ACTAS

XIII JORNADAS INTERNACIONALES/ NACIONALES DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Departamento de Historia y Teoría del Arte FA, UNICEN. Tandil

Juan Manuel Padrón

Daniel Giacomelli

María Amelia García

COORDINADORES

departamento de HISTORIA y TEORÍA del ARTE

35 años Pública · Creativa · Abierta · Inclusiva FACULTAD DE ARTE

1983/2023 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

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

Coordinadores

Juan Manuel Padrón

Daniel Giacomelli

María Amelia García

departamento de HISTORIA y TEORÍA del ARTE

35 años · Pública · Creativa · Abierta · Inclusiva · FACULTAD DE ARTE

1983/2023 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

Actas XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política / María Marcela Bertoldi ... [et al.] ; compilación de Juan Manuel Padrón ; Daniel Giacomelli ; María Amelia García. - 1a ed - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-590-7

1. Arte. 2. Política. 3. Historia. I. Bertoldi, María Marcela II. Padrón, Juan Manuel, comp. III. Giacomelli, Daniel, comp. IV. García, María Amelia, comp.
CDD 709

Diseño y edición

Diseño gráfico de tapa, contratapa y separadores internos: Matías Petrini

Diseño de Logo de XIII Jornadas: Alicia Cavalleri

Edición de las Actas: Juan Manuel Padrón

Autoridades

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Rector: Dr. Marcelo Aba

Vicerectora: Prof. Alicia Spinello

Facultad de Arte

Decana: Lic. Daniela Ferrari

Vicedecana: Lic. Claudia A. Castro

Secretario de Investigación y Posgrado: Mgs. Martín Rosso

Los trabajos presentados en estas Actas representan la opinión de cada uno de lxs autorxs de los mismos, y son exclusiva responsabilidad de ellxs.

ISBN 978-950-658-590-7

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons reconocimiento-NoComercial-Compartirigual 4.0. Las y los autores conservan sus derechos autorales y les permiten a otras personas copiar y distribuir su obra siempre y cuando reconozcan la correspondiente autoría y no se utilice la obra con fines comerciales.

Índice

11 Introducción y agradecimientos
por Juan Manuel Padrón, Daniel Giacomelli y María Amelia García

MESA 1: LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES, SUJETOS E INSTITUCIONES EN EL MUNDO DE LAS ARTES

14 Escuela secundaria orientada en arte-teatro en Villa Laza, Tandil. Imaginarios sobre el arte
por María Marcela Bertoldi

32 Entre trayectorias. Cartografía de un dispositivo de acompañamiento de prácticas de investigación
por María Soledad Lami

47 Teatro callejero y teatro de invasión. Una mirada sobre La larga noche de los 500 años
por Anabel Paoletta y Miguel Santagada

63 El poeta es un mediador. Exploraciones interdiscursivas en El arte en la era del consumo de Roger Wolfe
por Mariano Domingo

75 Campo poético, percepción y experiencia en el testimonio de un militante peronista
por Sandra Ferreyra

82 La identidad danoargentina: una construcción colectiva en devenir
por Cecilia Wulff, Virginia Morazzo y Fabián Flores

90 "Con comprensión y ternura": lo comunitario en la obra de Gloria Fuertes
por Lara Sol Paglione Mareque

101 Cuando el lenguaje no alcanza. Usos discursivos de lo monstruoso en la construcción teatral de identidades femeninas disruptivas en piezas de Calderón de la Barca
por Guadalupe Sobrón Tauber

113 Las mujeres como directoras teatrales: violencia simbólica en el campo del arte
por Lourdes Dolphyn

120 Tensiones entre lo visible y lo enunciable. La participación de las mujeres en la construcción de un sujeto social activo en dos representaciones cinematográficas sobre el Cordobazo
por Violeta Sabater

133 El circuito teatral alternativo porteño como sistema: características y particularidades
por Larisa Rivarola

145 Lo inexpugnable. Imágenes de mujer de Rafael Penagos en la revista ilustrada La Esfera (1918) y en un cuento de Carmen de Burgos (1922)
por Marcela Romano

154 Subjetividad(es) (des)compuesta(s) en *Fruta podrida* de Lina Meruane
por Agustina Ibáñez

164 *Fuerte, pacifista, humana*: Mujeres poetas y redes femeninas en la posguerra española
por Verónica Leuci

178 El tipo de la literata en la España del XIX: entre el costumbrismo y el lugar común
por Marta Beatriz Ferrari

186 Mujer y escritura en la obra de Carmen Martín Gaite: configuraciones identitarias femeninas
por Karen Rudenick

195 ¡Somos trabajadorxs de las danzas! La aparición de la voz/cuerpo de lxs trabajadorxs de las danzas de la C.A.B.A.
por Belén Arenas Arce y Ayelén Clavin

210 Actuar la Patria: L-Gante y las formas de la otredad
por Martín Rodríguez

218 Resistencia desde el cuerpo: análisis de la figura de *alien* en literatura gráfica del siglo XXI
por Lena Fugassa Casali

228 Gerónimo Solane, el Tata Dios, en los sesenta llegó a la historieta
por Mauricio Gutiérrez

238 Sociabilidad política y el rol del periodismo tandilense en la reconstrucción de la Democracia (1983-1989)
por Agustín Pintueles

252 Los museos de arte y sus públicos, encuentros y vínculos en las prácticas culturales
por Federico Luis Abiuso, Gabriela Tatiana Kravetz, Nuria Pazos, Agustín Pipicello y Rubén Venticinque

264 El cine de Betzabé García: personajes en resistencia
por María Virginia Morazzo

284 Muerte sin fin y otras re-presentaciones de las violencias en la obra de Teresa Margolles. Reflexiones desde un abordaje descolonial
por Horacio García Clerc

291 Artistas visuales *Latinx* en los Estados Unidos. La herida colonial en la obra de Scherezade García
por Claudio Lobeto

313 Berenson en Argentina: las marcas de la fascinación
por Juan Cruz Pedroni

327 Más *under* que el *under*. El caso de la "Casa okupa" (Centro Cultural Rizomas. Mar del Plata)
por Juan Martín Salandro

MESA 2: HISTORIA DEL ARTE, VANGUARDIAS Y NEO-VANGUARDIAS

334 Historia, música y política en la Rusia revolucionaria. El compositor Arthur Lourié en el gobierno de Lenin
por Javier Ares Yebra

346 1973 en la obra de Gleyzer y Pavlovsky
por Nicolás Scipione

355 1° Congreso Internacional “Procesos Creativos en Estatuas Vivientes”
por Mariela Olivera Almada

368 Naturaleza y lenguaje en el arte experimental chino: aproximaciones al paisaje en la obra de Xu Bing
por Verónica Noelia Flores

384 Florencio Molina Campos la vanguardia o la modernidad que no miramos
por M. Guillermina Fressoli y Graciela Schuster

MESA 3: ARTE, MEMORIA Y GÉNERO

401 Memoria e identidad en el antes y el después en un espacio fabril: el caso de la fábrica de cemento Portland San Martín en la localidad de Sierras Bayas
por Giuliana Castiglia

412 La dialéctica en la estética de los arcos conmemorativos erigidos en los inicios de la Venezuela Republicana
por José Miguel Funes

428 El mestizaje estilístico manifestado en la estética de los arcos conmemorativos erigidos en las noveles republicas americanas durante la transición de los Siglos XIX al XX
por José Miguel Funes

445 Juventud y moralidad en la Farándula Estudiantil de Tandil: algunos apuntes metodológicos
por Manuela Belén Calvo

457 El romanticismo y los melodramas en Latinoamérica como expresiones de género
por Tomás Calello

467 El teatro político de Curi-Rein. Operación Mascare, Episodio inacabable. El teatro como reducto de la imaginación
por María Pollak

477 La dramaturga uruguaya Mercedes Rein: ¿un talento en la sombra o una estrategia ideológica?
por Pilar de León

484 Intermitencias de María de Montserrat en la Comedia de China. Intertextualidades de la soledad
por Claudia Pérez

491 Equipo de Estudios Transmediales, introducción y contexto del proyecto de investigación: Las formas modernas de protagonismo del teatro uruguayo desde las fundaciones de la década del 40 hasta el reestablecimiento de la democracia: Taco Larreta, China Zorrilla, Jorge Curi, Mercedes Rein
por Iannina Gamarra y Marcelo Sienra

497 Hablar los silencios: el linaje materno como ligazón política identitaria en *Última luna* (1998-2007) y *Una estirpe de petisas* (2002) de Patricia Zangaro
por Eleonora Soledad García

507 La maravillosa hipertextualidad femenina
por Maicol Terra Silveira

516 De cómo el desierto se hace pampa. Entre La vuelta del malón y Pampa Bárbara (1892-1949)
por Daniel Horacio Vázquez y María José Maiarú

534 Vivenciar, imaginar, conocer: aproximaciones a las exposiciones de artes visuales como espacios de imaginación sobre el pasado
por Clarisa López Galarza

548 Arte y memoria en torno a la inundación de La Plata: producciones artísticas situadas en el espacio público
por María Victoria Trípodi

565 EL DESGARRO DE LA CARNE, la deshumanización de los cuerpos en la década del 80 en Argentina
por Brian Moreno

569 Los actos escolares como performance en la última dictadura cívico militar y la apertura democrática
por Gladys Pilla

575 Mujeres poshumanas: género y cine en el siglo XXI
por Gabriel Cabrejas

599 La memoria de la historia y la memoria de las mujeres: conflicto, entrega y sacrificio en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *La mujer de sal* (1964) de María Elena Gertner
por Fátima Abigail Argüello

609 Aída Carballo, una ciudadana desde su taller
por Lucía Laumann

631 Nunca hacheras, marcas de género en los documentales sobre La Forestal
por Paola J. Martínez

644 Retrato femenino y memoria: modalidades de inscripción en la memoria institucional del retrato de María Antonia de San José (1799)
por Rebeca Palma dos Santos

657 Imágenes críticas de orfandad. Memoria y experiencia en dos escritores del cono sur, Alejandro Zambra y Julián López
por Yamila Puga

665 Memoria, utopía y espacio heterotópico en Las Malas, de Camila Sosa Villada
por Matías Héctor Pardini

677 La memoria *queer/cuir* en los archivos de dos documentales latinoamericanos recientes (2008-2017)
por Cecilia Villalba Almirón

693 Fondo TyPAL: desafíos en torno a la construcción y mantenimiento de archivos de las artes escénicas
por Denise Cobello y Paula Tortosa

704 Cuerpos disidentes y poder. En dictadura y posdictadura
por Alcira Serna y María Marta Hovhannessian

MESA 4: PATRIMONIO, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES

715 Accesibilizar Patrimonio: una propuesta en curso para la inclusión de personas con discapacidad visual al patrimonio arquitectónico museístico
por Estefanía Slavin

725 Mediación en las exposiciones de arte contemporáneo de SAETA: hacia una conceptualización situada
por Lucía Engert

737 Salvaguarda social del patrimonio: pedidos vecinales, debilidades proteccionistas y pérdidas comunitarias. Caso chalet Ave María, Mar del Plata
por Lorena M. Sánchez, Analía Benítez y María Eguren

755 Patrimonio cultural arquitectónico y estudios de género,
Mar del Plata, mediados del siglo XX
por Andrea Noordermeer y Gisela P. Kaczan

773 Formas de Hacer, Producir y Gestionar Arte en Villa María entre los años 2001-2019: Un resumen de la cuestión
por Manuel Lunari

791 Políticas de la mirada en la museografía actual, una aproximación a partir de la muestra *Liminal* de Leandro Erlich en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

por Juana Raspo

821 Políticas de la mirada a partir de la pandemia del Covid–19. Estrategias comunicacionales en articulación con las tecnologías digitales y su incidencia en la formación de públicos
por Malena Rosemberg Gociol

838 "Este es mi lugar". Relatos y memorias en torno al despoblamiento del pueblo rural La Constancia (partido de Ayacucho)
por Valeria A. D'Agostino, Silvana Villanueva y Micaela Silvestro

855 Sobre trenes, despoblamiento y conmemoraciones: la búsqueda de registros audiovisuales sobre la historia de los pueblos rurales del sudeste bonaerense
por Luciano O. Barandiarán

875 Preservación de fuentes documentales y políticas institucionales de acceso abierto en la UNICEN
por Agustina Bertone, Inés del Águila, Fernando Funaro, María Eugenia Iturralde y Diego Lingeri

890 Construcciones discursivas en las exposiciones temporarias de arte europeo de los siglos XV al XVIII en Buenos Aires
por Alejo Lo Russo

902 Producción audiovisual con material de archivo y tecnología obsoleta recuperada, el caso del proyecto Re-Visión
por Juan Manuel Artero y Juan Pablo Vicente

912 Mega eventos Franquistas, herramienta diplomática
por Leandro Martín Galella

926 Primer Concurso Nacional de Estatuas Vivientes. Tandil
por Abril Ocampos

934 Relato histórico y representación de la cultura popular. Una cumbia y otras formas de contar la historia
por Carla Caberlotto

MESA 5: NUEVAS PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS EN TORNO A LAS ARTES Y LA COMUNICACIÓN

950 Bitácora de experiencia: participación en un proyecto de investigación universitario sobre entrenamiento vocal del actor/actriz. Zoom/Meet como punto de encuentro entre Tandil (Facultad de Arte) y Bariloche (Universidad Nacional de Río Negro)
por Rubén Maidana, Delfina Lebed y Agustín Farina

966 El documental y el "giro animado". Rupturas y continuidades
por Lior Zylberman

984 La construcción del archivo del arte de los noventa a través de Ramona (2000-2005)
por Daniela Saco

1000 Modalidades de violencias en la cultura neoliberal: reflexiones respecto a *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro
por Ariel Ilzarbe

1013 El Galán de Venecia (Martín Piroyansky, 2017): desbordes y posibilidades a través de la comedia para revisitar el melodrama
por Francisca Pérez Lence

1019 Apuntes sobre un nuevo género transmedia: el video-ensayo en YouTube
por Franco Denápole

1029 *La mal querida*, de Esteban Argonz: quererse a una misma
por Mariana Gardey

1043 Literatura expandida: algunas reflexiones sobre los relatos documentales contemporáneos y el arte
por Virginia P. Forace

1054 Arte y Territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público
por Ana Inés Gutiérrez Costa, Julieta Romina Monastiriotis, Mónica Vivian Ettlin y Liliana Inés Silva

1072 Desventuras en una balsa de barro. La experiencia de Isla Invisible y la importancia de las metodologías en el pasaje de práctica artística a investigación en arte
por Agustín Eduardo Rodríguez

1086 Nuevas formas de leer y escribir en la web: Wattpad entre la gamificación y el diseño ux-ui
por Emilia Oriana Pozzoni

1097 Consumidores y prosumidores: primeras aproximaciones semióticas
por Florencia Montenegro

1109 La afectación de los cuerpos como modo de volver a hacer: Savage 2013-2018
por Ana Lucía Pellegrini y Sofía Rypka

1125 La precariedad como condición constitutiva de la experiencia y la teoría del arte contemporáneos. Un análisis de sus potencialidades políticas en el orden social
por Romina Conti y Guillermo López Geada

MESA 6: TEORÍA Y FILOSOFÍA DE LAS ARTES

1138 La experiencia del presente en la reflexión sobre el cine de Martin Seel
por Esteban Cardone

1151 *Los Otros* y *El juego del poder*, el cine de Hugo Santiago posterior a *Invasión*
por Enzo Moreira Facca

1165 Pensar lo visual. Sobre el alcance y lugar de la imagen contemporánea
por Nahir Fernández y Mariano Martínez Atencio

1179 Fantasmas y dobles: formas del afecto en Los Ingrávidos de Valeria Luiselli
por Amaranta Gallego

1189 El espesor de la nada. Ficción y teoría en El amo bueno de Damián Tabarovsky
por Martín Haczek

1199 Escritura e interpretación en las didascalias del texto dramático y las notas de carácter de las partituras musicales.
por Laura Conde

1215 Performar es constelar mundos sensibles. Indisciplina epistémico-filosófica de lxs cuerpxs en educación
por Santiago Diaz

1223 Alcances de un conocimiento complementario: La filosofía de Nietzsche en la poética contemporánea
por Diego Lucas Cordeu

Introducción y agradecimientos

Juan Manuel Padrón, Daniel Giacomelli y María Amelia García

Es un placer y un orgullo poder presentarles hoy estas Actas, resultado de las ponencias y conferencias presentadas durante las XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política, organizadas por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, y que se llevaron a cabo los días 22, 23 y 24 de junio de 2022.

El encuentro, como en otras ocasiones, dio lugar a la posibilidad del diálogo entre investigadores y docentes de nuestra casa de estudios con otros provenientes de otras instituciones educativas y de investigación artística e histórica. Asimismo, la modalidad híbrida posibilitó el encuentro —no necesariamente físico— entre investigadores de las más diversas latitudes, incluso no pertenecientes a nuestro país. Durante el evento, aprovechamos la ocasión para celebrar el centenario de la Semana del Arte Moderno de São Paulo de 1922, acontecimiento que fue recordado por la Dra. María Elena Lucero, de la Universidad Nacional de Rosario, en su charla "La Semana del Arte Moderno de 1922 en São Paulo: repercusiones simbólicas y legados culturales".

Entre otras charlas y conferencias que tuvieron lugar durante las Jornadas, Isabel Seguí, proveniente de la Universidad de Aberdeen, Escocia, presentó su conferencia "Cercanía e inconmensurabilidad: Documental hecho por mujeres en los Andes en los '80". Asimismo, la proyección del film *Adiós a la memoria* de Nicolás Prividera, una función a sala llena en el auditorio del Espacio INCAA UNICEN, fue acompañada por una charla brindada por su director, denominada "El cineasta argentino y la tradición", en la que, además de recorrer su propia carrera realizador e investigador, Prividera brindó su mirada acerca de la producción cinematográfica nacional. Por otro lado, Lior Zylberman presentó su trabajo "Cine Documental y Genocidio. Hacia un abordaje integral", en el cual dio cuenta de sus últimas reflexiones acerca de esa temática.

En esta ocasión, la presentación de libro corrió por cuenta de Eugenia Cadús, quien dirigió la compilación *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)*, y de esa conversación participaron también las autoras Ayelén Clavin, Adriana Iglesias, Belén Arenas Arce e Irene de la Puente, con la coordinación de Yanina Leonardi y Teresita María Victoria Fuentes.

Por otro lado, y ligado a la práctica e investigación artística, debemos destacar la presentación de la compañía *Cuerpoequipaje*, que nos brindó una conferencia que fue acompañada de una *performance*, en la que recorrieron tanto su trayectoria como las innovaciones introducidas por el contexto de pandemia, que habilitaron nuevas formas de utilizar la tecnología en las obras. Simultáneamente, las artistas organizaron dos talleres durante las Jornadas: en primer lugar, el "Taller de movimiento, composición escénica y multimedia" y luego el taller de "Teatro de objetos, dramaturgias objetuales y multimedia", al que asistieron estudiantes de la Facultad de Arte e interesados pertenecientes al campo cultural local y de la región. Asimismo, el hall del edificio de la Facultad se lució con una muestra de fotografías y objetos de la compañía llamada "Cuerpos híbridos".

Agradecemos a los comités organizatidor y académico de las Jornadas por su acompañamiento, así como a la Universidad Nacional del Centro, a través de la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología por el apoyo brindado para la realización de las Jornadas. Y a todos aquellos que auspician estas Jornadas: GETEA, AsAECA, Revista Cine Documental, Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte, y la plataforma ArtexVer de la Facultad de Arte de la UNICEN.

Por último, y especialmente, queremos agradecemos a la Facultad de Arte por el espacio y el apoyo brindado antes y durante la organización de las Jornadas, y reconocemos también el trabajo mancomunado y continuo de los miembros del Departamento de Historia y Teoría del Arte, del Departamento de Artes Audiovisuales, del Centro de Documentación y Biblioteca de la Facultad – CDAB, y de los no docentes de la institución, sin cuyo aporte las Jornadas no podrían realizarse año a año. A todxs, muchas gracias!!!

Tandil, abril de 2023

MESA 1

LA CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES, SUJETOS E INSTITUCIONES EN EL MUNDO DE LAS ARTES

Escuela secundaria orientada en arte-teatro en Villa Laza, Tandil. Imaginarios sobre el arte

María Marcela Bertoldi, FA – UNICEN

Allá, arriba del "macadán"

En Tandil, "Lugar Soñado"[1], ¿para todos? o ¿para unos pocos?, es una ciudad que se caracteriza por ser del "centro" de la provincia de Buenos Aires, en la que se encuentra uno de los barrios en los que enmarcaremos el presente trabajo.

Resulta oportuno aludir a la condición de ciudad de centro que según Boggi y Silva (2015) definen como "una operación simbólica por la cual la centralidad buscaba asociarse a un conjunto de ventajas competitivas (…) el "privilegio" de la equidistancia respecto de otros lugares bonaerenses y su posicionamiento como lugares productivos aprovisionadores de materias específicas altamente calificadas (…) hoy sostienen su vigencia" (p. 119-120).

El barrio de Villa Laza se gesta fines del S.XIX alrededor de la cantera Conti, un grupo de inmigrantes mayoritariamente italianos y españoles y algunos yugoslavos quienes poseían conocimientos sobre las labores en las canteras comienzan a instalarse en la zona y fueron adquiriendo terrenos vendidos por Josefa Laza. Poco a poco se fueron asentando en la zona y fundaron el Club Social y Deportivo La Movediza, como lugar de encuentro para conformar equipos de fútbol, realizar bailes y eventos recreativos. Al respecto Carolina[2] alude que" era a pesar de que suene feo un gueto, se casaban entre ellos, del macadán para arriba" refiere al macadán como un límite entre Villa Laza y la ciudad y comenta:

[1] *Lugar soñado*, es el slogan atribuido por las autoridades municipales desde que asumió el actual intendente y que caracteriza a la ciudad de Tandil

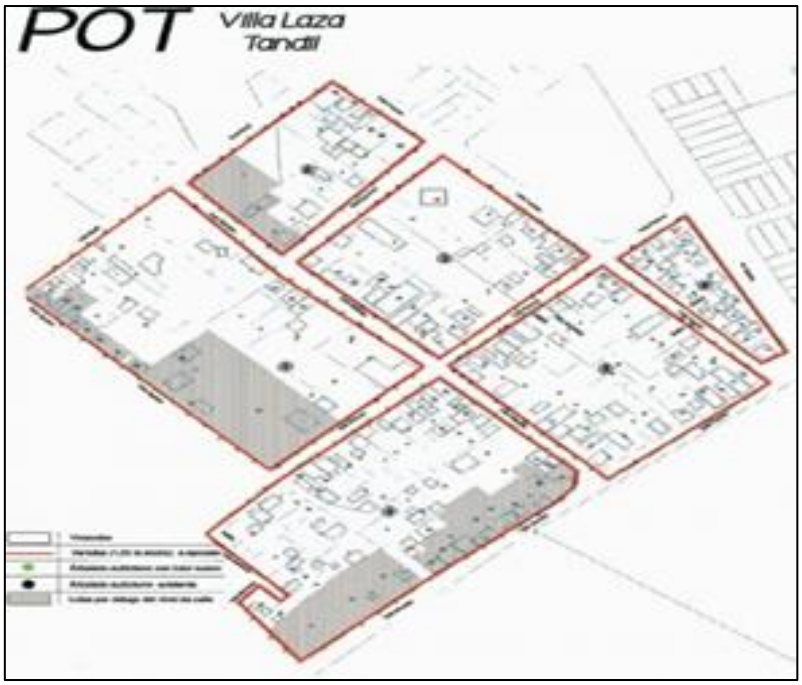
[2] Carolina Giovanini hace tres años y por un interés personal, ad honoren, coordina en el barrio de Villa Laza, del cual es oriunda, un grupo de teatro comunitario denominado ARACA Teatro comunitaria Villa Laza. Su finalidad es recuperar las voces ignoradas del mismo y poder dar a conocer y poner en valor en el barrio y en la comunidad de Tandil lo que fue y es Villa Laza.

> hay 2 o 3 personas vivas, no hay nada escrito sobre el barrio, cuando empezamos a preguntar todos sabían que Laza era por los terrenos. Aparece un vecino que hoy por hoy está en un geriátrico y nos traen las escrituras que habían comprado su terreno y Laza es Josefa Laza, una mujer -esto se mostrará en la obra, y nadie lo sabe- comenta., que era una mujer la que vendió los terrenos. (conversación con Carolina, noviembre de 2021)

De ahí la procedencia del nombre, este barrio de unas escasas cuadras se encuentra distante a pocos kilómetros del centro de la ciudad[3], se delimitaba por el macadán[4], no todos cruzaban el macadán.

Fuente: plano de Tandil, ubicación de Villa Laza, ES N°15, EPB N°22 y Club SD La Movediza.

[3] Aproximadamente 3 km del centro de la ciudad



Fuente: plano de Tandil, zona Villa Laza extraído del diario La Voz de Tandil, 4/4/21

Según la conversación mantenida con la coordinadora del grupo de teatro comunitario del barrio Villa Laza nos explica que:

> *Ma si*[5] cruza el macadán, del macadán para acá es Villa Laza, de allá, otro barrio, ellos manifiestan y según una cartografía recreada a efectos de la recuperación de datos en relación al nombre, para el trabajo que estoy llevando adelante del grupo de teatro comunitario, Villa Laza solo serían unas pocas manzanas, localizada en la zona donde está hoy el Club La Movediza (…)" del macadán para allá vamos al pueblo, dialecto particular de los adultos mayores[6] -algunos de ellos aún viven- tienen una manera particular de hablar, cruzar el macadán era ir al pueblo, cruzar el asfalto (…) macadán una palabra para la barriada muy arraigada, cuando hablo de antiguos y arraigo es desde principio S.XX .(conversación con Carolina, noviembre de 2021)

Allí fundaron en el año 1922, el Club Social y Deportivo La Movediza, que se caracterizaba por su equipo de fútbol. Frente a sus instalaciones, en una casa de la familia Ghezzi comenzó a funcionar en 1922, la escuela primaria. Contaba por

[5] Si bien *ma si* traducido del italiano es *pero si*, según la conversación mantenida con Carolina, el término "Ma Si "se utiliza-en el barrio- como " no jodas", o "no me digas" todo el barrio lo usa, es algo característico de ese barrio, yo aún lo uso, y comenta: "yo me crie allí, escuchando hablar entre ellos un italiano bastante particular, refaccionado, solo entre ellos -se refiere a los mayores que nacieron y se criaron allí-"

[6] Apellidos del barrio: Paoletta, Ghezzi, Giovanini, Pagliaro

aquel entonces con una matrícula de 43 alumnos, hijos de quienes trabajaban en la cantera. Años más tarde, la escuela fue trasladada a su actual edificio en la Av Juan B Justo.[7]

Estos antecedentes, de historia oral que hemos comenzado a hilar, nos permiten pensar la ciudad como territorio, considerarla no sólo como mero espacio físico sino también tener en cuenta los imaginarios de cómo se habita un espacio. Según Gravano (2021), lo "urbano" constituye un entorno territorial construido en oposición dialéctica y transformación permanente respecto de lo dado natural. Se ha constituido históricamente a partir de la apropiación de excedente. Lo que, siguiendo al autor, y desde esa perspectiva dialéctica que considera tanto aspectos estructurales como simbólicos coloca a lo urbano, dentro de la constitución de una trama de significados compartidos culturalmente por los grupos humanos. En el barrio de Villa Laza delimitado por el macadán.

En este sentido, podemos recuperar algunas palabras de Carolina quien remarca:

> mucha gente quedo en el barrio, muchas mujeres, muchas generaciones no tuvieron hijos. Mis hermanas y yo fuimos todas a la universidad y mis padres nunca salieron del barrio. Recién en los años 90 mi papá conoció el centro de Tandil. Así como lo oís, él no venía al centro, venia mi mamá, que siguen ahí en el barrio, toda su comunidad era esa, se comía allí, se bailaba allí, todo era en el barrio era como un gueto queda fea la palabra, pero (…) se fueron perdiendo muchas cosas del barrio, muchos fallecieron, la biblioteca se llama Bepo Ghezzi[8], el jardín Edith Ghezzi.-hace referencia a uno de los apellidos del lugar- la obra-hace referencia al trabajo con el grupo de teatro comunitario- habla de esto de cruzar el macadán, de ser alguien, de visibilizarnos atravesado por la ficción" (conversación con Carolina, noviembre de 2021)

Estas referencias van imprimiendo un registro del barrio como "espacio vivido, simbolizado", por actores concretos de quienes han marcado trazos que aún no se visibilizan, pero que se configuran en los imaginarios de Villa Laza. Como un barrio de trabajadores de la cantera, demarcado por la vivencia compartida del

[7] Datos adquiridos informalmente en conversación con inspectora de Psicología, en noviembre de 2021, en relación a la recuperación de memorias por el centenario de escuela primaria N°22 en 2022.

[8] José Américo "Bepo" Ghezzi(1012-1999) nacido en Tandil, es conocido por haber vivido la gran parte de su vida como linyera. Varios libros y películas recrean su vida.

trabajo, de ser inmigrante y que hoy es un barrio estigmatizado por ser sus habitantes, en su mayoría, desocupados (según comentarios de directivos, docentes de la Escuela Secundaria en referencia a las familias de sus estudiantes). También, un lugar identificado por robos en comercios, allanamientos por venta de droga (según diarios locales) y una zona afectada por los incendios en verano por ser descampada, con pastizales y de sierra.

Fuente: El diario de Tandil 2-1-22

Se considera importante que se pueda dar cuenta de los orígenes del barrio y de los modos en los que se fue configurando de "barrio de trabajadores de las canteras" a un "barrio de desocupados". En este sentido, recuperando el planteo de Gravano (2021) "el tiempo juega como escenario de este tipo de *re-presentaciones"* (p.7). Siguiendo al autor, el territorio, como espacio vivido, entonces, es la principal categoría o figura del imaginario espacial. En él se condensa la identidad cultural que se referencia en un espacio demarcado por la vivencia compartida." (p.10). De este aspecto acerca de la identidad cultural se puede apreciar en los orígenes del barrio. Ahora bien, los que habitan hoy Villa Laza ¿eligieron estar ahí? O ¿fueron corridos a ese otro "no lugar" de la ciudad para no ser vistos en el *Tandil soñado*?

La Spinetta. Escuela secundaria orientada en arte-teatro

Fuente: Frente de la ES N°15-Registro fotográfico perteneciente al archivo de la escuela N°15.

En Tandil, existen 6 Escuelas Secundarias Orientadas en Arte. Una de ellas, la Secundaria N ° 15, Luis Alberto Spinetta, ubicada en el Barrio Villa Laza distante a 3km del centro de la ciudad, "fuera "de las cuatro avenidas principales. Un barrio, que queda al margen, que llevan a considerarlo hasta fuera de la ciudad. Las marcas de la segregación mediante el prejuicio se condensan en lo que sería el croquis de las otredades territoriales (Gravano, 2021).

Fuente: imágenes extraídas de diario El Eco, 18/12/20

Son los del barrio Villa Laza "manchas negras urbanas", en el sentido atribuido por Gravano (2005). En relación a este planteo, Carolina comenta que:

> El barrio se caracteriza porque los jóvenes consumen mucho alcohol, mucha droga (…) entonces que haya otro consumo en el barrio (…) el barrio no tiene registro escrito, no se lo menciona, es ninguneado (conversación con Carolina, noviembre de 2021)

Las "manchas urbanas" aparecen en el imaginario mediante la estigmatización de ciertos barrios de vivienda social, creados a partir de la cobertura estatal, hoy muchos desocupados, barrio de trabajadores precarizados, de planes sociales. Siguiendo a Boggi y Silva (2016), podría afirmarse que las tensiones que se dan en Tandil entre *valor de uso* y *valor de cambio* representan más bien "un proyecto de ciudad para pocos" (p. 127). En este sentido, podemos pensar en las resonancias del slogan que caracteriza a la ciudad soñada ¿para quienes? Para "unos" que son o somos apropiadores de excedente, de esta manera se accede a los servicios, la educación, salud, donde otros son excluidos de los servicios que debe garantizar el Estado, borrando de alguna manera esos lugares otros, detrás de la ciudad soñada, turística, emprendedora. Según Gravano (2005) se produce un mapa mental de la ciudad en donde estos "lugares" urbanos sirven de chivos expiatorios de los problemas que hoy atraviesa la ciudad, principalmente el de la inseguridad. (Op.Cit: 39)

Fuente: imagen extraída de Diario La voz de Tandil, 10- 6- 21

En la etapa fundacional de la escuela, se destaca que la Educación Secundaria Básica comenzó a implementarse desde 2004 mediante el Programa Escuelas de Jornada Extendida. En el año 2007, la escuela es sede del programa de jornada

extendida[9] para el ciclo básico correspondiente a estudiantes que asisten a 1ero, 2do y 3ero año. La directora de aquel momento fundacional comenta:

> yo tomé la escuela en el 2006 y en el 2007 implementamos la jornada extendida (…) Dentro de este proyecto de jornada extendida yo podía elegir las características que quería para artística". Se elige Teatro para que "les sirva, es una herramienta fundamental para la formación de estos chicos (…) te desinhibe, te da seguridad en lo que haces, te da un manejo de tu cuerpo.

De esta manera se observa que, las características de la población donde se implementa la jornada extendida que expresa la directora de aquel momento y la elección y concepción de esta disciplina – teatro- ayudará a los jóvenes- desde la perspectiva de la directora- a poder comunicarse mejor, a desinhibirse, a mejorar las relaciones vinculares, estas apreciaciones no son ajenas a lo que se pretende desde el nivel macro político. Podemos preguntarnos: ¿quién determina que les sirva? ¿Antes de la modalidad, los jóvenes que asistían a la escuela no se comunicaban? Elegir teatro, ¿es para que no molesten? o ¿para que estén entretenidos y seguros dentro de la escuela?

En sus inicios a la escuela asistían algunos jóvenes del barrio porque la modalidad les resultaría "más fácil, es arte"- según algunos comentarios registrados en visitas a la escuela, de docentes. Otros jóvenes la eligen porque les quedaba cerca o porque habían concurrido a la escuela primaria que funcionaba en el mismo edificio. La mirada generalizada por parte de las instituciones, directivos, docentes acerca del arte en el contexto escolar supone que no todos los sujetos poseen capacidades suficientes para dedicarse a la actividad artística. Esta mirada se centra en el reconocimiento del canon establecido como valido, básicamente de acuerdo al criterio de belleza de los siglos XVIII y XIX. Dentro de este paradigma, trascender el canon es tarea de los genios, razón por la cual no tendría lugar en la educación general (Resolucion111/10 p.4). ¿Por qué entonces las escuelas con orientación en arte están ubicadas en "otros lugares"? y ¿podrían resultar experiencias valiosas en barrios como Villa Laza?

[9] Programa de prolongación horaria del 3er ciclo de Educación General Básica para instituciones escolares públicas de la Provincia de Buenos Aires aprobado por resolución 2817/04

En el año 2006 se crea la Escuela Secundaria Básica N ° 15 que proviene de la Escuela General Básica (EGB) N°22 y la extensión N°2150 de la EGB N°4[10]. A partir de esta fecha paulatinamente la escuela "va poniendo en valor" -según la mirada de directora-en el barrio mediante el desarrollo de un proyecto alternativo denominado "Juntos hacemos dulces"[11], mediante un trabajo conjunto que se desarrolló como eje del 3er ciclo de la escuela primaria N ° 22, a fin de "darle identidad" a la jornada extendida. En una etapa inicial se pensó y realizó con fines solidarios, para luego dar inicio a una etapa de microemprendimiento con alcances comunitarios junto con la partida de dinero de un programa generado por la provincia de Bs As denominado PROMER[12]. El proyecto adquirió protagonismo en la comunidad y permitió la compra de algunos materiales necesarios e insumos para su desarrollo. Esto ha dado la posibilidad para el cumplimiento de uno de los objetivos de la institución, la retención de matrícula. Así lo comenta una de las preceptoras:" Retener matrícula era el objetivo inicial, teníamos 40 alumnos todos de la periferia ninguno del barrio. En ese entonces teníamos hasta 3er año (…) El objetivo era trabajar la integración de los alumnos, desde otro lado, no solo en el aula. Crear un espacio de interacción entre pares y docentes." (Preceptora, S, junio 2020)[13]. Es importante mencionar la tarea promovida por el Equipo de Orientación Escolar (EOE) de la escuela mediante acciones del Centro de Orientación Familiar,(COF) que a partir del año 2009, desde la Dirección de Psicología y Asistencia Social Escolar (DPsASE) con la finalidad de realizar intervenciones de vinculación institucional de las escuelas con otras instituciones barriales, considerando específicamente los aspectos familiares y también intentando realizar acuerdos colectivos con las familias y con los estudiantes. En esta línea de trabajo el EOE del establecimiento, ha

[10] Dato extraído del Proyecto Educativo Institucional. ESN °15 Tandil, Bs.As.

[11] Diario El Eco de Tandil, 6 de abril, 2010.

[12] Proyecto de Mejoramiento de la Educación Rural Nacional. En 2008, mediante el Decreto 1909/08, se creó, en el ámbito de la Dirección General de Cultura y Educación, el Programa de Educación para el Desarrollo Rural e Islas. El mismo encontraba su fundamento en la necesidad de potenciar el diagnóstico, desarrollo e implementación de políticas educativas y de capacitación, orientadas a la promoción y el fortalecimiento de las capacidades de la comunidad rural; se trataba de articular políticas educativas adecuadas a la necesidad del desarrollo y arraigo de las familias, pequeñas comunidades y pueblos del interior bonaerense (Novomisky e Iñiguez Rimoli 2015).

[13] Entrevista realizada a preceptora S. de la de la Escuela Secundaria N°15 Luis Alberto Spinetta Tandil Buenos Aires. Período (2010-2017), con fecha junio 2020 realizada por Bertoldi, Ma Marcela para el proyecto de investigación TECC Facultad de Arte UNICEN.

realizado acciones con el Programa Envión[14]-sede Movediza- los vínculos de la escuela con dicho programa son para un seguimiento y acompañamiento de trayectorias a estudiantes que asisten a la escuela y participan del mismo. Además, el EOE realiza vinculaciones con Centro Educativo Complementario (CEC N° 801 y N° 802), en relación al acompañamiento de trayectorias de alumnos con vulneración de derechos.

En este sentido, es oportuno considerar que la mirada de lo que acontece en la escuela, de los que la habitan siempre es desde afuera hacia adentro, es lo que piensa, opina, la directora, la preceptora y no hubo espacios de escuchar las voces de los padres, de los jóvenes que concurren a la escuela secundaria. Se podría considerar que tanto la directora y preceptora también forman parte del "adentro" escolar, se trata de la mirada institucional formal y no de la institución "vivida".

Conceptualizar acerca de la idea de "Imaginarios como sistemas de representación histórica y culturalmente construidas con referente en el espacio urbano" (Boggi, Silva,2015p.53) nos permite abordarlo desde una mirada antropológica y poder descubrir aquellas huellas identitarias del barrio. En este sentido, el concepto de imaginarios como significados socialmente compartidos y en contradicción implica situar el excedente urbano en una dimensión cultural e ideológica, que incluye como constitutivas a las representaciones imaginarias y las prácticas humanas de los habitantes del territorio. Las identidades que se construyen a partir de la pertenencia y apropiación territorial penetran lo institucional tanto como aquellas contradicciones objetivas. Con huellas identitarias del barrio se hace referencia a recuperar la historia del barrio, tal como es elaborada y significada por quienes habitan o habitaron en él, lo que nos invita a preguntarnos si los que hoy lo habitan se sienten parte del mismo. En este sentido al decir de Gravano tener en cuenta "la dimensión temporal como la más importante de la construcción de identidades territoriales. Las épocas vividas son el resultado de *deshistorizar* de quitar de la historia una imagen de una identidad

[14] Este programa depende del Ministerio de Desarrollo Social de la Pcia de Bs As y está destinado a jóvenes entre 12 y 21 años que se encuentran en situación de vulnerabilidad social. El objetivo esencial es la inclusión, la contención, el acompañamiento y el diseño de estrategias que fortalezcan en los jóvenes la igualdad de oportunidades.

y desear que se quede así congelada, quieta. Por eso el barrio es un tiempo, además de un territorio". (2021p.12). Esto nos permite preguntarnos por lo simbólico del barrio Villa Laza: ¿Qué simboliza la escuela en ese lugar? y ¿la orientación en arte- teatro? ¿qué interpretación realizan los sujetos involucrados?, los que concurren, habitan la escuela como los vecinos del barrio Villa Laza. Estos interrogantes habilitan a problematizar el vínculo ciudad-educación atendiendo a la producción y reproducción del sistema educativo como parte del sistema urbano, entendido en tanto "sistema de sistemas" de consumos y servicios colectivos (Gravano, 2015,2020). De esta manera, poder identificar porosidades entre la escuela y el territorio, en tanto, la escuela no existe nunca por fuera o independientemente o extrapolada del territorio en el que se sitúa y podría resultar interesante preguntarse ¿por qué las sucesivas directoras intentaban "captar" matrícula de chicos de otros barrios y otras escuelas? Se evidencia que el espacio no queda reducido a lo físico, sino que incluye también un espacio simbólico como componente especifico del imaginario, de interpretaciones de representaciones del espacio (la vinculación con programas e instituciones de otros barrios). En este sentido, "esta distancia entre el espacio y su representación no implica concebirlos como dos esferas de desarrollo autónomo, en términos dicotómicos, sino como dos contrarios mutuamente necesarios que constituyen una unidad (…) por el predominio de una idea que reduce el espacio a su dimensión física es que se hace necesario hacer hincapié en la existencia e importancia de concebir el espacio en términos de *significacionales* "(Gravano 2020 p 139; 2021)

En el año 2012 y hasta la fecha, mediante una propuesta de la Secretaría de Extensión UNICEN un programa denominado "Universo de las artes y las letras" destinado a instituciones educativas de la ciudad. Una de las organizadoras comentó:

> mediante un proyecto denominado Iniciativa Creativa que fue proyecto de convocatoria socio cultural (…) en esa primera edición participaron estudiantes de escuelas artísticas de la ciudad (…). En 2013 otra edición de la propuesta para escuelas secundarias se transformó en lo que se llamó "creativos al ataque", era una propuesta más vinculada con lo socio cultural con proyectos que involucran al barrio cuyo objetivo fue la apertura de la escuela a la comunidad a través de un proyecto creativo. Se desarrollaron diferentes actividades y espacios de formación

> para docentes desde el Programa Universo en forma conjunta con la inspectora de Educación Artística. Se pensaban en forma conjunta docentes de artística, de prácticas del lenguaje y de otras áreas curriculares que se fueron sumando proyectos interdisciplinarios (…) La Escuela N°15, siempre participó. (AT)[15]

El año 2013 marca un hito fundamental ya que la Escuela Secundaria Básica N ° 15 se transforma en Escuela Secundaria N °15 orientada en Arte Teatro. Esta separación también trae la incorporación de un secretario y el ingreso de docentes con formación académica en el lenguaje artístico Teatro, en su mayoría egresados de la Facultad de Arte UNICEN.

De esta manera, se observa que la orientación paulatinamente va siendo reconocida en el barrio, al respecto, la preceptora nos comenta que:

> A partir de la primera promoción de egresados, en 2012, la matrícula se fue incrementando y comenzaron a acercarse jóvenes de la zona de influencia y las familias del barrio fueron conociendo la escuela. Fue un momento de fuertes vínculos con el barrio y con las instituciones de influencia, también se comenzó a formar parte de la mesa barrial[16]. (Preceptora, S.)

Se aprecia cómo se van instalando discursos y prácticas que los mismos agentes van promoviendo instancias de participación colectiva que desde su punto de vista incentivaran la pertenencia. Se interpreta que la elección de la institución por parte de los jóvenes a la institución es por la orientación en teatro.

Estos antecedentes van marcando las diversas configuraciones entre la escuela e instituciones de la ciudad que corresponden a la órbita nacional en vistas a poner en valor la escuela y el lenguaje artístico Teatro en el barrio. Podríamos aquí hacer mención a las "porosidades educativas" (Gravano, 2021) entre "La Spinetta" y el barrio, en tanto territorio -concebida en unidad de contrarios-. Intentar analizar estas "porosidades" entre la escuela y el barrio percibiendo en qué medida la escuela incorpora algunas notas de identidad del barrio remiten a

[15] Entrevista realizada a la coordinadora Anabella T. Proyecto Universo de las Artes. Secretaría de Extensión.UNICEN. Fecha junio 2020.

[16] La mesa barrial fue creada en cada municipio a partir de la Ley 13298 la que tiene por objeto la promoción y protección integral de los derechos de los niños, garantizando el ejercicio y disfrute pleno, efectivo y permanente de los derechos y garantías reconocidos en el ordenamiento legal vigente, y demás Leyes que en su consecuencia se dicten. Con el Decreto 562/2015 se crea el Consejo Provincial de Niñez y Adolescencia, con el objeto de coordinar las políticas de promoción y protección de los derechos de niños, niñas y adolescentes. Convoca a los municipios para su integración.

la manera en que construye su impronta institucional escolar y también su modo de "estar en el barrio".

En La escuela se realiza desde el año 2016 un Proyecto denominado Festival de Artes Escénicas en el que están abocados los profesores de Teatro y materias de educación artística del ciclo superior acompañados por el Equipo de Orientación Escolar (EOE), la bibliotecaria y la participación de estudiantes de Práctica de la Enseñanza de la Facultad de Arte (UNICEN). Los mismos acompañan en el desarrollo de este Proyecto anual como también la Secretaría de Extensión de UNICEN quien viene colaborando desde el año 2012.

Durante el año 2017, se impuso el nombre, la escuela tomará el nombre del célebre artista *Luis Alberto Spinetta*. La Escuela 15 de Villa Laza se transformó para la comunidad en "la Spinetta". Se recupera la voz de la bibliotecaria quien nos comenta que: "El proyecto de imposición del nombre, nació de diferentes puntas, cada actor lo vivió diferente (…) surgió Spinetta porque salió Universo Spinetta (se refiere al Proyecto de extensión de la UNICEN denominado Universo de las Artes) y nos empezamos a entusiasmar(…) El primer año se le dio mucha importancia al proyecto, los chicos recuperaron la historia de la escuela, visitamos la Biblioteca Rivadavia, hicimos entrevistas (…)"A lo largo de los años y con el acompañamiento y participación de la Universidad y de la Facultad de Arte se desarrollan acciones conjuntas que van desde prácticas curriculares como así también articulación con asignaturas como: Introducción- Didáctica General y Especial del Juego Dramático y Práctica de la Enseñanza, participación en proyectos de Voluntariado, Nexos, el visionado de obras teatrales tanto en la Facultad de Arte como de aquellas en las que se convocan artistas locales independientes que han presentado sus producciones artísticas en la escuela. Estas acciones conjuntas entre La Spinetta y la UNICEN han posibilitado fortalecer ese compromiso, para que: "las familias crean en lo que se hace en la escuela, porque eso fortalece el contrato pedagógico" (Entrevista a directora periodo 2013-2019, mayo 2019). Es importante señalar que en el año 2018 la escuela se convirtió en Punto de Extensión Territorial[17].

[17] Los Puntos de Extensión Territorial pretenden generar plataformas para que las unidades académicas tengan herramientas propicias para la puesta en marcha de proyectos, prácticas y actividades que busquen una permanencia en el territorio, entendiendo como plataformas aquellos dispositivos que se constituyen en un servicio que presta un programa que prioriza la articulación interinstitucional.

Por medio del trabajo conjunto entre instituciones y actores del barrio y de otras instancias de gobierno que trabajan en el territorio se realizaron reformas en la plaza, mediante un proyecto denominado "Una plaza para mi barrio" en 2019 el diario local publica que:

> se trabajó en un proyecto "Juvenil Solidario" acompañado por la Dirección Nacional de Políticas Socioeducativas (…) Contar, de una buena vez, con un solar para compartir las distintas actividades que fomenten y promuevan la participación, y por ende, el compromiso que toda urbe necesita: que la sociedad ejerza el rol que le corresponde, el de ser ciudadanos y no meros habitantes de un lugar.

Fuente: Imagen extraída de la publicación digital ABC Hoy (12/11/19)

El desafío que se va configurando es el de incluir mediante la articulación de instituciones que trabajan en el territorio a grupos sociales excluidos, desde esta mirada se acuerda con Umpierrez (2015) que:

> la inclusión real no debe limitarse al marco de ley que lo determine y reglamente. Demanda revisar la historia, los imaginarios sociales y los modos en que actores e instituciones entienden e intervienen en la cotidianeidad de las instituciones educativas (p. 236)

Dependen de la Secretaría de Extensión de la UNICEN, aprobado y financiado por la Secretaría de Políticas Universitarias.

En el recorrido por este trabajo, se intentó poner la mirada en el territorio de Villa Laza y las configuraciones que se van construyendo y sosteniendo entre la Spinetta, el barrio y los imaginarios sobre lo artístico, dando cuenta de la importancia de ir hilando en los orígenes del barrio y de sus habitantes. Para de esta manera plantear la inquietud de reflexionar acerca de las porosidades entre territorio y escuela en clave de imaginarios, poniendo en comunicación el territorio y la escuela desde las dimensiones estructural y simbólica de lo urbano, en tanto espacio que nos interpela como ciudadanos y actores institucionales.

Se presentan algunos interrogantes que fueron surgiendo a partir de estas primeras indagaciones: ¿Qué significados adquiere vivir en el barrio, desde la voz de los jóvenes que concurren a la Spinetta?, ¿cuáles son aquellos símbolos presentes hoy en el barrio? ¿hay algún símbolo que perdura cuando indagamos sobre la historia del barrio? ¿Cuáles son aquellos símbolos del espacio vivido que nos permiten entender los imaginarios, sobre el arte? ¿por qué no se han podido encontrar publicación sobre la historia del barrio o tesis de grado y posgrado que refieran al mismo, como sí existen de otros barrios de la ciudad?

Para complejizar este escenario resultaría interesante indagar acerca de la mirada de los y las jóvenes que concurren o no a "La Spinetta" para ver qué piensan sobre: la orientación teatro, el barrio, cómo piensan que "otros" lo ven a ellos/ellas siendo de Villa Laza. Analizar otros matices, con otras perspectivas, a fin de superar el hablar "de ellos" por el "con y desde la comunidad", incorporando no solo aquellas voces que impulsan la orientación arte/teatro, sino las que se identifican como "del barrio". Así como también, sobre los estigmas acerca de la orientación artística en ese barrio, ¿qué otras miradas se pueden incorporar de los docentes, de otras áreas curriculares sobre la escuela, sobre los jóvenes, sobre el barrio.?

Se abre así un espacio propicio para futuras indagaciones a fin de sistematizar la dimensión simbólica y analizar sobre la identidad del espacio barrial de Villa Laza interpretando las voces de quienes lo habitan, lo producen, lo consumen.

Bibliografía

Boggi, S. & Silva, A. (2016). “Emblemas paradojales: imágenes urbanas en reconversión en Olavarría y Tandil”. En: Gravano, A.; Silva, A. & Boggi, S. (editores) Ciudades vividas: sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses. Buenos Aires, Editorial Café de las Ciudades; 113-134.

Gravano, A. (2005). Palimpsesto urbano: sobre-escritura de huellas diacrónicas de la ciudad imaginada. En: Gravano, A (comp) Imaginarios sociales de la ciudad media. Emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas. Estudios de antropología urbana. Tandil/Olavarría. UNICEN, REUN; pp 10-23

Gravano, A. (2005). La ciudad manchada. En: Gravano, A (comp) Imaginarios sociales de la ciudad media. Emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas. Estudios de antropología urbana. Tandil/Olavarría. UNICEN, REUN; pp 67-84.

Gravano, A. (2020). Antropología de lo urbano (cuarta edición, corregida y aumentada) Tandil, Editorial UNICEN; pp. 33-113 y 135-221.

Gravano, A. (2021). Apuntes para una concepción dialéctica de lo territorial. Texto inédito, compuesto específicamente para el Seminario de posgrado Porosidades Educativas: territorio y escuela, el aporte antropológico (UNICEN, FCH, 2021)

Umpierrez, Analía. (2016). “Nuevas fronteras ¿directores gendarmes?” En: Gravano, A.; Silva, A. & Boggi, S. (editores) Ciudades vividas: sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses. Buenos Aires, Editorial Café de las Ciudades; 219- 236.

Fuentes consultadas

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

Diario El Eco de Tandil (2010). La Escuela Secundaria Básica 15 ofrece caminos alternativos e inscribe alumnos. (6 de abril de 2010).S.P. Recuperado:

https://www.eleco.com.ar/interes-general/la-escuela-secundaria-basica-15-ofrece-caminos-alternativos-e-inscribe-alumnos/

Diario ABC hoy del 12/11/2019, disponible en: http://www.abchoy.com.ar/leernota.php?id=161023&titulo=inauguraron_una_plaza_en_villa_laza_ellos_ofrecieron_su_corazon

Diario El Eco del 18-12-2020. Disponible en:

https://www.eleco.com.ar/la-ciudad/los-vecinos-de-villa-laza-padecen-desde-hace-cuatro-dias-un-corte-total-del-servicio-de-agua

Diario La Voz de Tandil del 4/4/2021 Disponible en: https://www.lavozdetandil.com.ar/2021/04/08/el-ministro-daniel-arroyo-confirmo-obras-para-tandil

Diario La voz de Tandil del 10/6/2021 disponible en: https://www.lavozdetandil.com.ar/2021/06/10/se-inicia-la-urbanizacion-de-6-manzanas-en-el-barrio-villa-laza-

El diario de Tandil del 2/1/22 Disponible en: https://eldiariodetandil.com/2022/01/02/importante-incendio-en-la-zona-de-villa-laza

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (2011). Resolución No. 1504-2011. Imposición de nombre a establecimientos educativos. La Plata, Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires.

Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires (2011). Resolución No. 587-2011. Régimen Académico para la Educación Secundaria Obligatoria. Recuperado http://abc.gob.ar/secundaria/sites/default/files/res-pcial-587_11.pdf

Entrevista a la Directora de la Secundaria N ° 15 Luis Alberto Spinetta, Tandil Buenos Aires período (2014 – 2019) realizada en el marco de la asignatura Introducción a la Educación. Profesorado en Teatro. Facultad de Arte UNICEN con fecha: 27/10/2016.Recuperado https://moodle.rec.unicen.edu.ar/unipedia/course/view.php?id=200

Entrevista realizada a la Directora de la Escuela Secundaria N°15 Luis Alberto Spinetta, Tandil Buenos Aires Periodo (2013-2019) en mayo 2019 en el marco del PIO “Instituciones educativas, directivos y prácticas de inclusión escolar” 03-

PIO-26D. periodo 2019-2020. Director del proyecto: Martignoni, Liliana Teresa -Co-director: Dimatteo, María Cristina. Recuperado:

https://moodle.rec.unicen.edu.ar/unipedia/mod/page/view.php?id=12786

Entrevista a Trabajadora Social (TS) de la ES N ° 15, con fecha junio 2020 realizada por Bertoldi, Ma Marcela para el proyecto de investigación TECC Facultad de Arte UNICEN.

Entrevista realizada a preceptora S. ~~de la~~ de la Escuela Secundaria N°15 Luis Alberto Spinetta Tandil Buenos Aires. Período (2010-2017), con fecha junio 2020 realizada por Bertoldi, Ma Marcela para el proyecto de investigación TECC Facultad de Arte UNICEN.

Entrevista a la coordinadora a Anabella T. Proyecto Universo de las Artes. Secretaría de Extensión. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Fecha junio 2020, realizada por Bertoldi, Ma Marcela para el proyecto de investigación TECC Facultad de Arte UNICEN.

Entrevista realizada a Carolina Giovanini, con fecha noviembre 2021 realizada por Bertoldi, Ma Marcela a los efectos de este trabajo.

Proyecto Educativo Institucional Escuela Secundaria N°15, Luis Alberto Spinetta. Tandil, Buenos Aires.

Registro fotográfico de la Institución Escuela Secundaria N°15, Luis Alberto Spinetta. Tandil, Buenos Aires.

Senado y Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires. (2007). Ley No. 13688-2007. Ley de Educación de la Provincia de Buenos Aires. H. *Cámara* de *Diputados*-Sesión 27 de junio de 2007.

Entre trayectorias. Cartografía de un dispositivo de acompañamiento de prácticas de investigación

María Soledad Lami, FA – UNICEN

Introducción

"(...) el educando precisa asumirse como tal, pero asumirse como educando significa reconocerse como sujeto que es capaz de conocer y que quiere conocer en relación con otro sujeto igualmente capaz de conocer, el educador, y entre los dos, posibilitando la tarea de ambos, el objeto de conocimiento." (Freire, P.; 2008 -66)

Como becaria INI-SECAT-UNICEN, durante el período marzo 2021-marzo 2022 desarrollé prácticas de inicio en la investigación, bajo la dirección de la Profesora Marisa Rodríguez, acerca de *la trayectoria del equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes* de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil, a través del desarrollo del Plan de Trabajo titulado: "*Trayectoria de una política educativa municipal (2008-2018): la Escuela Municipal de Teatro desde el equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes".* Este último, enmarcado en el proyecto de investigación del TECC: "Políticas educativas emergentes. Interjuego de lo macro y lo micro político en el gobierno de la Educación Artística local (2008-2018)".

El Proyecto Adolescentes fue creado como propuesta educativa en el año 2003 por el maestro Eduardo Hall dentro de la Escuela Municipal de Teatro de Tandil. Desde sus orígenes, el mismo estuvo orientado, en palabras de Hall, Lami y Rodríguez, a "generar un espacio de oportunidades para adolescentes que promueva la inclusión a través de la creatividad en el arte" (Hall, Lami y Rodríguez, 2015). Su objetivo es la creación colectiva de obras teatrales que conjugan el Teatro, la Música y la Danza, en las cuales lxs integrantes del Proyecto reflexionan y expresan temáticas que lxs atraviesan. A lo largo de más de 10 años, más de 400 adolescentes fueron protagonistas de sus espectáculos, los cuales fueron presentados en escuelas secundarias y teatros de Tandil y la región.

Uno de los rasgos que caracterizan las prácticas enmarcadas en dicho Proyecto, es su *equipo de coordinación*. Actualmente el mismo está conformado por Verónica Rodríguez, Soledad Lami, Florencia Rodríguez y Joaquina Massa. Dos de ellas graduadas del Profesorado de Teatro y estudiantes de la Licenciatura de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, una de ellas es estudiante avanzada de Ciencias de la Educación de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN y la cuarta integrante es Psicoanalista graduada en la UBA. A su vez, tanto Verónica Rodríguez, Soledad Lami como Florencia Rodríguez, transitaron como adolescentes y jóvenes por el dispositivo de *formación de formadores del Proyecto Adolescentes*. De esta manera, mi práctica de investigación se vio atravesada por una doble función: integrante del nombrado equipo y becaria INI-SECAT-UNICEN; con el objetivo, a su vez, de desarrollar mi tesis de grado en torno a dicho objeto de estudio.

La presente ponencia buscará describir y caracterizar este encuentro "entre" trayectorias de una estudiante-investigadora novel y una directora novel de proyecto de investigación y docente de la cátedra Dinámica de Grupos de la carrera del Profesorado y Licenciatura de Teatro, ambas pertenecientes a la Facultad de Arte de la UNICEN y al TECC. Se entiende el concepto de *trayectoria* como "*un camino que se recorre, se construye, que implica a sujetos en situación de acompañamiento",* al decir de Nicastro y Greco (2012), *"un camino en construcción permanente"* (Nicastro y Greco 2012). En este recorrido, las prácticas se van constituyendo y generan una forma de estar, concepción similar a la idea de la "política como trayectoria" de Ball (2011), un "estar siendo", una construcción donde el acontecimiento creador es un elemento fundante.

Se hará foco en el *encuentro entre trayectorias* debido a que permitirá dar cuenta del dispositivo de trabajo creado y desarrollado a lo largo de todo el año de mi desempeño como becaria. Cabe aclarar que algunas de estas conclusiones fueron extraídas de mi Informe Final como becaria presentado a SECAT. En este sentido, estos textos se constituyen también en distintas experiencias formativas, en trayectorias, en otras formas de encontrarme como posibilitadoras de un seguir pensando la práctica.

Buscando objetivar este trayecto recorrido junto con mi tutora durante el año de duración de la Beca, es que elegimos nombrarlo como una "experiencia formativa", en la cual nos situamos como "nóveles". Este último concepto es tomado de las investigaciones de Andrea Alliaud (2004) y si bien se refiere a la formación docente, al tratarse de un proceso pedagógico, encontramos consonancias con nuestra experiencia:

> "(..) en nuestro estudio caracterizamos a los novatos, como maestros "formados" y "experimentados". El concepto de "experiencia formativa" nos fue de utilidad para elaborar tal caracterización, en tanto remite a todo aquello que se aprendió en la experiencia (escolar, en nuestro caso), mientras se vivió. Es lo aprendido en tanto "nos pasa" (como sujetos), por oposición a lo que simplemente pasa (Larrosa, 2000). Es la experiencia que forma parte de la "trama" de nuestras vidas y en tanto tal cobra significado (Huberman, 2000)" (Alliaud, A. 2004 -1,2)

¿Cómo y dónde se aprende a investigar la propia práctica docente y artística? Éramos novatas en la tarea que teníamos por delante, identificando que no teníamos una "habilitación formal de ejercer un determinado rol" y estábamos empezando a desarrollarlo. Tomando los aportes de Alliaud (2004), identificamos que ese "empezar" no comienza *desde ahí,* sino que hay un conjunto de imaginarios y representaciones que se filtran y se relacionan con la multiplicidad de trayectorias que convergen en ese aquí y ahora. Prejuicios, estereotipos, necesidades, imaginarios sociales que están operando en el ejercicio de esa posición a desarrollar. Es importante reconocer esa internalización de identidades construidas en nuestras trayectorias como estudiantes, docentes y artistas. ¿Cuándo empecé a hacerme preguntas acerca de mi propia práctica? ¿Puede pensarse el ser investigadora como una práctica cotidiana de la intervención educativa y la práctica artística? Volviendo a Alliaud:

> (…) estamos interpelando a las prácticas pedagógicas que se desarrollan en los ámbitos de formación profesional, a fin de que introduzcan la *dimensión de las trayectorias personales,* constructoras de la experiencia, y *la dimensión del contexto escolar,* con su historia y sus tradiciones, no como algo dado objetivado ("Real"), modelado para la acción (modelación, fabricación de las futuras generaciones), sino como espacio "modelable", moldeable y explicable por la acción de los sujetos (colectivos e individuales) en circunstancias históricas

> particulares. De este modo, consideramos relevante trabajar con las experiencias vividas por los maestros, que son a la vez portadores de ese legado o formato escolar y artífices del mismo. Situar, contextualizar, problematizar, revisar, confrontar, interpretar y explicar distintas experiencias escolares, puede ser un punto de partida inmediato para construir estrategias que brinden herramientas para actuar." (Alliaud, A.; 2004 -7)

Estas palabras de Alliaud nos remiten a la necesidad de cartografiar el proceso por el cual becaria novata y tutora-novata se constituyen como tales a través de prácticas específicas que se van construyendo en la cotidianeidad del sostenimiento de un dispositivo.

Encuentro "entre" trayectorias: recorrido de creación de un dispositivo.

Antes de describir el proceso desarrollado, es necesario conceptualizar "dispositivo", siguiendo a Foucault (1991) lo concebimos como aquel artificio creado para producir determinados efectos. Al mismo tiempo y dadas las características formativas del espacio nos es necesario identificarlo como un "dispositivo pedagógico":

> Un dispositivo pedagógico será, entonces, cualquier lugar en el que se constituye o se transforma la experiencia de sí. Cualquier lugar en el que se aprenden o se modifican las relaciones que el sujeto establece consigo mismo. (...) Tomar los dispositivos pedagógicos como constitutivos de la subjetividad es adoptar un punto de vista pragmático sobre la experiencia de sí. Reconocer la contingencia y la historicidad de eso mismos dispositivos es adoptar un punto de vista genealógico. Desde esta perspectiva, la pedagogía (...) produce formas de experiencia de sí en las que los individuos pueden devenir sujetos de un modo particular. (Larrosa, J.; 1995: 22-23)

Ubicamos los orígenes de este "encuentro entre" en el 2020, año en que junto a mi tutora diseñamos el plan de acción que fue presentado a la SECAT para solicitar la beca INI. Mientras diseñamos dicho plan, mi tutora me informa acerca del *Espacio Enlaces* de la SECAT-FA-UNICEN y una convocatoria del mismo para investigadorxs noveles. Me presento a dicha convocatoria y soy seleccionada, lo cual me permite desarrollar mi primer artículo académico vinculado a mi objeto de estudio: "*Trayectoria de una política educativa municipal (2008-2018): la Escuela Municipal de Teatro desde el equipo de*

coordinación del Proyecto Adolescentes. Acerca de sus gérmenes.", publicado en el N°30 de la Revista La Escalera de la Facultad de Arte.

Las trayectorias se siguen entrelazando y ese mismo año, junto con mis compañeras del equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes (en adelante ECPA) y la Prof. Marisa Rodríguez, sostuvimos un espacio de encuentro y conversación. Dicho encuentro se emplazó, por un lado, en el interés del ECPA de sistematizar nuestra experiencia de más de 10 años como equipo y el trabajo de investigadora de Marisa Rodríguez para su tesis de Maestría en Educación que tenía como objeto de investigación los talleres de arte municipales. De estos encuentros y conversaciones se desplegó la posibilidad de concretar una experiencia de escritura colaborativa, elaborando un artículo para la *Revista Trayectoria, práctica docente en educación artística*, del Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte, en el cual pudimos sistematizar la práctica docente en educación artística en el contexto de pandemia durante el 2020: "*Cartografías desde un equipo: Continuidades y rupturas de un dispositivo de trabajo atravesado por el ASPO".* El mismo fue publicado en el ejemplar N°8 de la nombrada revista, número especial sobre "La Educación Artística en el marco del ASPO y el DISPO".

En marzo de 2021, luego de recibida la confirmación de la Beca INI, junto con mi tutora nos encontramos con el objetivo de llevar adelante el plan diseñado. De inmediato comenzaron a filtrarse la multiplicidad de trayectorias que atravesaba a cada una de nosotras en ese aquí y ahora. Una de las trayectorias que operó -en tanto afectación, implicación- en nuestro diálogo fue mi situación de estudiante del último año de la Carrera del Profesorado de Teatro y la Licenciatura de Teatro de la Facultad de Arte-UNICEN. En ese entonces cursaba las cátedras de Seminario de Investigación, Semiótica II y Didáctica Especial de la Enseñanza de la Actuación.

Desde un primer momento imaginamos la posibilidad de diseñar una modalidad de trabajo conjunta con la cursada de *Seminario de Investigación*, buscando que las consignas desarrolladas en la cátedra dialoguen con el desarrollo del plan de trabajo de la Beca INI. De este diálogo surgió mi pre-proyecto de tesis de grado: *«Caracterización de la trayectoria del equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes de la Escuela Municipal de Teatro de*

Tandil como dispositivo de intervención en clave de gobierno de la Educación.». El mismo se encontraba directamente vinculado al objeto de estudio de la Beca INI, es decir que mi trabajo realizado como becaria confluía en insumo para mi futura tesis de grado.

Mi situación como estudiante continuó insistiendo en nuestros encuentros entre becaria-tutora. Desde la cátedra *Didáctica Especial de la Enseñanza de la Actuación* proponen redactar un ensayo que ponga en diálogo el marco teórico de la cursada y la experiencia como artista y docente de arte de aquellxs que nos encontrábamos cursando la misma. Junto a mi tutora imaginamos que el mismo también funcione como materia prima para mi investigación en el marco de la Beca INI. De este cruce surgió el ensayo "*Las prácticas del equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes de la Escuela Municipal de Teatro analizadas como productoras de procesos de singularización"*. Esta experiencia de escritura en diálogo con mi proceso como investigadora novel, me permitió delimitar aún más mi objeto de estudio e imaginar un posible título para mi tesis de grado: "*Las prácticas del equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes de la Escuela Municipal de Teatro analizadas en clave de acontecimiento, creación y deseo."*

De esta manera, este entrecruzamiento fue aconteciendo como metodología de trabajo a sistematizar. Algo que en un principio había sido imaginado en vinculación con la cátedra de *Seminario de la Investigación*, habilitó la posibilidad de diálogo entre la Beca INI y el resto de las cátedras y resultó un proceso de *emplazamiento* de mi práctica como investigadora novel. El estar investigando mi propia práctica, mi condición de docente y artista también fue parte de ese emplazamiento, de ese cruce de trayectorias que ya no sólo serían entre sujetxs sino entre identidades profesionales de unx mismx sujetx.

Dentro de este proceso se integró el trabajo final de la cátedra de *Semiótica II*: la producción de un ensayo final que articule el marco teórico analizado en la cátedra con el análisis de alguna práctica que se vincule a nuestra experiencia como docentes de arte y/o artistas. De este trabajo resultó el ensayo titulado: "INVESTIGAR – INVESTIGAR-SE. *La investigación de la propia práctica como posibilidad de producción de prácticas emplazadas."* El mismo me permitió poder analizar mi recorrido como investigadora novel y las

particularidades que conlleva el investigar la propia práctica. Se vincula, además, con presentaciones previas desarrolladas públicamente "de manera oral" en eventos académicos en tanto miembro del proyecto de investigación enmarcado en el TECC.

Esta modalidad de trabajo, me permitió desarrollar prácticas que aportan y consisten en nuevos entrecruzamientos en pos de una autoría en el ejercicio del rol como investigadora. Además de permitir un diálogo entre mi situación como estudiante en tramo de terminalidad de la licenciatura, mi situación de investigadora-becaria novel y mi trabajo como artista y docente de arte en el sistema educativo provincial y municipal, alojó también mi "no saber". "No saber" como una práctica cotidiana y sistemática dentro del proceso de investigación, brindándome un acompañamiento para poder introducirme en el universo de la investigación académica desde mis propios intereses. Fortaleciendo, de esta manera, mi lugar de autoría, al decir de Alliaud (2017), y mi identidad como investigadora, la cual alberga también mi trayectoria y mi existente actual como artista y como docente de arte.

Actualmente, me encuentro preparando mi final de Música y Coreografía, mi anteúltimo final para la titulación del Profesorado y Licenciatura de Teatro. Para el mismo debo presentar una escena teatral que conjugue los contenidos abordados en la cátedra. Como punto de partida para mi creación elegí algunos párrafos del libro "La poderosa magia filosófica del Gran Deleuze para pequeñas máquinas infantes", de Matías Moscardi. En este caso, mi rol como artista se ve interpelado por el marco teórico de mi investigación como becaria INI. Una vez más el encuentro entre trayectorias, en este caso, mis propias trayectorias de investigadora y de artista.

Cabe preguntarnos, ¿qué tienen en común las distintas experiencias? ¿Qué prácticas se desarrollaron entre esas experiencias formativas?, ¿por qué considero esas prácticas como trayectorias formativas?

Junto a mi tutora de Beca, desarrollamos un dispositivo de encuentros regulares los días martes de dos horas de duración. En el mismo primaba la conversación y la escucha activa. Este diálogo posibilitó pensar la práctica juntas, imaginar diversas estrategias para llevar adelante mi Plan de acciones de la Beca INI y poder vincularlo con mi situación de estudiante, pensado en que ambos

procesos sean insumos y culminen en el diseño de mi proyecto de tesis de grado.

Al igual que Ball (2011) piensa las políticas educativas como un "estar siendo", este encuentro fue consolidándose en un "estar siendo encuentro". Se fue materializando y consolidando un modo de trabajo caracterizado por la multiplicidad de pliegues y cruces: en lo temático, en las trayectorias profesionales, en el ser novata, en los cruces al pensar el arte y el teatro en particular, al mismo tiempo que fue posibilitando la reivindicación de *la experiencia como fuente legítima de conocimiento* (Fernández, P., 2017). Es decir, el pensar la investigación no como un hecho separado de nuestras prácticas como docentes de arte y artistas, sino como una experiencia que se entrelaza en las distintas prácticas que desarrollamos.

En un principio, el dispositivo se vio atravesado por la situación del ASPO generado por la pandemia Covid-19. Esto significó que los encuentros con mi directora se realicen en su totalidad de manera virtual, ya que era la única forma posible de sostenerlos. Estos quedaban registrados en formato audiovisual y luego eran revisionados por mí, en búsqueda de conceptos analizados o puntapiés para avanzar con la producción escrita de la investigación. Este registro audiovisual significó un gran aporte, ya que al volver sobre lo conversado se podían registrar nuevos sentidos o nuevos disparadores. Por este motivo, una vez que tuvimos la posibilidad de sostener nuestros encuentros de manera presencial, optamos por sostener un registro en formato audio de lo conversado, que luego es escuchado nuevamente para seguir extrayendo sentidos sobre lo dicho, no en términos de transcripción de lo sucedido sino como relato que abre nuevas narraciones. A su vez, el registro de cada encuentro me posibilitó poder "verme" o "escucharme" con cierta distancia, potenciando la posibilidad de mediatizar mi implicación con mi objeto de estudio.

La permeabilidad, la multiplicidad, la generosidad, la amorosidad, la subjetividad, el deseo, se volvieron elementos imprescindibles para la continuidad de esta metodología de trabajo, sostenida por el diálogo y la escucha activa por parte de ambas. Escucha activa, al decir de Duschatzky, S; (2021) que registra e interpela la palabra y busca nuevos sentidos a los estipulados inicialmente.

Fue fundamental también el atreverse a explorar el "no saber" como ámbito de creación, construcción de saber en el acto, desarrollo de estrategias y metodologías que no estaban predeterminadas. Cada encuentro sostuvo un espacio de diálogo y de devolución en términos de nuevas aperturas, de nuevas inscripciones, dando lugar al "no saber" en tanto construcción, posibilidad y acontecimiento. Significando, a su vez, un desafío a los mandatos de lx investigadorx de saber todo de antemano, inscriptos en imaginarios que se cruzan, que se filtran en la cotidianeidad de lo universitario.

En un primer momento, mi desarrollo dentro de la investigación se encontró apegado al Proyecto de Investigación del TECC, el cual alojó mi proyecto de Beca. Atravesando el dispositivo de conversación y escucha activa junto a mi tutora, pude ir desarrollando mi autoría e ir encontrando mis focos de interés y mi identidad dentro de lo planteado de manera inicial en el proyecto presentado.

El dispositivo diseñado me permitió, a lo largo del año, acercarme a mi objeto de estudio, focalizar, sistematizar la posibilidad de imaginar "nuevas formas de hacer y pensar" (Diéguez, 2019:120). No primó una rigidez por atarnos al diseño del proyecto de investigación, sino que se "imaginaron" estrategias que me permitieron vivenciar la investigación como *práctica situada* (Diéguez, 2019) en tanto fuimos registrando y dando lugar a los existentes de las distintas trayectorias que atravesaban la situación, como se fue mencionando en el trabajo de acompañamiento analítico a las producciones de cierre de cursada de distintas asignaturas.

Frente a mi desconocimiento acerca del universo de la investigación académica, como núcleo de investigación, el TECC y mi tutora me hospedaron, fomentando y acompañando mi experiencia en diferentes prácticas de iniciación en la investigación. Su generosidad fue un elemento fundamental para la construcción de un saber situado y una práctica emplazada (Diéguez, 2019). De esta manera, fue posible el desarrollo de un aprendizaje significativo, un saber conectado con la subjetividad y el deseo, un saber en diálogo con las trayectorias.

Este dispositivo de encuentro y escucha "entre" se materializó más allá del dispositivo previsto en líneas generales para la beca. Tanto a nivel del TECC

como de otros espacios de formación contínua como la Diplomatura en Arte para la Transformación Social y el espacio de encuentro de graduadxs del Área de Formación Continua. Se fueron sosteniendo acciones comunes de relato, narración, diálogo, conversación y escucha con otrxs interlocutores.

Dentro de estas prácticas de iniciación en la investigación, puedo identificar la participación en las *Jornadas de Intercambio entre docentes-investigadorxs de enseñanza en Teatro* que se realizó en el mes junio del 2021 y fue organizado por el Departamento de Educación Artística de la Facultad de Arte- UNICEN. En las mismas participaron integrantes de Proyectos de Investigación de diferentes Universidades del país, en los cuales se vinculan el Teatro y la Educación. En este marco realicé una presentación oral como becaria INI del TECC, desarrollando el objetivo de mi investigación y la metodología de trabajo implementada.

También en el mes de junio, presenté una ponencia en las *XXI Jornadas de Historia, Arte y Política*, organizadas por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la misma institución. La misma se tituló *"Investigar- Investigar-se"* y me permitió comenzar a indagar cuestiones vinculadas a la investigación de la propia práctica y compartir mis interrogantes y posibles hipótesis con otrxs investigadorxs nóveles y experimentadxs.

A fines del mes de junio fui invitada a participar de *"Teatro(s) en contextos de excepcionalidad",* encuentro de graduadxs de la Facultad de Arte organizado por el Área de Formación Continua de la Secretaría de Investigación y Posgrado de dicha institución. En el mismo, realicé una exposición acerca de mi experiencia como integrante del equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes y nuestra práctica durante el contexto de la Pandemia - Covid-19. La misma, fue una manera de seguir hilvanando y construyendo un relato oral acerca del hacer dentro del ECPA, en este caso elaborando y resignificando elementos de ese hacer vinculados al tiempo, el deseo, lo teatral, el vínculo y el espacio, que se vieron directamente afectados en el contexto de excepcionalidad que significó la pandemia 2020-2022.

A su vez, en el mes de octubre, participé junto a mi compañera del ECPA, Verónica Rodríguez del módulo de Arte y Género de la Diplomatura de Arte y Transformación Social de la Facultad de Arte, a través de una exposición oral

acerca de la Educación Sexual Integral (ESI) como un contenido transversal del Proyecto Adolescentes. La misma, me permitió abordar y hacer foco en los contenidos de la ESI como uno de los ejes de las prácticas del ECPA y la posibilidad de seguir construyendo narrativa acerca de mi experiencia como docente y como artista en el ECPA.

En estas intervenciones identifico una serie de prácticas, primero la de compartir mi experiencia del *estar siendo* becaria, a la vez que artista y docente de arte. También la de tomar la palabra y pensar el diálogo con diversxs interlocutorxs, habilitar el registro de otras experiencias de investigación, abriendo distintas líneas de análisis que abonaron a un proceso de visibilización de la práctica misma de investigar, al mismo tiempo que me permitieron indagar en la complejidad de mi objeto de estudio.

Estas prácticas de iniciación en la investigación fortalecieron mi posición e identidad como investigadora novel. Los diferentes formatos de escritura, de exposición, de diálogo y diferentes interlocutorxs con los cuales dialogaba, me permitieron un acercamiento en lo metodológico y la posibilidad de identificar diversos planos de análisis: el descriptivo, el interpretativo y las resonancias personales. A su vez, habilitaron una profundización al marco teórico con el cual abordo mi tesis, posibilitando el entrecruzamiento entre el formato "relato de experiencia" y definiciones de categorías de análisis de distintos campos analíticos.

Dichas prácticas significaron una instancia de fortalecimiento en el vínculo con mi tutora y una estrategia metodológica en este camino de construir un *pensar-nos* juntas. Todo este proceso es insumo de mi tesis de grado, ya que justamente lo que me permite es abrir preguntas acerca de los desafíos metodológicos que voy encontrando en mi trayectoria como investigadora, a la vez que voy acercándome a mi objeto de estudio.

En función a esto, se abren nuevas posibilidades de seguir *pensando-nos*, seguir pensando la experiencia del *equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes* en relación a conceptos como *trayectoria, multiplicidad, autoría, afección, prácticas emplazadas*, *generosidad* que se conforman en categorías centrales para pensar mi objeto de estudio y que me interpelan en este doble lugar de

investigadora-de, pero *investigadora-en* y *sobre* la misma práctica que estoy investigando.

A modo de cierre y apertura: la investigación como política de acceso a derechos

La experiencia como becaria INI dentro de un Núcleo de Investigación de la Facultad de Arte-UNICEN desplegó ante mí el universo de la investigación como un espacio posible donde incluirme, que me interpela desde mi rol de artista y docente de arte, conjugando el saber con el pensamiento reflexivo, la imaginación y la creatividad. El marco teórico abordado durante dicha experiencia me conmovió y me posibilitó un "pensar desde los afectos", al decir de Diéguez (2019). La multiplicidad de mis trayectorias y prácticas se vieron interpeladas por esta conmoción. En este tránsito pude objetivar mi ser estudiante, docente de arte, artista e investigadora novel como identidades y prácticas interconectadas, a su vez que espacios de construcción de saber y conocimiento desde la experiencia.

Considero fundamental el acompañamiento recibido durante el desarrollo de mi beca, ya que el mismo resultó un andamiaje indispensable para sustentar mi práctica de aprendizaje como investigadora novel. Parte de mi aprendizaje fue diseñar de manera conjunta un dispositivo que nos albergue a ambas, becaria y tutora, en gustos, tiempos y particularidades. El mismo, lo suficientemente sólido para sostenerse y existir pero también lo suficientemente flexible para ir incorporando los emergentes que fueron surgiendo y conmoverse con estos, generando una trama de sostén material y simbólico. ¿Qué elementos hicieron posible esta trama? Un espacio concreto de encuentro, físico o virtual, sistemático, no por urgencia, sino que funcione como un "acompañar" el pensar y que albergue "lo posible". Al inicio se presentaba "lo imposible" como dificultad: "¿cómo voy a hacer esto? ¿Cuánto tiempo me va a demandar? No voy a poder…" Fue un aprendizaje trabajar "lo posible" desde la apertura y la escucha.

Es por eso que señalo la importancia de sostener políticas institucionales, tanto a nivel Facultad como Universidad, que incentiven y fortalezcan el encuentro "entre" trayectorias como lo plantean Nicastro y Greco (2012), pensado como *dispositivos pedagógicos*, Larrosa (1995), que acompañen las prácticas de inicio

en la investigación. Sosteniendo, a su vez, la necesidad de que estas prácticas de acompañamiento sean generosas, hospitalarias, estén disponibles al encuentro de saberes y promuevan la creatividad y el desarrollo de estrategias para posibilitar la producción de *prácticas emplazadas*.

A su vez, propongo que se analice la posibilidad de establecer un cupo determinado que posibilite el acceso a becas de iniciación en la investigación para estudiantes y graduadxs sin limitante de edad o de horas laborales ejercidas. Mi realidad como trabajadora de la educación y el arte me ha permitido sostener mi trayectoria como estudiante, que ha sido de larga duración debido a diferentes circunstancias en las que tuve que dividir mi tiempo y energía entre mis estudios y el sostenimiento de mi economía. Por esto mismo, sugiero que se revise ante cada solicitud de aplicación a este tipo de becas, la incompatibilidad con determinada edad y cantidad de horas ejercidas en trabajos rentados, posibilitando de esta manera el acceso universal a la oportunidad del ingreso al ámbito de la investigación.

Teniendo presente además que, desde mi experiencia como trabajadora de la educación y el arte, esta beca me posibilitó una doble autoría: ejercer mi profesión docente y de artista, al mismo tiempo de iniciarme en la investigación de las mismas, desarrollando una construcción conjunta del conocimiento y permitiéndome validar los saberes adquiridos durante mi experiencia como docente de arte y artista.

Mi objetivo actual es poder avanzar, a partir de este puntapié inicial, con mi Tesis de grado, en la cual seguiré profundizando sobre el objeto de estudio que pude identificar, delimitar y comenzar a investigar gracias a esta experiencia como becaria.

Bibliografía

Alliaud, A. (2004). “La experiencia escolar de maestros “inexpertos”. Biografías, trayectorias y práctica profesional.” Revista Iberoamericana de Educación. Vol. 34, N°1.

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

Alliaud, A. (2019). *El campo de la práctica en la formación docente Material de trabajo para educadores y educadoras*, Cuadernos del IICE Nº 1 | ISSN 2618-5377, Bs. As, Argentina: FILO UBA.

Ball, S. (2011). *Política social y educativa, empresa social, hibridación y nuevas comunidades discursivas*. Revista Propuesta Educativa número 36, Año 20, Vol2. Buenos Aires, Argentina: FLACSO.

Diéguez, I., (2019). *Interpelando al “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada*. Revista Nómadas N°50. Colombia: Universidad Central.

Duschatzky, S; (2021). *Un método de escucha*. Especialización en gestión de las instituciones educativas FLACSO cohorte 2021.

Fernández, P., (2017). *Bicisitudes de la investigación a través de la práctica*. Hacer es saber: I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística / María Belén Errendasoro ; Paula Fernández ; María Gabriela González. - 1a ed. - Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Libro digital, PDF.

Freire, P. (2008). *Pedagogía de la esperanza. Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A.

Foucault, M. (1991). El juego de Michel Foucault. En Foucault, M. *Saber y verdad*. Trad. Varela, J. y Álvarez-Uría, F. Madrid: Ediciones La Piqueta pp. 127-162.

Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de Sueños.

Hall, E.D., Lami, M.S. y Rodríguez, V.A.E. (2015). *Carpeta de Antecedentes Proyecto Adolescentes*, Bs.As., Argentina.: material inédito.

Lami, S. (2020). *Trayectoria de una política educativa municipal (2008-2018): la Escuela Municipal de Teatro desde el equipo de coordinación del Proyecto Adolescentes. Acerca de sus gérmenes*. N°30 de la Revista La Escalera de la Facultad de Arte. Bs. As., Argentina.

Lami M.S. y Rodríguez V. (2014). *Proyecto Adolescentes: Inclusión social a través del Arte, Escuela Municipal de Teatro de Tandil*. Relato de experiencia presentado en el marco del II Encuentro Nacional de Prácticas y Residencias en Carreras Artísticas, Facultad de Arte, UNICEN, 21 y 22 de agosto de 2014. Bs.As., Argentina: material inédito.

Lami M.S., Massa J., Rodríguez F.J., Rodríguez V.A.E. (2020). *Cartografías desde un equipo: Continuidades y rupturas de un dispositivo de trabajo atravesado por el ASPO*. Revista Trayectoria. Práctica Docente en Educación Artística. N°8. Tandil: Facultad de Arte. UNICEN.

Larrosa, J. (Ed.) (1995). *Escuela, poder y subjetivación*. Madrid: Ed. de La Piqueta.

Nicastro, S y Greco, B. (2013). *Entre trayectorias. Escenas y pensamientos en espacios de formación*. Rosario: Homo Sapiens.

Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. CABA: Tinta Limón.

Skliar, C. & Larrosa, J. (2011). *Experiencia y alteridad en educación*. Rosario: Homo Sapiens/FLACSO.

Teatro callejero y teatro de invasión. Una mirada sobre *La larga noche de los 500 años*

Anabel Paoletta, TECC – FA - UNICEN
Miguel Santagada, TECC – FA - UNICEN

La larga noche de los 500 años (2010 y 2022)

La obra se presenta desarrollando un recorrido prefijado en las inmediaciones de una ciudad. Está constituida por tres grandes grupos de actores que a modo de coros representan distintos sectores de la sociedad, a saber: Los mapuches, vestidos con ponchos; los burgueses, vestidos con calzas y remeras y gorras visera del color de la bandera de Chile y Argentina; los burócratas, vestidos con pantalón, camisa y corbata, pero sin cabeza.

Las escenas se muestran de manera consecutiva en tres momentos que visibilizan el derrotero del Pueblo mapuche en relación al Estado nación y la sociedad capitalista actual. La obra de teatro callejero se inicia con un recorrido del camión de los músicos que convocan por altavoz a la presentación de la obra y el recorrido de los actores que interpretan a los mapuches. Ellos llevan el fogón hasta el espacio verde del lugar, una plaza y allí se distribuyen en el suelo tapándose con sus mantas. Con esta imagen comienza la escena que se denomina “brotes de la tierra” con una profunda significación sobre la relación del originario con la naturaleza y su modo de vivir en comunidad. Luego llegan a ese espacio los burócratas que con movimientos bruscos y violentos empujan a los mapuches hacia otro lugar, recorriendo ya la vía pública para representar los desplazamientos sistemáticos que el originario ha soportado a través de la historia y donde, dirigidos por un personaje de burócrata mayor muestran diferentes métodos de hostigamiento como la alcoholización, el despojo de su vestimenta, la estafa notarial sobre la propiedad de tierras.

Acto seguido, cuando llegan a la intersección de dos calles donde hay un espacio preparado con una columna de globos con los colores blanco, rojo y azul, a modo de arco de medio punto que funciona como escenografía de un “programa de

entretenimiento para la televisión" y genera el inicio del segundo momento cuando llegan los burgueses que ofician de animadores y bailarines del show televisivo. Ubican a los mapuches en el suelo junto con el público y presentan unos paneles pintados con figuras de los originarios, donde el público puede poner su rostro y tomar una fotografía, esta escena representa la mirada peyorativa y la cosificación del pueblo mapuche que se exhibe cual souvenir para el turismo. Para finalizar este momento obligan a los originarios a bailar en una ronda, que a su vez es rodeada por otro circulo de burgueses. Entonces, desde ese centro los mapuches se revelan quitando las gorras y remeras a los burgueses y liberándose de ese encerramiento. Los festejos de la liberación dan lugar a la represión por parte del Estado, que se materializa con la presencia de la fuerza policial, en este caso aparecen personificados en los agentes con escudos de metal y cachiporra que vuelven a desplazar a los originarios por la calle de la ciudad, pero son vencidos. Los mapuches continúan su festejo, de espaldas a los agentes de seguridad y vuelven a ser atacados y asesinados desde atrás, caen al suelo y son cubiertos con los escudos, que tratan de invisibilizarlos.

El tercer momento comienza con el sonido de una música ancestral que evoca e invoca la presencia una fuerza mapuche que representa "la vieja y el viejo"- "el joven y la joven" y reviven a todos los mapuches caídos. Estos resurgen y bailan la danza del *purrun* [baile]. Para finalizar con la obra se suman al baile los burgueses y los burócratas, mientras que en una esquina de la ciudad se ve colgado de una horca el personaje del burócrata mayor.

2010 -La Patriótico Interesante - La larga noche de los 500 años- Santiago de Chile

Sobre el teatro callejero

Al definir la obra como un espectáculo de teatro callejero y atendiendo a la definición de este concepto, se pone en consideración no solo la historicidad del mismo ya que la existencia de estas prácticas artísticas al aire libre data desde la edad media (Pavis, 2005; Ubersfeld, 1989; Dubatti, 2016; Trastoy, 2018) sino también por el significado que le ha sido atribuido a través del tiempo. Carreira (2001) elabora un estudio exhaustivo sobre el fenómeno de teatro callejero en Latinoamérica en el que describe los inicios de la consolidación de un espacio de expresión urbano que combina teatro y política en los años 60 y 70, y lo define como un momento de influencias "que abren los caminos para la consolidación del teatro callejero actual" (2001: 64)

Carreira destaca también, que el término Teatro callejero se ha empleado para definir un amplio repertorio de prácticas acontecidas en distintos espacios abiertos y/o públicos. Tal diversidad genera un campo con limites poco precisos donde "cualquier forma de performance que tiene lugar en la calle paso a ser llamado teatro callejero" (Langsted, 1987: 45, En Carreira, 2001) contemplando una escena teatral de igual modo que un desfile de carnaval, un acto político, una feria artesanal. Ante esta problemática, es Bim Mason (1993) quien elabora una clasificación de los distintos espectáculos callejeros que permite agruparlos en dos grandes aspectos. Sobre el objetivo de los artistas, que se reconocen como animadores, performers, provocadores y comunicadores, y sobre los diferentes métodos de trabajo, diferenciando la logística de los espectáculos estacionarios o móviles.

Las distintas definiciones sobre teatro callejero que se visibilizan desde los años 80 presentan varios puntos de convergencia que atienden a la presencia de lo político en el arte, a saber: Patrice. Pavis (2005) en su Diccionario del Teatro dice que el teatro callejero tiene la "voluntad de abandonar el recinto teatral [porque] responde al deseo de llevar el teatro a un público que generalmente no asiste a este tipo de espectáculo, [para] producir un impacto sociopolítico directo y enlazar interpretación cultural y manifestación social" (pp. 477) En tanto que Fajardo (1990, en Carreira 2001) menciona que "el teatro callejero tiene como principal objetivo una interacción con la realidad, en un intento por participar y cambiarla" (pp.6) Una de las acepciones del teatro callejero pertinente a los

efectos de este estudio elaborada por Dietrich (1995, en Carreira 2001) versa sobre la actividad de teatro de grupo que actúa en un espacio al aire libre "en plazas, calles y parques escenificando y comentando hechos de la actualidad con un afán crítico y polémico" En sus estudios Carreira observa que, en Argentina, "existen propuestas que concentran su atención en realizar un teatro comprometido con las necesidades comunitarias y/o reivindicaciones políticas de diferentes matices ideológico" (pp.68) precisamente estas definiciones son las que se ajustan al caso de la producción y reposición de la "Larga noche de los 500 años".

2010 -La Patriótico Interesante - La larga noche de los 500 años- Santiago de Chile

Sobre la producción y reposición de *La larga noche de los 500 años*.

La larga noche de los 500 años es un pasacalle u obra de teatro callejero de carácter móvil (Mason, 1993) creada en 2010 por la compañía La Patriótico Interesante, que "nació al interior del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, el año 2002, al finalizar una toma estudiantil y como consecuencia del interés de un grupo de estudiantes por hacer un teatro popular y callejero (...) Podría afirmarse que se trata de un sistema colectivizado de producción y propiedad, que está dado esencialmente por cómo fue creada la compañía, sus objetivos artísticos y políticos, y el perfil de sus integrantes" (Achurra, 2021, pp. 31)

En la obra se aborda la problemática del Pueblo mapuche y la opresión que esta nación ha sufrido a lo largo de la historia tanto por españoles como por el Estado

chileno. Con esta propuesta de teatro callejero, La Patriótico Interesante apostó a deconstruir la imagen que excluía a gran porcentaje de la población mapuche. Fueron las consecuencias de los desplazamientos del pueblo originario, los silenciamientos, las invisibilizaciones y naturalizaciones, las que comenzaron a ser indagadas y cuestionadas desde este colectivo teatral.

La compañía chilena comenta que la obra ofrece un "Viaje poético e histórico sobre la relación del originario pueblo Mapuche con el colonizador, que devela los engaños y humillaciones que han sufrido históricamente los Mapuches, no solo por el estado Chileno y los grupos económicos interesados en su territorio, sino también por gran parte de la población, que menospreciando sus costumbres y características físicas, los han vuelto objetos de burla o productos baratos de souvenirs para el turista" (Achurra, 2021: 44) Esta propuesta artística tuvo por finalidad deconstruir nociones sobre la identidad mapuche a partir de reconstruir la propia historia, pero también establecer puentes que permitieran repensar nuestra sociedad desde la lectura crítica en los tiempos presentes de estos procesos históricos. Respecto de espacio urbano a intervenir Achurra (2021) comenta:

> *La larga noche de los 500 años* cuestiona el relato histórico oficial, y lo hace problematizando el uso del espacio de la ciudad, ahí donde el proyecto de estado-nación moderna se intenta materializar. Por ello, es que alcanza su máxima expresión y potencia cuándo se presenta frente al principal lugar de representación del poder político en Chile, El Palacio de La Moneda (pp. 28)

2010 -La Patriótico Interesante- La larga noche de los 500 años- Santiago de Chile

Hacia el año 2019, Alex Cordova, el director teatral del grupo Tentilcahue e integrante de La Patriótico Interesante, participó en un Festival de Teatro de Pueblos Originarios en Gral. Roca, Argentina. Allí coincidió con la presentación del grupo El katango, y dada su surge el interés por articular trabajos siendo que están pensando en la problemática mapuche, deciden realizar un trabajo conjunto. Esto combina la necesidad de generar la reposición de *La larga noche de los 500 años*, que aborda la problemática del pueblo mapuche y tiene la intensión de incorporar artistas de todo el territorio mapuche. Es por ello que, ambos grupos, La Patriótico Interesante en Chile y el Katango en Argentina, incluyen a la grupalidad Trashumantes[1] del Sur de Chile. Luego ganan una convocatoria de Iberescena 2020 para realizar la reposición de dicha puesta de teatro callejero.

Resulta relevante mencionar el modo de producción desarrollado por el Grupo de Teatro Mapuche "El Katango", que inicia una búsqueda particular fuera de los cánones de producción del teatro occidental. El mismo surge como "proyecto para armar una puesta en escena dentro de una comunidad mapuche para presentarla en la ciudad de Bariloche con el fin de reafirmar la "identidad mapuche urbana" (Alvarez, Cañuqueo y Kropff, 2005) Para ello se conformó un colectivo de gente de teatro, antropología, historia y comunicación que se denominó: Campaña de Autoafirmación Mapuche Wefkvletuyiñ (estamos resurgiendo). En uno de sus trabajos académicos, Alvarez y Cañuqueo comentan:

> El interés sobre la problemática del pueblo mapuche, parte de una trayectoria de activismo que data desde principios del siglo XXI y que se enmarcó en la Campaña

[1] Es una organización sin fines de lucro que trabaja por el desarrollo de las artes escénicas en el sur de Chile, estableciendo redes de colaboración y alianzas con diversas instituciones y agrupaciones autónomas, privadas y estatales. Actualmente residen en la ciudad de Temuco, Región de La Araucanía, donde realizan diversas actividades en el ámbito de las artes escénicas, itinerando desde el Bío-Bío a Magallanes. Entre sus líneas de trabajo se encuentra la Escuela Teatral en Movimiento donde desarrollan programas académicos como: Laboratorios o espacios formativos intensivos en diversas áreas de las artes teatrales como actuación, dramaturgia, dirección escénica, diseño escénico, voz y movimiento, experimentación de lenguajes interdisciplinares como el Teatro multimedial y la dramaturgia sonora. Residencias de carácter exploratorio, que constituyen espacios de investigación en procesos formativos y creativos de la práctica escénica del sur de Chile y Asesorías, como instancias de acompañamiento en procesos creativos y/o formativos para compañías del sur de Chile, en diversas áreas como la dirección, el diseño y la dramaturgia escénica. En ellos experimentan formas de aprendizaje, creando y potenciando nuevos lenguajes y metodologías en la práctica escénica. Crean espacios de investigación en torno a las artes escénicas en el sur de Chile, y al mismo tiempo buscan aportar a la descentralización de la formación artística en el país (https://fundaciontrashumantes.cl/escuela-trashumantes/)

> de Autoafirmación Mapuche Wefkvletuyiñ (estamos resurgiendo) una red de activistas mapuche y no mapuche, barilochenses. Wefkvletuyiñ tuvo como objetivo cuestionar la construcción identitaria que reforzaba estereotipos sobre los indígenas que el estado y el propio movimiento mapuche realizaba. En particular, buscaba visibilizar la presencia urbana de los mapuches y dar cuenta de la compleja trama de relaciones que se establecían en el presente entre ser mapuche y construir desde diferentes lugares de enunciación esa identidad.

Para el año 2002, a partir de ese trabajo creado en un taller en la comunidad curruhuinca de San Martín de los Andes, se presenta la obra en un Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. Desde entonces, el grupo se consolida con el nombre de "El Katango" manteniendo la metodología de trabajo. Es decir que, las puestas en escena surgen a partir de talleres dictados dentro de comunidades mapuche y en colaboración con integrantes de la Campaña de Autoafirmación Mapuche Wefkvletuyiñ" (Álvarez y Cañuqueo, 2018)

Actividades conjuntas

La reposición de la *Larga noche de los 500 años* se estrenó en Chile, ciudad de Temuco, en enero de 2022. La investigación dramatúrgica y el remontaje estuvo a cargo de Lorena Cañuqueo, Miriam Álvarez, Andrea Richards y Alex Córdova. Las primeras actividades que se realizaron en el proceso de reposición de la obra de teatro callejero fue el diseño y proyección de contenidos del Ciclo de conversatorios "La calle-no calle" organizado por los colectivos la Patriótico Interesante, El Katango teatro mapuche y la asociación Trashumantes, durante el 2021. La difusión de los conversatorios comenzó el 12 de octubre de 2021 y se realizó a través de los canales de la plataforma You tube de Santiago Off en Chile y de la Facultad de Arte- UNICEN en Argentina. Para ello se establecieron relaciones colaborativas con la escenificación de la reposición en el Festival Santiago Off y tareas de investigación con los espacios científicos de la Universidad nacional de Rio negro, el TECC y CID de la UNICEN, vinculados a los proyectos IPROCAE y TEAPEA. Esta edición especial del conversatorio "La Calle; No Calle", que incluye invitados chilenos y argentinos, abre un espacio de reflexión en torno al remontaje de la obra de teatro callejero que La Patriótico Interesante creó en 2010. El ciclo de conversatorios es la primera actividad de la coproducción callejera para la reposición de La larga noche de los 500 años, y como tal, propone generar exposiciones y una posterior reflexión sobre la

problemática del pueblo mapuche ampliando la mirada al territorio Wallmapu, comprendido en Chile y Argentina. En el primer conversatorio se realiza la proyección del documental Kara Dura de Kevin Morizur, que instala la propuesta poética creada en 2010 sobre la problemática mapuche chilena con "La larga noche de los 500 años". Mientras que, en el resto de los conversatorios, la presencia de invitados de varias áreas del conocimiento científico y de la comunidad originaria, de ambos Estados, resulta indispensable para reflexionar en términos políticos y culturales en torno a este conflicto aún vigente. La segunda actividad conjunta que realizaron para llevar a cabo la Reposición de la obra se materializo en la Residencia artística y formativa desarrollada del 24 al 30 de enero de 2022.

La Residencia artística y formativa consiste en una experiencia práctica que da a conocer la metodología de creación en el espacio público que ha desarrollado la compañía La Patriótico Interesante, basada en el trabajo colectivo, la prescindencia de un texto dramático y la predominancia de una escena visual, gestual y musical. Los participantes se enfrentan a los alcances y las posibilidades que ofrece el teatro callejero, comprendiendo la comunicación directa con el público y un espacio abierto sin aforo mediante la incorporación de herramientas técnicas para la interpretación actoral en relación con la música, las formas de enfrentar el diseño escénico callejero y los alcances técnicos en el espacio público (Achurra, 2021:38).

Ambas actividades permiten deconstruir un proceso de producción desarrollado especialmente para la realización de la obra callejera, dando cuenta de una metodología particular que, por tanto, se resiste a ser concebida dentro de los parámetros de producción de una compañía teatral tradicional. Es un espectáculo de carácter móvil que se genera sin la existencia de un texto dramático, con una fuerte influencia de rock en vivo, que atiende la problemática actual de una comunidad existente y oprimida, y que convoca e incorpora en la creación a un colectivo de artistas residente del territorio a intervenir. Estas particularidades permiten que enmarquemos estas prácticas dentro de la conceptualización de teatro de invasión.

2021- Afiche de promoción del ciclo de Conversatorios "La calle- no calle"

Sobre el teatro de invasión

Carreira (2017) explica que en el teatro callejero la lectura de cada espacio de calle será una lectura hecha con el cuerpo en relación a los usuarios y los flujos de cada ciudad. En tanto experiencia de vida que conecta el estar, con el pensar y el sentir de los actores.

De esta manera, el teatro de invasión es entendido como *un lenguaje particular que propone una experiencia de recepción específica (pp.18)* Entre las observaciones que Carreira remarca como las más relevantes es necesario mencionar el diseño de recorrido y/o el espacio específico de la ciudad que se interviene, ya que considera que se establece un diálogo entre ese lugar y la creación de la obra, no sólo en lo que respecta a la construcción y el diseño arquitectónico, sino al grado de significación atribuido al lugar y al flujo de tránsito que reciba el mismo en el horario previsto para iniciar la performance. Independientemente de que exista o no una convocatoria al evento, ya que al ser un espectáculo que ocupa el espacio urbano interpela a transeúntes que pueden no haberse enterado del suceso.

Es en un espacio cargado de significación (Lynch) dónde el teatro de invasión propicia nuevas significaciones que podrían subvertir algunos aspectos naturalizados de la comunidad (Canclini, 1999; Marques, 1996) En consecuencia, la propuesta escénica se yuxtapone a los elementos que conforman el tejido de la ciudad mediante una construcción simbólica, que crea campos relacionales y genera tensión con la hegemonía. En este sentido, citamos el video documental "Kara Dura" de Kevin Morizur que documenta la producción de la Larga noche de los 500 años del 2010 que concluye la obra frente a la Casa de la Moneda en Santiago de Chile. Mientras que el cortometraje "Residencia para remontaje de La larga noche de los 500 años" producción de Santiago Off: Carolina Castro Faúndez, documenta la reposición de la obra realizada en enero y febrero de 2022 en la población El Castillo de la comuna llamada "La Pintana" y en mayo en el barrio de "Recoleta" en Chile.

En lo que se refiere al proceso de creación y los procedimientos de construcción del teatro de invasión, el autor afirma que es necesario *habitar la ciudad con estrategias poéticas* para *enfatizar los elementos de teatralidad que son parte del discurso* (pp.20) Siguiendo la idea de invasión y jugando con la significación lingüística, aprovechamos para distinguir la acción política que el colectivo teatral de la Larga noche de los 500 años asume desde la acción poética trayendo una ficción que propone, justamente, visibilizar la presencia del pueblo originario de la zona y, por tanto, víctima de la invasión de los conquistadores europeos y criollos, que se manifiestan como burgueses vestidos con calzas, remeras y gorras en los colores de la bandera chilena y argentina, y el grupo de burócratas vestidos con camisa blanca, corbata y sin cabeza, que desplazan y engañan a los mapuches.

2022- Reposición de La Larga noche de los 500 años- comuna La Pintada- Chile

Invadir, dice Carreira, *es confrontar lo ficcional con lo cotidiano y rutinario* (pp.21) es asumir lo político (Camargo, 2014) ocupando un espacio público que se opone al statu quo, y en ese sentido se identifica a este tipo de teatro callejero políticamente comprometido, como una manifestación artística de resistencia, un hecho artivista[2].

Además de atender el estudio ideológico y las circunstancias sociopolíticas en las que se enmarca el espectáculo, se analizan los procedimientos performativos clasificados por Bin Mason (1993) sobre los espectáculos *móviles,* con el fin de comprender la lógica de invasión del espacio urbano y el tipo de comportamiento urbano que propone la obra. En consonancia con la movilidad del espectáculo y/o los espectadores, Carreira propone prestar especial atención a la dinámica de los flujos urbanos, ese *ir y venir de peatones y vehículos, de sonidos, de reglas, del vestir, de las relaciones de proximidad* (pp.41) a fin de privilegiar los *aspectos*

[2] El concepto de artivismo es definido por Diana Taylor, como génesis político-ideológica que los artistas asumen para vincularlos a la noción de activistas (Wallis), ya que funcionan como articuladores y facilitadores de procesos que van más allá de geografías concretas y que impactan directamente en el campo de la cultura para tratar de promover cambios sociales. Nina Felshin (2001) menciona que *las prácticas activistas suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación* (.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. También Taylor (2011) propone la noción de *artivismo* para referir a artistas que se involucran directamente en conflictos sociales y políticos utilizando la performance como herramienta problematizadora. Los *artistas/activistas: artivistas usan la performance para intervenir en los contextos luchas o debates políticos en que viven* (115)

psicosociológicos sobre los conocimientos topográficos (pp.69) que les permitan a los actores producir un conocimiento empático de la ciudad.

De esta manera, la Residencia artística y formativa que se desarrolla en los días previos a la presentación de la obra en el 2022 se desarrolla, justamente, en una escuela católica y publica en el barrio de La Pintana. Allí las jornadas de trabajo comienzan a las 9 y finalizan a las 18 hs. Y es el lugar desde donde se inicia la caravana para dar comienzo a la obra. El recorrido que se realiza por la ciudad esta prefijado para cada espacio que se interviene, porque los integrantes del colectivo teatral hacen un estudio del espacio urbano que se basa en las necesidades del espacio escénico en el que se va a trabajar en cada momento de la obra y la reposición de la Larga noche de los 500 años.

Por lo dicho, al analizar la propuesta se hace referencia al concepto de "teatro de invasión, definido como un procedimiento escénico que difiere de otros más tradicionales porque ubica en el centro del proceso creador la percepción de la ciudad como organismo arquitectónico y cultural cuyo hablar debe ser leído como elemento dramatúrgico" *(pp.81)* y que permite conectarla con la definición del *site-specific* (Lehman, 2013) una práctica que dialoga con las condiciones sociales dadas, *tomando los lugares como "campos de conocimiento" (Carreira, 2017: 82)* Lo cual implica poder leer la ciudad como discurso colectivo, más allá de los mapas geopolíticos.

Conclusiones

Entendemos el trabajo impulsado desde La Patriótico Interesante y el Katango Teatro, y en colaboración para el desarrollo de los conversatorios con la Fundación Trashumantes, como una propuesta artística de arte callejero que se relaciona con el activismo, pues su proyecto se orienta a movilizar y crear nuevas ecologías sociales a partir de acciones colectivas, relacionales y colaborativas que propicien la reconfiguración de las relaciones opresivas impartidas por el Estado chileno y argentino hacia el Pueblo Mapuche.

La producción y reposición de *La larga noche de los 500 años* implica una relación dialógica entre los distintos tipos de materiales que conforman el corpus de referencia a la obra: El video documental "Kara Dura" de Kevin Morizur, el ciclo de conversatorios "La calle- no calle" y acontecimientos trascendentales para la comunidad mapuche en relación a las luchas de reivindicación social y

cultural. En él, se producen relecturas, transducciones y nuevas producciones en torno a la problemática del Pueblo mapuche en su relación con el Estado argentino, con el Estado chileno y su reafirmación como tal.

Miriam Álvarez explica que, desde esta perspectiva analítica, la función de crear conciencia minoritaria estaría marcada por la búsqueda de reflexión sobre la identidad mapuche en el presente. Esta búsqueda se basa en el procedimiento de actualizar el pasado y el presente durante el transcurso de la obra, estableciendo vínculos entre los dos tiempos, corriendo así del lugar de centralidad la representación de un conflicto. Ambos puntos constituyen objetivos que se replican en la obra que estudiamos y en su reposición

Además, estas producciones escénicas callejeras se caracterizan por la búsqueda de procedimientos poéticos que reflejen estéticas, imágenes, cuerpos y dimensiones de tiempo y espacios propios del pensamiento mapuche. Lo cual puede observarse en el uso de la vestimenta típica de los mapuches con ponchos, el empleo de los colores a través de su simbología mapuche y la presencia de utensilios típicos de las comunidades originarias, como el fogón.

Según el testimonio de Miriam Álvarez (mayo de 2022) El trabajo de reposición del Katango tuvo que ver con poder articular la problemática del pueblo mapuche desde ambos lados de la cordillera, es decir, en la relación con el Estado Chileno y el Estado Argentino.
Además, proponemos pensar la reposición de "La larga noche de los 500 años" desde el concepto de site-specific, que pone en valor la lectura del lugar específico como herramienta metodológica para la lectura de otros sitios, y al mismo tiempo, para observar las variaciones producidas en la matriz de la puesta en escena que es influenciada por las nuevas características del espacio. De este modo, en palabras de Miriam Álvarez, "el aporte de la reposición sumó de manera simbólica cuestiones relacionadas con el territorio argentino a través de audios. En un momento de la presentación del 2022 se escuchaban relatos actuales sobre las muertes de los comuneros mapuches en Chile, las muertes de Rafael Nahuel y Elías Garay del Wuallmapu, que es el pueblo mapuche del lado argentino".

Es por ello que se concluye en afirmar que la presentación y materialidad de la historia cultural del pueblo mapuche se visibiliza y difunde en la reposición de *La larga noche de los 500 años*, ya que persigue la finalidad de desplegar formas de

pensamiento distintas en las sociedades argentina y chilena actual, que permitan a su vez ampliar el universo simbólico al momento de espectar/vivenciar la reposición de la obra de teatro callejero. De modo que se desnaturalicen las estigmatizaciones y se deconstruyan los criterios racistas desde la participación de prácticas escénicas callejeras que fomentan la importancia de la diversidad, los valores democráticos y el respeto a los derechos humanos.

Bibliografía

Achurra Diaz, I. (2021). Liminalidad y performatividad en el teatro callejero *La Larga Noche de los 500 Años* de *La Patriótico Interesante*. Tesis de Maestría. Facultad de Artes. Pontifica Universidad Católica de Chile.

Álvarez, C. (2018). "Practicas escénicas mapuche contemporáneas o cómo pensar las propuestas políticas del arte en contextos de violencia estatal" En Dossier "Prácticas artísticas/manifestaciones políticas de lo indígena contemporáneo en América del Sur". Revista Transas. Letras y Artes de América Latina. Escuela de Humanidades. Universidad Nacional de San Martín. Argentina.

Álvarez, M., Cañuqueo, L. y Kropff, L. (2005). Notas sobre el Proyecto de Teatro Mapuche. Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. Casa de las Américas, (137), pp. 63-69

Bim Mason (1993). *Street theatre and other outdoor performance*. London

Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Camargo, R. (2014). *Repensar lo político. Hacia una nueva política radical*. Chile: Editorial Prometeo.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

---------- (2016). *Teatro Matriz-Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.

García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Madrid: Cendeac- Paso de Gato.

Marqués, J. (1996). "No es natural". En Marqués, J. *Para una sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Anagrama; Cap. 1. disponible en http://www.taringa.net/posts/info/1374528/No-es-natural-Josep-Vincent-Marques.html

Pavis, P. (1994, 2005). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Santagada, M. (2004). *La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual* (Tesis doctoral) Quebec: Faculté Des Lettres/Universite Laval.

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

Trastoy, B. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Edlibretto.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.

El poeta es un mediador. Exploraciones interdiscursivas en *El arte en la era del consumo* de Roger Wolfe

Mariano Domingo, Celehis, UNMdP

Introducción

La presente ponencia se enmarca dentro de un proyecto de investigación mayor, de título "Diálogos interdiscursivos en la obra poética de Roger Wolfe", cuyo propósito fue estudiar la clase de nexos que la praxis de escritura del autor entabla con una serie de objetos semióticos no literarios en algunos títulos fundamentales para su irrupción dentro del panorama contemporáneo de la literatura española. Canciones, películas, publicidades y hasta axiomas de la filosofía son materiales que la poesía wolfiana se apropia y reactualiza con fines diversos, ya humorísticos, ya paródicos, etc. En esta oportunidad, ese ejercicio de rastreo de vínculos entre texto y extra texto se centrará en un poemario en particular, *El arte en la era del consumo*, de 2001, por abundar en él, ya desde el título, instancias tales de interdiscursividad manifiesta.

Ahora bien, antes de proceder al análisis textual propiamente dicho, vale la pena perfilar, aunque más no sea brevemente, al autor en cuestión. Roger Wolfe, nacido en Westerham, Inglaterra, en 1962, reside en España, entre Alicante, Oviedo y Gijón, desde los cuatro años de edad. Es responsable de casi de una veintena de poemarios y antologías, cinco volúmenes de ensayo, varias colecciones de relatos y un número creciente de novelas. Su producción le ha valido distintos premios, entre los que se cuentan el premio de poesía de la editorial *Anthropos* de 1991 y el de narrativa corta *Ciudad de Barbastro* del 2000.

Más allá de esta mínima semblanza, resulta verdaderamente difícil (y hasta inconducente) resumir, a efectos de su presentación para esta exposición, una propuesta tan compleja como la que Wolfe ha desarrollado desde 1986, año de la publicación de *Diecisiete poemas*, el primero de sus volúmenes de poesía. Con este objeto, a lo largo del arco que dibuja su singular producción,

determinado sector de la crítica especializada recurrió a distintos marbetes teóricos para describir la escritura de Wolfe en función de ciertas influencias externas que pareciera acusar. En sus inicios se lo asoció a la poética "de la experiencia", como una última torsión prosaica, antirretórica, de esa tendencia, dominante en las décadas de los ochenta y noventa en España. Pero con la publicación en 1992 de *Días perdidos en los transportes públicos* y los títulos que le siguieron, el poeta ganará notoriedad al ser reconocido como el principal exponente en suelo hispano del *dirtyrealism* anglosajón. Como derivación del minimalismo norteamericano, este movimiento, liderado por el cuentista Raymond Carver, pugnaba por un arte no pretendidamente soez o feísta sino íntimamente cruzado por los avatares de la vida cotidiana de los individuos, manchado, sí, pero por la vida (López Merino, 2005: s/p).

Aun cuando el poeta reconoce el ascendente sobre su personal propuesta poética tanto de Carver como de Bukowski (erróneamente vinculado al mismo *dirtyrealism*), Wolfe no pierde oportunidad de renegar de esta y de cualquier otra instancia de filiación, bajo pretexto de que "El *dirtyrealism* es una cosa que no existe, como todo lo que se inventan los críticos" (López Merino, 2005: s/p). El haber sido irreflexivamente vinculado a esta corriente y señalado como padre del "realismo sucio español" resultaría entonces de la tendencia de Wolfe a explorar ciertas zonas marginales de la experiencia humana y de una lectura superficial del fenómeno del *dirtyrealism*. Esta reductora práctica de circunscribir una escritura compleja por vía del etiquetado no ha logrado sino el resultado opuesto: subrayar el estatuto de *rara avis* del autor en la escena literaria española de fin de siglo, así como lo que la poética wolfiana tiene de inclasificable por su sostenida búsqueda de vías de expresión enteramente propias. En este sentido, el objeto a analizar en la presente exposición, la ya referida manipulación de todo un abanico de discursos extraliterarios, debe señalarse como una de las constantes a ser estudiadas en su escritura, no con el propósito de definir una praxis de por sí esquiva sino para abordarla con la complejidad que requiere.

El poeta en la era de los consumos culturales

En *Roger Wolfe y el neorrealismo español de finales de siglo XX*, la tesis que dedica a la obra de Wolfe, Juan Miguel López Merino ubica *El arte en la era del*

consumo en un apartado que lleva de título "El fin de un ciclo (1999-2001).", ciclo inaugurado por *Días perdidos en los transportes públicos*, de cuya violencia expresiva quince años después no queda sino un leve rastro, el de una voz rendida por el peso mismo de la existencia y el paso del tiempo. Sin embargo, a pesar del cambio en el tono, hay algo que se mantiene durante todo ese derrotero y es aquello que el crítico identifica como un culturalismo personal, "de cosecha propia" (2006: 174). La recuperación de himnos del rock y clásicos del séptimo arte, entre otros materiales, hace del Wolfe-poeta no tanto un fingidor, como proponía Pessoa, sino más bien un mediador. Mediador, como se plantea en el título a estas páginas, capaz de tender puentes, por medio de la escritura, entre textualidades distintas, entre formas de escribir radicalmente diferentes (Mariniello, 2009: 82).[1]

Roger Wolfe elige abrir el poemario en cuestión con un título que es en sí mismo un guiño interdiscursivo hacia otro texto, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin de 1936, ensayo fundamental para la historia del pensamiento filosófico, procedente, por ende, de un género discursivo distinto de la literatura propiamente dicha. En él, el intelectual alemán reflexionaba en torno de la realidad de la obra de arte en el nuevo contexto de época, el de la difusión de técnicas de reproducción como las de la fotografía y el cine, con la subsecuente pérdida del "aura", de la originalidad que singularizaba al objeto artístico en tanto que tal. Frente a este estado de cosas, el arte, desasido de cualquier valor ritual queda intrínsecamente ligado a una esfera de significados otra, la de la lógica y la praxis política. Supone esto un trascendental cambio de perspectiva para el análisis del hecho artístico. Wolfe, por su parte, es capaz de percibir un cambio, una realidad nueva que pareciera anticipar en su encabezado, aunque, como percibe Manuel Rico: "el título [...] aparenta ser una puerta a la reflexión sobre la función de la poesía (y, más allá, del arte) en las sociedades contemporáneas, no tiene una clara (sí indirecta) correspondencia con el contenido de los textos" (2001: 11). Será entonces

[1] Fernando Pessoa definió la escritura poética en términos de un "drama de gente", es decir, una representación actuada por distintas voces, siendo el poeta mismo una de ellas. En su famoso poema "Autopsicografía" se lee: "El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que de veras siente." (2010: 39). En *Hablando de pintura con un ciego*, Roger Wolfe se apropia intertextualmente de la premisa de Pessoa y titula uno de sus poemas "El borracho es un fingidor".

interesante revisar en qué medida algunos textos de este poemario hacen lugar o no a cavilaciones de esa clase, respecto de la realidad contemporánea del arte y de los vínculos de la literatura con dominios diversos de la expresión y la cultura humanas, como lo son la música, el cine e incluso la mercadotecnia.

¿Por qué el cartero siempre llama dos veces?

Es llamativa la trayectoria que describe el título del primero de los textos del volumen: "El cartero siempre llama dos veces.". En retrospectiva, *The Postman always rings twice* es el título de la película estadounidense de 1981, dirigida por Bob Rafelson y protagonizada por, entre otros, los actores Jack Nicholson y Jessica Lange. Lo es también de un largometraje norteamericano anterior, del año 1946, con Tay Garnett en la dirección y John Garfield y Lana Turner en los papeles principales. Ambas producciones se inspiran, a la vez, en la afamada novela homónima de 1934 de James M. Cain, reconocido exponente del policial negro de los años treinta y cuarenta. El texto y sus sucesivas adaptaciones cinematográficas centran su argumento en el amorío entre el narrador, Frank Chambers, y Cora, esposa de Nick Papadakis, así como los planes de los amantes para deshacerse de este último. Ahora bien, ¿qué motivo mueve a Wolfe a titular de tal forma su escrito?, ¿qué razón o razones son las que lo mueven a retomar la referencia?, ¿de qué naturaleza es el vínculo que se establece entre su texto y tales antecedentes así como entre el peculiar título elegido y el desarrollo posterior del poema como conjunto?

José Ángel Baños Saldaña, en "La dinamicidad de los textos literarios: Hacia una tipología de la transreferencialidad.", reconoce la productividad del concepto de interdiscursividad desarrollado por Cesare Segre para atender a las conexiones del texto literario con otros sistemas semiológicos (2022: 286). En la misma línea, José Enrique Martínez Fernández reconoce el fenómeno interdiscursivo allí donde un texto entra en contacto con el conjunto de los discursos registrados en una cultura y sociedad determinadas (2001: 78). En cuanto al poema citado en particular, la transacción entre referencias pone en contacto objetos disimiles (poesía, novela, cine) por la coincidencia del sintagma del título, una repetición capaz de activar en el lector ciertas expectativas que se proyectan sobre el resto del texto. Los primeros seis versos describen una vivencia, si bien posible, un tanto peculiar:

Alguien me ha enviado
una caja de turrón.
Una enorme caja
salida inesperadamente del pasado.
Me la han traído esta mañana
hasta la puerta.
(Wolfe, 2008: 423)

Puede advertirse ya el disgusto causado por una situación que pareciera reactivar cierto vínculo con el pasado, un pasado al que el sujeto poético construido por Wolfe evita volver siempre que puede y cuando lo hace suele ser con el desagrado que evidencian las líneas subsiguientes: "El que me la envía / tendría que haberse muerto / hace años." ¿Cómo debería de leerse tal reflexión?, ¿en términos de posibilidad?, ¿como probabilidad?, ¿o más bien como la expresión de cierto deseo? Sea como fuere, es latente el desinterés por cualquier clase de afecto o de ligazón social, axioma fundamental para la configuración de la voz que el poeta anglo-español desarrolla a lo largo de buena parte de su obra. Pero en las líneas subsiguientes tal desazón extiende sus límites hasta abarcar, con fatalismo, al propio ser: "Yo también. / Pero no llamaría suerte, a esto." (423). Una declaración de este talante viene a coincidir con la apreciación, ya referida, que López Merino hace respecto al tono imperante, cansado, menos virulento, de la poesía wolfiana a partir de *Cinco años de cama*. En palabras del propio Wolfe: "veo más claro lo que ya sabía: que todo es inútil, que nada tiene sentido, que la vida son cuatro días y que somos cadáveres de vacaciones, como dijo aquél. Y que el cabreo y enfrentamiento permanentes, aunque estén justificados, cansan." (citado en López Merino 2006: 178).

La mera caracterización del vivir resulta problemática para el sujeto ensimismado de Wolfe. ¿Cómo definir el solo hecho de haber sobrevivido a la muerte hasta este punto? La naturaleza de las experiencias que hacen a su poesía, ciertos vivires peculiares, no estrictamente cotidianos, dan lugar al hablante poético wolfiano para reflexionar, por vías del aforismo y de la frase hecha, sobre los avatares del existir, ¿qué se supone que es entonces "esto"?:

Más bien es una especie
de penitencia:

vivir
para contarlo.
(Wolfe, 2008: 423)

Si bien el texto permite volver sobre las formas en que Wolfe retoma la experiencia, cómo la tematiza y verbaliza, cerrado el poema queda aún sin explicitar los motivos que impulsan al autor a recuperar una referencia con un peso significativo tal desde el encabezado. Con el inicio de la lectura se activaron ciertas expectativas que el cuerpo vendría a reinterpretar de cierta forma, con lo cual la incógnita quedaría resuelta. Pero al final del último verso la interrogación subsiste y quedaría, tal vez, una sola vía de vincular el título al resto del texto: simplemente, al traer la caja de turrón, el cartero ha llamado dos veces a la puerta y éste no sería sino otro ejemplo del tratamiento *sui generis* de las referencias en Wolfe. Paradójicamente, el poeta recarga el título de una densidad significativa sobre la que luego volvería lateralmente. Con lo cual, si se atiende a una clasificación de los títulos en poesía como la que propone Josep Besa, la relación de suplementariedad entre texto y paratexto hace de "El cartero siempre llama dos veces" un título meramente circunstancializador, es decir, un encabezado que dota al texto de un contexto no relevante (Besa, 2019: 26), lo que es evidencia del trasfondo humorístico latente en muchas de estas reapropiaciones interdiscursivas de Wolfe.

La traducción como doblez. Lectura sobre un poema de Wolfe sobre una canción de Cohen

Si la generación de significados a partir del título reviste una particular relevancia para el ejercicio poético wolfiano, un ejemplo como "El doble (Sobre una canción de Leonard Cohen)" resulta paradigmático, por varios motivos. En primer lugar, porque incorpora en forma explícita un objeto semiótico (la música de Cohen) sobre el que operará el poema. Segundo, porque el elemento de la duplicidad reenvía a una constelación de cuestiones, como claves de sentido, que Wolfe pone a funcionar y problematiza desde el encabezado y a lo largo del desarrollo del texto.

En cuanto al primer punto, el epígrafe elegido funciona como complemento necesario del título: "*I can´t forget / but I don´t remember what*" es un fragmento, suerte de estribillo, del sencillo "I can´t forget" de *I am your man*,

octavo álbum de Cohen, de gran éxito comercial. El poeta y cantautor canadiense, Premio Príncipe de Asturias de las Letras en 2011, representa una especie de faro en la obra de Wolfe, a él se refiere, por ejemplo, en su poema "Phoenix, Asturias, 1988" de *Días perdidos en los transportes públicos*, siendo 1988, casualmente, el año de salida del referido álbum, que Cohen promocionó con una extensa gira por Europa y Norteamérica.

En relación al doble, como figura y como categoría de pensamiento, la aclaración que acompaña al título invita al lector a preguntarse por la naturaleza de la apropiación que el poema lleva adelante. ¿Qué hace Wolfe a partir de la canción ajena? Antes de intentar dilucidarlo vale citar al autor cuando reflexiona al respecto:

> En música es habitual versionar; hacer homenajes, que en ciertos casos pueden llegar a superar, de alguna manera, las versiones originales, Johnny Cash, en las "American recordings" sobre todo, es un clarísimo ejemplo. Eso es algo que a mí también me encanta hacer en mi obra; un modo de volver, una y otra vez, a mis figuras y fuentes favoritas de inspiración, a mis focos de confluencia, a obsesiones compartidas con figuras como las de Lou Reed y Leonard Cohen, que tanta vida me han dado y me dan. (Wolfe, 2015: 6)

El versionado, como práctica que emparenta, interdiscursivamente, música y poesía, punto de contacto entre Wolfe y Cohen, supone para el primero un procedimiento reiterado en su escritura, lo evidencian poemas tales como "Paint it black" y "¿A ti también?" de *Hablando de pintura con un ciego*, versiones propias de sencillos de The Rolling Stones y Bob Marley, respectivamente. Ahora bien, ¿en qué consiste entonces la versión que desarrolla "El doble"?, ¿se trata acaso de una traducción lineal, un doblaje, de "I can´t forget"? De ser así, ¿cuándo y cómo adquiere estatuto poético ese ejercicio de traducir, si es que lo hace?, ¿cuáles son los límites entre traducción, adaptación y versión y de los tres con la poesía? La primera estrofa del texto, si no resuelve tales problemas, deja al descubierto otras instancias en que lo doble se resignifica:

> Me dejé caer de la cama
> y me preparé para la lucha.
> Me fumé un cigarrillo
> y me apreté el cinturón.
> Me dije: "Éste no puedo ser yo,

debe ser mi doble".
Pero no consigo olvidar;
no consigo olvidar,
y el caso es que no recuerdo el qué.
(Wolfe, 2008: 457)

La estructura de doble paralelismo de los primeros cuatro versos, que Wolfe mantiene de la versión original, presenta a un sujeto que, desdoblado, se contempla a sí mismo, a su doble, alistarse para la travesía que emprenderá a partir de la estrofa subsiguiente:

Voy quemando la carretera
que me conduce a Fénix.
Tengo una vieja dirección
de alguien a quien conocía.
(457)

Tal viaje camino de Phoenix, Fénix según el guiño de traducción wolfiana, se reconoce a su vez como un motivo ya retomado por el poeta en "Phoenix, Asturias, 1988", donde se lee: "Leonard Cohen / se dirige a Phoenix con una vieja dirección / en el bolsillo." (38). De esta manera, no solo el hablante de "El doble" se advierte duplicado, sino que el periplo en que se lo enmarca adquiere un carácter de recurrencia dentro del conjunto de la obra del autor anglo-español. Así, el ejercicio de versionado, en cruce con el de traducción, se remonta hacia atrás en la serie poética hasta el segundo volumen de Wolfe y los tres textos operarían en forma coordinada, como un ejemplo más de las singulares formas en que el autor manipula creativamente un vastísimo depósito de discursos y referencias de origen diverso.

Por último, ha de retomarse como clave de lectura el extracto que repite el sencillo, que le sirve de título y que Roger Wolfe elige como epígrafe. "Pero no consigo olvidar; / no consigo olvidar, / y el caso es que no recuerdo el qué.", traduce Wolfe al español al final de las estrofas primera y cuarta, con la variación de "quién" por "qué" en la segunda. En un texto, o textos, cuya enunciación se desdobla por efecto de la traducción misma y de la aparición del *doppelgänger*, la paradoja de quien olvida aquello que (o a quien) no se recuerda termina de esmerilar al sujeto y hace de él una mera imagen a semejanza de alguien otro. De esta forma, las múltiples direcciones en que

Wolfe resemantiza la cuestión del doble a partir de la letra de Cohen permiten dar cuenta de cómo, en la reapropiación interdiscursiva de esos objetos semióticos, el autor extiende los alcances de sentido asociados a las textualidades originales.

¿Qué es lo que dice Wolfe?

Es indudable la importancia de los titulos poeticos como puntapie para el desarrollo de muchos de los textos de Wolfe. En este sentido, es posible afirmar que, en ocasiones, cuando el poema arranca desde el título, "este se convierten en artefacto y se aproxima al aforismo", ya que, como señala López Merino, "en estos casos lo que *viene* es una idea sugerida en forma de título, a modo de semilla de la cual brota el resto. El título y el poema como dos espejos que se reflejan entre sí. (…) en ocasiones el primer verso es el título." (2006: 141-142)

Pocos casos a lo largo de la obra de Wolfe ejemplifican lo antes planteado en la manera en que lo hace "Es lo que dice", cuya primera estrofa está construida íntegramente a partir del paralelismo por la repetición del sintagma que se emplea como encabezado:

> Sócrates
> es lo que dice Platón
> es lo que dice Marco Aurelio
> es lo que dice Kant
> es lo que dice Hegel
> es lo que dice Nietzsche
> es lo que dice Marx
> es lo que dice Freud
> es lo que dice Borges
> es lo que decía mi abuela…
> (Wolfe, 2008: 434)

En solo diez versos Wolfe da forma a una peculiar nómina, un elenco de pensadores que reúne a filósofos de épocas disimiles junto a un emperador romano, un psicoanalista, un escritor y hasta la voz autorizada de una abuela, sumada socarronamente en tanto que cifra de un saber por fuera del que representan el resto de los integrantes de tal enumeración. Sin embargo, prima centrar el análisis en el uso del recurso sintáctico y sus efectos para con la lectura, ya que, muchas veces, "el título mismo opera en ocasiones como

principio indisociable del poema como conjunto" (López Merino, 2006: 141). Dentro del conjunto de los títulos "no neutrales" como los denomina Besa, es decir, aquellos que intervienen activamente sobre el texto desde la primera lectura, "Es lo que dice" caería en la órbita de los títulos macroestructurales, que funcionan tutelarmente sobre el texto, se proyectan en él y lo determinan (2019: 25).

En este caso en particular, la peculiar operación de segmentación que el sujeto lector efectúa sobre el texto es determinante en términos del significado que se deriva de él: o bien se adopta el encabezado como verso primero y "Sócrates" como sujeto para el predicado "es lo que dice", o bien título y verso se disgregan, con lo cual "Sócrates" puede considerarse en tanto sujeto de un predicado posterior "es lo que dice Platón", con lo cual Sócrates se vuelve asimismo objeto del decir de Platón. Hipótesis esta última que se refuerza por el hecho de que el pensamiento de Sócrates trasciende, en gran medida, por los diálogos de Platón que lo tienen como protagonista. Aun así ambas posibilidades coexisten sin excluirse y en la concatenación que va del segundo verso hasta el fin de la estrofa acaba por perderse el objeto primero de ese decir y, si es que existe, cualquier nexo lógico que ligue a un pensador con otro. Más allá de lo que emparenta a Sócrates con Platón, ¿qué une a éste con Marco Aurelio, a Marco Aurelio con Kant y a Kant con quien le sigue en la nómina?, ¿acaso uno relee al otro?, ¿lo reescribe?, ¿lo parafrasea?, ¿qué vincula a Sócrates con la abuela, más allá del mero decir?, ¿o es que Wolfe reúne sin más al padre de la filosofía occidental junto a una serie de formadores de discurso para cerrar todo con una humorada, con una frase hecha?

Pero, antes de responder a cualquiera de esas incógnitas, la pregunta se redirige, en la estrofa siguiente, en dirección una segunda persona: "¿Y tú? ¿Tú qué dices?" (434). Lo que antes fuera una acumulación de voces dispares en acto de decir tuerce ahora hacia una instancia o bien dialógica, porque un sujeto interroga a otro, o bien de retórica, del mismo sujeto preguntándose a sí mismo respecto a ese decir. A estrofa seguida tal duda se encuentra con la respuesta terminante que da cierre al texto:

> ¿Yo? ¿Cómo que
> qué digo yo?
> Menuda pregunta.

Yo no digo nada.
(434)

Es de notar que, curiosamente, la voz elige no decir solo tras haberse referido al decir ajeno, como si la palabra propia poco valiera frente al coro de hablantes previo. En suma, ¿qué es lo que se dice efectivamente en el poema? Nada. Paradójicamente, la proliferación del decir, del *verbum dicendi*, conduce a la negación de todo decir, otro giro de mordaz ironía a los que tiende el estilo de Wolfe.

Conclusiones

Se ha procurado entonces revisar cómo la praxis poética wolfiana hace de la incorporación de materiales semióticos diversos un eje axial e insoslayable de su propuesta. Más allá de los fines particulares que persigue, ya se vinculen estos al humor o la ironía, los procedimientos puestos en práctica difieren de texto a texto, lo que hace de su escritura un ejercicio, siempre novedoso, de intervención sobre esas discursividades, de reconfiguración de sus potencialidades de significado.

Es posible pensar pues en ciertos efectos producidos por los textos *a posteriori*, es decir, trascendiendo la mera reactualización o recuperación de materiales precedentes. En este sentido, el propio poeta reflexiona:

> "Hay una palabra inglesa que puede definirlo: *afterthought*. Lo que queda después del pensamiento, una especie de eco que arroja una luz diferente. Eso es para mí muchas veces la poesía, algo aparentemente trivial pero que deja una sensación de desasosiego sin causa aparente". (Wolfe citado en López Merino 2006: 171)

Puede que ahí resida la clave para resolver la incógnita planteada al principio de la ponencia. ¿En qué medida Wolfe reflexiona sobre la funcionalidad de la poesía en *El arte en la era del consumo*? El análisis de tres poemas del volumen es suficiente para notar que el desasosiego de ese pensar posterior, la confusión que resulta de estos textos es parte fundante del arte y de la poesía según cómo la entiende Wolfe.

Bibliografía

Baños Saldaña, J. (2022). “La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad.”. *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, *31*(31), 271–292. https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444

Besa, J. (2019). “El título como problema. Etapas de resolución.”. *El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano*. Bruselas, P.I.E. PETER LANG. pp. 13-30.

López Merino, J. (2005). “Sobre la presencia de Roger Wolfe en la poesía española (1990-2000) y revisión del marbete «realismo sucio»”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/rogwolfe.html

------- (2006). *Roger Wolfe y el neorrealismo español de finales del siglo XX*. Zaragoza, Pórtico.

Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica)*. Madrid: Cátedra.

Mariniello, S. (2009). “Cambiar la tabla de operación. El *médium* intermedial.”. *Acta poética*, 30 (2). Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/325/328

Pessoa, F. (2010). *Poemas. Selección, traducción y prólogo de Marcelo Cohen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Losada.

Rico, M. (2001). “Al borde del nihilismo”. *El País*, *suplemento Babelia*. 27-10. p. 11.

Segre, C. (1997). “Intertextuality and interglossia in the novel and in poetry”. *Russian Literature*, 41 (3). Elsevier Science. pp. 371-384

Wolfe, R. (2008). *Noches de blanco papel (Poesía 1986-2001)*. Barcelona: HUACANAMO.

----------. (2 de febrero de 2015). *Roger Wolfe: Cuando el alma grita*. *Entrevistado por J. Ordás*. *Efe Eme*. https://efeeme.com/roger-wolfe-cuando-el-alma-grita

Campo poético, percepción y experiencia en el testimonio de un militante peronista

Sandra Ferreyra, UNGS

Quisiera comenzar compartiendo con ustedes un ejercicio de reflexión sobre la actuación que desde hace un par de años realizo con los estudiantes de la Universidad Nacional de General Sarmiento, ejercicio de reflexión que es además sustrato fundamental para el programa de investigación teatral y gestión de públicos que coordino en esa misma universidad.

Se trata del análisis de un recorte de registro audiovisual. No el registro audiovisual de una práctica artística en sentido estricto sino de un testimonio judicial muy conocido. Me refiero al testimonio de Jorge Julio López en el llamado juicio por la verdad ocurrido en la ciudad de La Plata en 1999. Este testimonio se vuelve un momento pregnante de nuestra historia reciente porque como ya sabemos López desaparece en 2006, cuando declaraba nuevamente sobre su experiencia en los centros de detención del circuito Camps en uno de los primeros juicios por lesa humanidad, el juicio al comisario Miguel Etchecolatz. Ese testimonio es pregnante además por los hechos que Julio López relata pero –y esto es lo que quisiera discutir con ustedes– lo es sobre todo por la forma de su relato.

Dar testimonio para López era una necesidad e indefectiblemente constituía para él un singular acto de producción. El trabajo de compilación y transcripción que realiza el artista visual Jorge Caterbetti de los materiales escritos que el albañil le deja a su otrora compañero de militancia Jorge Pastor Asuaje son la primera muestra de esto que digo. Se trata de materiales en los que la letra cursiva alterna con dibujos y esquemas que reconstruyen espacios y rostros en los que se fijan mucho más que rasgos faciales. Por una cuestión de extensión los vamos a tener como referencia, pero no nos vamos a detener en esos materiales. Si no los conocen los invito muy enfáticamente a que los transiten.

Como les anticipé, nos vamos a detener sí en otro aspecto de la producción de Julio López en torno a la experiencia de la detención clandestina: me refiero al testimonio oral que ha quedado fijado en el registro audiovisual de su declaración frente a un tribunal de La Plata. Les voy a presentar un breve fragmento, el mínimo indispensable para poder desarrollar un análisis que nos permita pensar lo que para mí es el principio constructivo de ese acto productor, citar el gesto**,** y cómo en esa forma se condensa una concepción materialista de la actuación, la experiencia y el testimonio. Los dejo dos minutos con López.[1]

Es evidente que López elige la actuación como lenguaje y que aprovecha el cuerpo para contar. Mirando a López declarar ¿Se podría hablar de una forma de actuación del testimonio, en un sentido estético? pienso que sí. Y si tuviera que conceptualizar esta impresión diría que nuestro testigo actúa como dice Brecht que debe actuar un actor épico, usando el cuerpo como territorio de gestos y los gestos como material citable. Dice Brecht.

> Desde una relación directa y libre el actor deja hablar y moverse a su personaje, él mismo relata. No necesita hacer olvidar que el texto no surge en ese momento, sino que está aprendido de memoria, es algo fijado; carece de importancia pues nadie supone que el actor habla sobre sí mismo sino sobre otros. La actitud es la misma que si hablara de memoria. Cita a un personaje, es el testigo de un juicio. No hay nada que objetar a que resalte que el personaje pronuncia sus palabras en el momento. Su actitud, en total, es un poco contradictoria (si se considera lo que hay y lo que se dice en el escenario): el actor habla en el pasado, el personaje en el presente (Brecht, 2004: 142).

El actor se concibe como el testigo de un juicio, el testigo de un juicio se concibe como un actor. A partir de su modo particular de testimoniar, López trae a la sala del juzgado la experiencia del desaparecido desde una lógica que escapa a la del esquema víctima/victimario y que abandona la posición objetualizadora de tal experiencia, es el testigo el que, habilitando en el escenario del juicio una lógica actoral, objetualiza a su verdugo: es el actor citando al personaje (también cita como personajes a sus compañeros de cautiverio) y en este sentido su lugar no es el del informante sino el del productor; es quien va a expresar no solo lo que

[1] La declaración de López que aquí analizo se puede visualizar en el siguiente enlace. https://drive.google.com/file/d/1ZP0TQxfYoC0qzryaUErBWbBsqEQSEC7–/view

alberga su conciencia o su recuerdo sino lo que la excede, lo que Benjamin llamaría verdadera experiencia.

¿Cómo expresa López ese contenido de experiencia que ha quedado por fuera de la conciencia? Lo hace contrayendo lo percibido al dominio de la actuación. López hace memoria en ese dominio que, aunque no sea actor es el suyo: actuar la experiencia, citar los gestos. El modo en el que cuenta López su cautiverio no me es extraño y seguramente no les extraño a ustedes. Mi abuelo portuario contaba la cotidianeidad de su trabajo en ese mismo dominio: citaba el mismo gesto que cita López, solo que en su relato era el gesto de los capangas que decidían quién tenía jornal ese día y quién no; como López mi abuelo presentaba para quienes se detuvieran a escucharlo una gramática del poder y su resistencia.

La necesidad de López es necesidad de gestos, desde esa absoluta necesidad produce su relato. Contrayendo la percepción de la experiencia del cautiverio a los gestos que circulaban en ese pasado que él necesita traer al presente, libera la potencia productora de su testimonio. Hay una imagen para asociar a esto digo: la foto que Helen Zout le toma a Julio López en 2000 (al año siguiente de la declaración en los juicios por la verdad) y que en 2006 se constituye en emblema de su segunda desaparición. El retrato de un hombre con los ojos apretados, la imagen de una contracción: la sensación que tengo es que cuando abra los ojos será otro espacio y otro tiempo. El actor habla en el pasado, dice Brecht, y entonces el testigo actor dice "Etchecolatz estaba a un costado y desde allá (señala con la mano) mandaba a los otros"; el personaje habla en el presente "Dale, dale, subí un poco más, dice (citando con el cuerpo el gesto de Etchecolatz)".

López descentra el relato sobre la tortura y el exterminio –no narra el efecto de la picana sobre el cuerpo (en este fragmento que vimos de hecho lo subestima), no narra el sufrimiento o la alienación del detenido desaparecido, narra, a la manera de un actor productor, la percepción de una experiencia común a todos: la del gesto dirigido a otro para sostener un vínculo de dominación y sujeción.

Las prácticas de tortura y exterminio son en su testimonio expresión gestual y mímica de las relaciones sociales que efectivamente se daban en los campos clandestinos de detención. La declaración de López interrumpe el relato habitual de la experiencia de detención clandestina, subrayando lo común cifrado en los gestos sociales que acompañan cualquier reparto policial de lo sensible. Se

desplaza del lugar del testimonio de la víctima al lugar de la producción actoral y presenta la tortura, no como un acontecimiento extraordinario que se devela, sino como cualquier otra relación de dominación, solo que esta -la que él está narrando- desarrolla el potencial de exterminio latente en ella.

Etchecolatz, un comisario de la policía bonaerense, es en el testimonio de López un patotero sobrador oculto detrás de una capucha peluda que le da el aspecto de un mono; así como lo cita López, el personaje podría ser el capataz autoritario de una obra en construcción, o del puerto, que hostiga a los obreros porque sabe que a sus espaldas lo citan. Citan su decir andar cansino, su voz áspera o finita, su porte ridículo, o, como hace López con el torturador, su decir gangoso. Lo citan y citándolo lo desplazan de su lugar de poder. El comisario Etchecolatz del testimonio de López es una figura inesperada, es una variación de lo esperable en la gramática del poder, y por eso produce una percepción atenta. "¿A usted le decía?" pregunta uno de los jueces. "¿Quién decía todo esto?" pregunta otro; aunque en el relato es muy claro a quién está citando.

Lo que la declaración de López trae a la escena del juicio bajo la forma de una cita es el gesto de dominación en el instante preciso en el que coincide con su potencial de exterminio. El gesto de dominación de un capataz, pero también de un marido, de una madre o un padre o un/a docente cifran ese potencial, aunque no lo desarrollen; el genocida es el que desarrolla el potencial de exterminio latente en el gesto de dominación. Citar el gesto del genocida es actualizar la percepción atenta de ese potencial y es ahí en donde reside el sentido político de esta acción estética.

Y aquí vale hacer un breve paréntesis. Es un lugar común en los estudios teatrales la lectura que la izquierda hizo de la teoría teatral de Bertolt Brecht, sobre todo el achacarle el objetivo (que era más del lector que del autor leído) de transformar conciencias. El teatro épico didáctico tiene sus limitaciones, pero no puede ser reducido a una propuesta escénica para la transformación de la conciencia; porque hay principios brechtianos como el que estoy analizando aquí, el de citar el gesto, que nos dicen muy claramente que de lo que se trata la política del arte es de transformar la experiencia, no la conciencia.

Es ahí, en la posibilidad de reconfiguración de la experiencia en donde efectivamente se cumple el lema de resistencia al olvido condensado en la frase

“todxs somos Julio López”. El albañil jubilado, el discreto militante peronista, con la forma de su testimonio, con su actuación, llena de sentido político ese leitmotiv porque lo vuelve conjunción de contenidos de memoria individual con contenidos de memoria colectiva. Aspiración materialista si las hay.

Así, la forma estético-política que López le da a su testimonio es un llamado de atención sobre el arte como reconfiguración de la experiencia y en este fragmento que compartí con ustedes es específicamente un llamado de atención sobre la actuación como reconfiguración de la experiencia.

Digo esto porque me parece que es ahí en dónde radica la singularidad de la actuación en nuestro país eso que, desde hace ya varios años, con la publicación de un artículo de Alejandro Catalán en la revista teatro XXI, empezamos a llamar producción de sentido actoral. La producción de sentido actoral tiene mucho que ver con sortear el filtro de la conciencia para llegar a la experiencia y puede ser entendido como una concepción materialista de la escena que atraviesa el devenir de nuestro teatro.

Desde hace algunos años para conceptualizar estas prácticas que consideramos parte fundamental de nuestro patrimonio cultural dialogamos con pensadores europeos como Benjamin, Deleuze, Rancière, con la esperanza de que de ese diálogo surja el reconocimiento de la teoría actoral inscripta en esas prácticas como una reflexión singular y latinoamericana.

La potencia de las imágenes generadas por la escena argentina tiene mucho que ver con que la actuación trae siempre de alguna forma al presente contenidos de memoria que no han sido procesados por la conciencia. Ricardo Bartís vincula esta potencia con la aceptación del campo poético de los actores y en alguna medida, el testimonio de Julio López nos muestra en el uso del procedimiento de “citar el gesto” el rescate de la experiencia del cautiverio en tanto campo poético.

En un artículo que escribimos con Martín Rodríguez y que se publicó durante la pandemia en la revista chilena *Apuntes de Teatro*, decimos que la aceptación del campo poético es un verdadero giro copernicano en los modos de actuar y de pensarse actor: el actor productor conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias

colectivas, contenidos de memoria marginales a la conciencia -memoria involuntaria, dice Benjamin en acuerdo con Proust- que quedan fuera de una historia consensuada y permanecen adheridos a los cuerpos, a las palabras y a las cosas como imágenes disensuales.

Es ese resto de experiencia que sobrevive en la memoria involuntaria lo que constituye el campo poético que los actores aceptan. Insisto: lo que queda fuera de la conciencia en forma de imágenes y no lo que permanece en ella en forma de ideas de mundo. No se trata entonces de recuperar materiales "inconscientes" como los sueños ni "conscientes" como los recuerdos sino aquello que no es ni lo uno ni lo otro: al igual que el autor productor, el actor productor sabe que en esos restos su experiencia se encuentra con la experiencia de otro. Este encuentro habilita la posibilidad de una transformación; en palabras de Benjamin "lo políticamente decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes".

Me interesaba entonces invitarlxs a detenerse en el singular régimen de expresión que López pone en juego al momento de dar testimonio de su experiencia de cautiverio; el modo en el que contrae la percepción de esa experiencia al gestus social de la dominación. Invitarlxs a observar especialmente cómo despliega el campo poético asociado al imaginario del trabajador, el que puede reconocerse en formas culturales populares como los relatos orales y la historieta. El testimonio de López como acto productor cifra una política del arte sostenida por una aspiración materialista y peronista: conjugar contenidos de memoria individual con contenidos de memoria colectiva.

Bibliografía

Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

----------(2002). “El autor como productor”. En *Ensayos*. Tomo V, pp. 111-129. Madrid: Editora Nacional.

Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.

Catalán, A. (2001). “Producción de sentido actoral”. En *Teatro XXI,* año VII, nº 12, otoño, pp. 15-20.

Caterbetti, Jorge (2012). *Jorge Julio López. Memoria Escrita*. Buenos Aires: Editorial Marea.

Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (2020). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes De Teatro*, (143), 42–56. Recuperado a partir de http://www.revistaapuntes.uc.cl/index.php/RAT/article/view/25839

Weber, T. (2014). “Experiencia”. En Opitz, M. y Wizisla, E. *Conceptos de Walter Benjamin,* pp. 305-337. Buenos Aires: Las Cuarentas.

La identidad danoargentina: una construcción colectiva en devenir

Cecilia Wulff, TECC – FA – UNICEN
Virginia Morazzo, TECC – FA – UNICEN
Fabián Flores, TECC – FA – UNICEN

En el proyecto de investigación titulado Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense dirigido por la Dra. Ana Silva y el Dr. Luciano Barandiarán venimos desarrollando una investigación, en parte teórica, en parte audiovisual, sobre el Salón Danés de Tandil.

Nos interesa abordar en esta oportunidad el tema de la identidad. Para ello hemos recurrido, entre otros autores, a Leonor Arfuch (2005), quien lleva a cabo lo que ella llama una "puesta en sintonía de voces teóricas diversas" (p. 37) y, tiempo después (2018), plantea una "perspectiva transdisciplinaria para el análisis" (p. 10). En segundo lugar, examinamos un artículo de Martín Emilio Porta (2007), quien se propone como objetivo "sistematizar y ordenar un recorrido de lecturas y aportes" (p. 1).

Rescatamos de estos investigadores las siguientes cuestiones:

En principio, se señala que el concepto atraviesa toda la historia de la filosofía y las ciencias sociales. Y se habla de un antes y un después. Un antes con una definición identitaria centrada en la conformación de un sujeto entero, completo, cerrado; con una carga originaria que contiene lo esencial, lo innato, lo que determina, lo que permanece. Hoy en día, en cambio, se habla de una constitución identitaria en formación constante, como construcción nunca acabada, ni esencialista ni predeterminada.

Ambos teóricos dedican bastante espacio de reflexión a Alain Ricoeur y su noción de identidad narrativa. Ricoeur (2003) parte de confrontar lo que él concibe como usos más importantes del concepto de identidad: como mismidad (del latín *idem*, del inglés *sameness*) y como ipseidad (del latín *ipse*, del inglés *selfhood*) (p. 109) y los cuestiona desde tres instancias de reflexión previas: desde la acción o la

práctica, desde la narración y desde la moral. Piensa entonces la identidad narrativa como oscilación o intervalo entre uno y otro polo, sin fijarse en ninguno. Un ir y venir entre el auto/reconocimiento de lo que permanece a lo largo de la vida, y un devenir-otro que muestra la heterogeneidad constitutiva de cada ser, y tiene en cuenta tanto la biografía personal como las trayectorias colectivas. Ricoeur revisa la identidad personal, incorpora la narratividad y por lo tanto la dimensión temporal a partir del concepto de historia de vida. La identidad sustancial o formal, como se pensaba antes, es reconfigurada de manera que el sí mismo incluye el devenir otro, sin perder de vista la cohesión de una vida. Entonces, no hay identidad por fuera de la representación o de la puesta en narración.

Entre las conclusiones de Arfuch destacamos, con ella, la pertinencia del tema de la identidad en la actualidad, y el hecho de que la proliferación de subjetividades no implica pérdida de valores comunitarios.

Nos detenemos asimismo en su noción de espacio biográfico:

> Pero ¿a qué llamamos "espacio biográfico"? En mi definición, no solamente al conjunto de géneros consagrados como tales -biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencias- sino también a su enorme expansión contemporánea en formas híbridas, estilos y soportes de la más variada especie: la entrevista, el testimonio, la autoficción, la novela biográfica, el show televisivo, el documental subjetivo, innumerables prácticas de las artes visuales y por cierto, la creciente mostración de sí en las redes sociales. Una incesante multiplicación de voces donde los géneros clásicos siguen siendo *best-sellers* y donde lo vivencial, lo privado y lo íntimo se narran en distintos estilos desde el registro hipotético de la "propia" experiencia, y adquieren así un suplemento de valor: veracidad, autenticidad, proximidad, presencia (Arfuch, 2018, p. 62 y 63).

Este concepto opera como trama simbólica y horizonte de inteligibilidad y se sitúa en el marco de lo que Arfuch caracteriza como giro afectivo, haciendo referencia a la relevancia creciente y constante, en las sociedades contemporáneas, de los afectos y las emociones en hábitos y comportamientos, por sobre la cognición en general, y dentro de lo cual se hallan posiciones encontradas: están quienes los describen como anti-intencionales o pre-discursivos, y quienes suponen que articulan lo corporal, el lenguaje y lo social.

> Postulé así el concepto de *espacio biográfico* para dar cuenta de esa convivencia aparentemente sin conflictos de expresiones multifacéticas, no comparables a escala valorativa, pero que sin embargo tenían rasgos en común. Un espacio que iba más allá de los géneros discursivos -o que los contenía sin taxonomías jerárquicas ni límites prefijados- y cuya definición, en sintonía con la de Doreen Massey (2005) era la de una *espacio-temporalidad*, donde podía trazarse una línea histórica desde los albores del sujeto moderno, cuyo anclaje mítico son las *Confesiones* de Rousseau, hasta las incontables variantes contemporáneas, en una trama sin fin de interacciones e interrelaciones (Arfuch, 2018, p. 19).

Finalmente nos interpela también, como a Arfuch, no desatender la dimensión performativa del lenguaje y las operaciones de la narración como puesta de sentido.

Respecto de la posición personal de Porta nos interesa su consideración de la identidad como estructura de sentidos que remite a distintas dimensiones: psicológico-madurativa, biológico-física, de socialización o institucionalización, afectiva, profesional, cognitiva y, finalmente, narrativa.

Dice este estudioso: "…Toda identidad remite directamente a la historia de una vida en tanto unidad de sentidos, en tanto mirada al pasado desde el presente como memoria y proyección al futuro en cuanto proyecto" (Porta, 2007, p. 4).

Arribamos, por medio de esta cita, al concepto de memoria que, en nuestro trabajo en particular, creemos estrechamente ligado al de identidad. Al respecto relevamos el libro titulado *La memoria colectiva* de Maurice Halbwachs (traducción del 2004), del cual nos interesa resaltar algunos aspectos.

Ciertas diferencias puntuales entre historia y memoria, como la afirmación de que la historia comienza en el punto donde termina la tradición, momento en que se apaga o se descompone la memoria, porque la memoria de la sociedad, dice el autor, se extiende hasta donde puede, esto es, hasta donde alcanza la memoria de los grupos que la componen (p. 80). También la característica de que la historia se interesa sobre todo por las diferencias, se centra en una o más figuras individuales que representan a un grupo, y se concentra en muchos años de transformaciones que en realidad ocurrieron en muchos años más. Mientras que la memoria busca las similitudes en límites de tiempo más irregulares e inciertos.

Por último, que el punto de vista de la historia es externo mientras que el de la memoria es de un grupo visto desde dentro.

En una exposición anterior[1] dimos cuenta de las tensiones entre historia y memoria estudiadas por Pablo Piedras, entre las que destacábamos la naturaleza afectiva y emotiva de la memoria y la base de la historia situada más bien en un discurso de orden explicativo y argumentativo. Halbwachs va por el mismo camino.

Otra idea interesante relativa a los mecanismos de la memoria colectiva: que uno solo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos. Porque cada persona está inmersa en más de un grupo. Dentro de cada uno es donde se desarrollan todas las memorias colectivas originales que mantienen el recuerdo de los acontecimientos que sólo tienen importancia para ellas, e interesan más a los grupos cuanto menos numerosos son. Cada memoria individual (también llamada por el autor interna, personal o autobiográfica) es un punto de vista sobre la memoria colectiva (externa, social, histórica), en una confusión de recuerdos comunes, que se basan unos en otros tan estrechamente que, si los recuerdos propios se deforman, enseguida se rectifican en el grupo. Incluso puede pasar que un miembro se atribuye ideas o sentimientos que le parecen propios y en realidad se originaron en el grupo.

Halbwachs asevera que cada grupo se divide y se afianza en el tiempo y en el espacio, y dedica entonces un capítulo a la relación entre memoria y tiempo, y otro a la relación entre memoria y espacio.

En primer lugar, cada grupo tiene su propia memoria, y una representación del tiempo que es solo suya.

El hecho de que el tiempo pueda permanecer relativamente inmóvil a lo largo de una duración relativamente prolongada es la consecuencia de que sirve de marco común al pensamiento de un grupo, que no cambia de naturaleza, que conserva la misma atención en las mismas cosas. El grupo se apoya en el tiempo como elemento estable para encontrar el ayer en el hoy. Si las remembranzas permanecen a pesar de la muerte o de las muertes, es porque además de los vínculos personales había un pensamiento, un sentimiento común. El grupo es

[1] Véase Wulff, C. Morazzo, V. y Flores, F. (2020).

capaz de imponer a sus participantes, la ilusión de estabilidad y equilibrio (p. 129).

En segundo lugar, no hay actividad colectiva que no tenga relación con el espacio. Hay grupos ligados por naturaleza a un lugar porque precisamente el hecho de estar establecidos en determinado espacio crea lazos sociales entre sus miembros. Por el contrario, hay organizaciones sociales que se abstraen del lugar que ocupan y consideran cualidades de otro tipo (p. 139).

Vinculamos estas reflexiones al concepto de topofilia instaurada por Yi Fu Tuan, teórico en línea con la llamada geografía humanista, mencionado por nosotros en otro artículo anterior.[2] El mismo se refiere a la carga simbólica, a los lazos afectivos, al sentimiento de pertenencia que las personas establecen con los lugares.

Habiendo expuesto sintéticamente lo que más nos incumbió acerca de la temática de la identidad, volvemos sobre nuestros pasos en la investigación que venimos llevando a cabo, sobre el Salón Danés de Tandil, y encontramos que, en general, hemos trabajado -quizás no intencionadamente o conscientemente o sistemáticamente pero sí insistentemente-, con ideas que no se contradicen a las esbozadas en este artículo.

Desde el principio (desde el 2008, año de inicio del proyecto, que luego fue abandonado temporalmente y que luego, diez años después, fue retomado e insertado en un marco de investigación académica) recurrimos a la historia oral y a la historia reciente (a través de las entrevistas audiovisuales que fuimos realizando), como vía de acceso directo a la memoria viva. Desde el principio también, fue nuestra intención, no recurrir a una reconstrucción histórica sino apelar a la memoria emotiva, en connivencia con ese giro afectivo que se nombró precedentemente. En otra oportunidad nos detuvimos, por ejemplo, en la subjetividad, entendida como la forma en que las personas expresan su sentido de sí mismos en la historia, en el conjunto de detalles que hay que saber detectar porque constituyen también una condición cognoscitiva.

[2] Morazzo, V. Flores, F. Castillo, J. López, M. Gómez, C. y Wulff, C. “Un primer acercamiento al territorio de lo danoargentino” (2021). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dSN7QipJ8ko

Siempre asociamos lo que denominamos identidad danoargentina (y en otro trabajo el territorio de lo danoargentino) con la sociabilidad, con un grupo, con una memoria colectiva.

Siempre consideramos una noción de identidad dinámica porque siempre nuestra hipótesis giró en torno de cómo se reinventan o resignifican las tradiciones, las costumbres, las celebraciones. Buscamos en todo momento también la narración de historias de vida, personales y sociales, buscamos en cada entrevista, en cada encuesta después, la puesta en narración. Y reparamos en distintas dimensiones (no sólo narrativa, también afectiva y de socialización principalmente) asumiéndola como estructura de sentidos.

Constantemente nos propusimos, asimismo, problematizar la transparencia del lenguaje, considerar no sólo el qué se dice, sino cómo se lo dice, qué se muestra y qué se oculta, tener en cuenta la enunciación, cómo se crea una realidad o se construye un mundo más allá de representarlo, concibiendo el discurso no sólo como palabra sino como gesto, cuerpo, acción (la acción que supone el decir, más allá de lo dicho). El hecho de recurrir a la realización audiovisual tanto como herramienta de investigación como como producto final (ya que buscamos efectuar un corto o mediometraje documental) nos ha facilitado esta tarea.

Estudiamos la memoria desde adentro, y creemos encontrar en nuestra investigación algunos de los mecanismos de la memoria colectiva aludidos páginas atrás.

Nuestro proyecto es susceptible, finalmente, de ser catalogado como elemento de espacio biográfico, primero porque surgió de una motivación "autobiográfica" (al comienzo íbamos a centrarnos en la historia de un inmigrante danés, abuelo de una de las integrantes), aunque después este personaje dejó de ser protagonista, lo autobiográfico siguió estando presente, y la narración en primera persona (por parte de cada uno de los personajes) se volvió cada vez más preponderante. Baste un breve fragmento de uno de los testimonios para demostrarlo:

> Dinamarca es mi papá, sus padres y sus abuelos. Estar en el salón danés es poder estar un poco con ellos. Asistir todas las semanas es ingresar en un tiempo sin tiempo, en un mundo de juegos con mis hijos, de polkas alegres, de tés con masitas de manteca y azúcar, de historias de Hans Christian Andersen, de aprendizajes y celebraciones. Es siempre pasar buenos ratos con buena gente (Wulff, 2017).

Ese es el lugar querido porque acoge, porque contiene, porque hace bien. Y ese es el tiempo inmóvil de la memoria colectiva que permite encontrar el ayer en el hoy y con otros.

Bibliografía

Arfuch, L. (comp.) (2005). *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Arfuch, L. (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: Eduvim.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Wulff, C. Morazzo, V. y Flores, F. (2020). "Pensar la realización audiovisual como proceso de investigación en tiempos de pandemia". En proceso de publicación

Porta, M. E. (2007). "Identidad y comunicación: identidad como estructura de sentidos". *Question/Cuestión*, 1 (13).

Ricoeur, P. (2003) *Sí mismo como otro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

“Con comprensión y ternura”: lo comunitario en la obra de Gloria Fuertes

Lara Sol Paglione Mareque, UNMdP

Para sembrarte de guitarra,
para cuidarte en cada flor
y odiar a los que te castigan, mi amor
yo quiero vivir en vos.
Porque el idioma de infancia
es un secreto entre los dos.
Porque le diste reparo
al desarraigo de mi corazón.
“Serenata para la tierra de uno” en *Juguemos en el mundo* (1968)
María Elena Walsh

Coser, limpiar, cocinar, zurcir y enmendar, parir hijos e hijas para la patria naciente eran las tareas destinadas y programadas para las mujeres de la posguerra española. Todos los organismos públicos desde la educación, medios de comunicación e incluso organizaciones femeninas, como la sección femenina de la Falange, estaban destinadas a propagar y sostener este ideario femenino. Si en la Segunda República (1931-1939) existió un avance sostenido en materia de derechos sociales y, en particular, para la mujer -ley de anticoncepción; ley de divorcio; aborto legal- en el franquismo asistiremos a un repliegue en lo tendiente al progreso. Entonces, volverá a resonar la imagen del “ángel del hogar” y el espacio privado como único lugar de incidencia femenina.

Sin embargo, en la década del cincuenta y los sesenta, una mujer de aspecto inusual que recorre la ciudad en moto Vespa y viste pollera-pantalón y corbata, nacida en Madrid en 1917, en el barrio humilde y trabajador de Lavapiés, escribía sus cuantiosos poemas y se animaba a deslizar ideas que se instalan como la contracara del ideario conservador y opresivo del franquismo. “Vivo sola. Cabra sola / -que no quise cabrito en compañía-,” (Fuertes 2022: 25) escribe Gloria Fuertes para metaforizar su decisión personal de “perfecta soltera” –como dice en otro de sus poemas- anteponiendo su deseo al mandato de la “perfecta casada” que pretendía el *status quo*. En este sentido, entonces, la producción poética se abre como un espacio que permite crear y motorizar otro modo de entender lo

que rodea al sujeto. Aquí podemos comenzar a hablar de la noción de comunidad entorno a la obra de Gloria Fuertes.

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (RAE), el término *comunidad* refiere al *conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes*. Es decir, que una comunidad se constituye por la agrupación de seres humanos que tienen elementos en común, como idioma, costumbres, ubicación geográfica, gustos, corrientes de pensamiento, etc. No obstante, más allá de esta primera definición que funciona como punto de partida, la sociología, la filosofía, la antropología, etc. han reflexionado a lo largo del tiempo en torno a dicho concepto, muchas veces a partir de su diferencia con la noción próxima, pero diversa, de *sociedad*. Desde Aristóteles en la Antigüedad, hasta autores modernos o contemporáneos como Weber, Marx, Tönnies, Hannah Arendt, Blanchot, Derrida, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Judith Butler, entre otros, aportaron elucidaciones fundamentales para la utilización y reformulación de dicho concepto. Dentro de este derrotero, debemos destacar la figura del sociólogo alemán Tönnies, considerado uno de los primeros pensadores que ha reflexionado acerca de la *comunidad* como una respuesta a las transformaciones que supuso la expansión sostenida del capitalismo. Como señalan algunos autores,

> a través de la distinción entre comunidad y sociedad, Tönnies pretende dar cuenta de la expansión de la sociedad burguesa y capitalista con sus elementos característicos: la individualización, el crecimiento del Estado y de las relaciones de mercado, la "opinión pública", la ciencia y la industria, entre otros. Comunidad y sociedad se convierten entonces en ejes ordenadores que permiten estructurar la realidad social en sus diversas dimensiones (económicas, políticas, culturales etcéteras) (Liceaga 2013: 60)

Más adelante, el autor sostiene que la idea de *comunidad* posee una fuerte carga de proyección utópica, precisamente por tomar fuerza en procesos de individualismo y división social. Los poemas de Fuertes, por lo tanto, se instalan como símbolos que proponen una forma distinta de relacionarse con el otro, con los otros. "Con comprensión y ternura" aclara en "Mis amigas los hombres", poema perteneciente a *Mujer de verso en pecho* (1995), último poemario publicado antes de su muerte en 1998 y desde esa lógica entiende su modo de

estar en el mundo. La solidaridad, la reciprocidad y la reivindicación serán bases constitutivas de su poética:

> Solo quiero darme a entender, emocionar o mejorar con aquello que a mí me ha emocionado o mejorado antes de escribirlo; o más todavía: [...] alegrar a los tristes, poner mi verso en los hombros de los enamorados, hacer pensar a los demasiados frívolos, [...] amonestar a los injustos, divertir a los niños; esto es lo que quiero y a veces consigo. (Fuertes 2022: 30)

Así se expresa en el prólogo a sus *Obras incompletas* (1975) escrito por ella misma. Es un texto de apertura que funciona, de alguna manera, como manifiesto de su poética porque muestra de forma minuciosa cómo entiende la poesía, cuál era su objetivo. En la cita, de hecho, podemos advertir que sus poemas encierran un gesto performativo. Un afán de incidir en la realidad de su tiempo. Es así que la idea de comunidad aparece como una operatoria que da sentido a su obra y que surge de sus propias ideas: "Es necesario obtener comunión – comunicación con el lector u oyente para conseguir conmover y sorprender" (30); continúa más adelante. Lo comunitario se enlaza al objetivo de generar un efecto en quien la escuche o lea sus escritos. El humor, por lo tanto, será una estrategia discursiva ineludible para su producción. Por supuesto que podemos ir más allá de lo textual y pensar que el juego humorístico en Gloria Fuertes es otra manera de entender su relación con el mundo. Su vida estuvo signada por la pérdida: parejas, hermanos y familiares fueron víctimas del contexto en el que vivieron. Todo a su alrededor era fugaz y constantemente corría riesgo; la escritura y la lectura fueron actividades ligadas a la vida, un salvamento ante el embate violento de la guerra signada por el hambre extremo y el peligro.

Aun así, Gloria reía e intentaba hacer reír a los niños que miraban sus famosos programas de televisión y a los adultos que leían, y aún hoy leemos, sus poemas sociales. Pero luego de la risa aparece la turbación. Detrás de la risa se esconde la crítica social, la mostración de una realidad cruel que no todos quieren ver: "Yo entonces me peinaba hacia atrás / y pasó una bala que me hizo raya en medio, / del susto me caí de culo / y con aquel humor que aún tenía / pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto?" (Fuertes 2006: 167) En este final de una de las tantas "Autobios" que la poeta escribe y que, en este caso, pertenece a su poemario ya citado *Mujer de verso en pecho;* la mirada infantil instala la risa por la ingenuidad que supone la pregunta disparada ante la experiencia cercana con la muerte. Sin

embargo, no deja de mostrarse el horror de lo que implica vivir en un contexto bélico. En ese movimiento que surge de sus versos que oscila entre el humor y la crítica, sumado a su perspectiva infantil que vuelve cercana -pero no por eso menos profunda- su producción, allí se instala la poética de Gloria Fuertes. En esa capacidad de trabajar con el lenguaje cotidiano, de construir imágenes y escenas accesibles a todo el público en general, pero sin dejar de construir un mensaje que busca atravesar al lector/oyente y que intenta conmoverlo, desde ese movimiento puede sintetizarse el modo en que la escritora entiende el arte y la literatura en particular.

Quisiéramos detenernos en una idea que plantea la autora dentro de la cita que expusimos anteriormente, en donde afirma que quiere darse a entender y emocionar a los otros con lo que a ella la ha mejorado. Existe un gesto en la poeta que hace de sus poemas un despliegue de lo común a todas las personas. Es decir, su preocupación está situada en lo humano, en aquello que expone el carácter de la humanidad. ¿Qué hacen las personas ante determinadas situaciones límites como la guerra, la hambruna y la violencia sistemática? ¿Por qué el hombre llegó a insertarse en el contexto bélico como forma de reconstruir los espacios sociales, económicos y políticos? “Aquí no hay ningún sabio. / ¿Con qué verán los muertos? / ¿Por qué dejan las guerras? / ¿Por qué cortan los lirios? / ¿a ver, quién me contesta?” (125) Así lo expresa en su poema “Aquí no hay ningún sabio” recogido en sus *Obras incompletas*. La proliferación de preguntas que culminan en el pedido de respuesta, expone el desconcierto de la voz poética que no comprende la muerte sistemática, la guerra a la orden del día, la pérdida de la belleza sintetizada en la imagen de los lirios, en un sentido, es un sujeto que no entiende por qué existe la violencia como medio político y social.

Ahora bien, a modo tentativo podemos pensar que la noción de comunidad encierra la idea de “lo común”. En este punto, nos retrotraemos al estudio exhaustivo que ha desplegado a lo largo de su vida el filósofo Roberto Espósito quien publica en el año 2003 su libro *Communitas: origen y destino de la comunidad*. El punto de partida de Espósito es remitirse al origen etimológico de la palabra *comunidad* para, luego, exponer una forma particular y diferente de entender la noción en relación, justamente, de lo común. En ese sentido, el autor afirma:

> el *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un «deber» une a los sujetos de la comunidad —en el sentido de «te debo algo», pero no «me debes algo»—, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad. [...] no es lo propio, sino lo impropio —o, más drásticamente, lo otro— lo que caracteriza a lo común (30-31)

El término *munus,* Espósito lo entiende como 'don' o 'deber' y, como efectivamente lo demuestra, constituye a la palabra comunidad. Entonces, plantea que la noción misma desde su origen en latín, no refiere a una territorialidad en común sino a un vacío, a una deuda del sujeto frente a los otros. De hecho, a medida que rastrea esta forma de entender la comunidad, discute y se distancia del propio Tönnies al que hemos mencionado anteriormente. Y en este punto podemos correr el riesgo de trabajar con el término desde perspectivas que entren en tensión. Pero creo que la actitud de Espósito es ahondar en la idea, mostrar el espesor ontológico que implica la *communitas,* desde una mirada filosófica piensa cómo el sujeto es atravesado por la comunidad. Pero no se desentiende de la importancia que tuvo Tönnies como precursor en las reflexiones acerca de ello. Lo que ocurre es que el análisis de este último se encuentra ligado a la ciencia que él ha trabajado a lo largo de su vida: la sociología; de allí las distancias.

Sin correrno del eje que nos convoca a indagar en este término, me refiero a la obra de Gloria Fuertes, no debemos olvidar que nuestra intención para la presente reflexión es sopesar teorías en torno a la idea de comunidad. Pues no podemos caer en una simple reducción del término, el objetivo es abordarlo desde la complejidad que encierra en sí mismo. En este sentido, la poética de Fuertes está signada por un carácter prolífico y extenso. Esta característica nos permite pensar que existen variadas etapas en las que la idea de comunidad se manifiesta desde las diferentes aristas que posee. Es decir, en el inicio hemos recorrido algunas expresiones de Fuertes en las que aparecía un trabajo concreto con la dimensión social de su tiempo. El contexto bélico, el hambre y la cercanía con la muerte, en los primeros poemarios de su obra son ejes centrales para entender su

obra. Para dicha etapa, creemos que la idea de comunidad que opera es la trabajada por los primeros pensadores que han escrito sobre el tema, en este caso, Tönnies.

Pero a medida que avanzamos en sus escritos, particularmente si nos centramos en su último poemario *Mujer de verso en pecho* publicado en 1995, una vez finalizado el franquismo en España (con toda la liberación social y cultural que ello supone), encontraremos otras temáticas que van a estar ligadas a lo social, pero desde una perspectiva diferente. Podemos trazar una serie que incluya los siguientes poemas: "Mis amigas los hombres (con compresión y ternura); "Yo" y "A Jenny". Son escritos que tienen como base el mundo cotidiano del colectivo, hoy denominado, LGTBQI+. Quisiera detenerme en la idea de cotidianeidad por varias cuestiones. En principio porque expone que el sujeto poético conoce en profundidad la vida de dichos sujetos que son relegados por el sistema social. Pues aún en la década de los noventa –y hasta hoy- existen coletazos del sistema patriarcal y opresivo que implantó la dictadura de Francisco Franco. Por otro lado, ese mundo del día a día, de la intimidad logra un gesto que es característico de Fuertes. La voz poética no habla por ellos, no toma prestada la voz de quienes integran ese mundo, sino que logra que se muestren como protagonistas:

> Nadie le ayudó,
> pero él se hizo mujer.
> Cantar cantaba,
> era la preferida de los hombres del night-club.
> Me dijo:
> -En toda mi vida
> sólo he leído un libro,
> el tuyo.
> Entonces...
> Le acaricié de verdad
> sus pechos de mentira. (19)

El diálogo permite hacer ingresar en el espacio poético una especie de lógica teatral que pone en escena la voz del otro en primera persona, sin mediación del sujeto poético. Lo mismo ocurre en "Mis amigas los hombres". Es una estrategia que genera un repliegue de la voz lírica cediéndole el lugar a un él / ella que se apropia del espacio para mostrarse en su intimidad plena. Desde aquí creemos

que se construye la idea de comunidad, desde la perspectiva de Espósito, en esta etapa en la obra de Fuertes. Si lo que caracteriza a la comunidad es lo impropio o, mejor dicho, lo otro, en los poemas que tomamos como referencia existe ese traslado del yo hacia la otredad. Incluso, en "Yo" hay un juego con la referencialidad del pronombre personal que culmina en un movimiento similar al que sucede en "A Jenny". Versa así: "Yo, / remera de barcos / ramera de hombres / romera de almas / rimera de versos, / Ramona, / pa' servirles" (223). Este escrito pertenece a *Obras incompletas,* pero retrata de forma sintética que, en muchos momentos, para Gloria Fuertes "yo" es otro. El juego con la cercanía sonora de las palabras, es decir, el uso sostenido de la paronomasia es el telón de fondo que sostiene este gesto ontológico. ¿Qué expresamos cuando decimos 'yo'? ¿A quiénes incluye esa primera persona en singular? En este caso, a lo colectivo. El espacio poético posibilita la libertad de darles voz a quienes se encuentran silenciados por el sistema. En esa apertura, también aparece la comunidad en Gloria Fuertes.

Con respecto a "Mis amigas los hombres (con comprensión y ternura)", es un poema que estriba entre lo poético, lo teatral y lo cinematográfico. Su estructura permite pensar en dos partes distintas; por un lado, en el inicio, surgen diferentes imágenes metafóricas como escenas que se suceden unas tras otras -"Travestís operadas, / alhelíes enloquecidas / imitantes de estrellas / —fundidas—, / palideces de cera de enfrente, / soledad con familia." (2006: 13)-. La yuxtaposición de diferentes figuraciones admite la posibilidad de pensar el inicio como un espacio en donde la comunidad travesti es protagonista. El yo poético se encuentra relegado debido a que da lugar a un proceso de resignificación del ser trans. Como si el 'yo' se borrara en pos de darle protagonismo a la comunidad que se delimita allí. Por otro lado, luego del inicio citado, aparece un espacio en blanco que, siguiendo esta línea de análisis, puede ser entendido como un silencio que carga de sentido al poema y que a su vez, admite el cambio de lógica de lo cinematográfico hacia lo teatral. De alguna manera, funciona como antesala del diálogo establecido entre la voz poética y una interlocutora. Citaremos el fragmento en su totalidad porque nos permitirá mostrar que el modo en que están construidos los versos hace que opere una fluidez del género que caracteriza al sujeto poético:

> En la depresión me decía:

—Te quiero porque eres poeta
y porque eres un hombre…
—No, mira, no soy un hombre,
pero bueno sí,
es igual…
Y se durmió feliz sobre mi pecho
después de solamente,
mucho hablar. (13)

Es una voz dubitativa, pero que acepta esa descripción que su interlocutora le expresa. El discurso directo, el diálogo, se encuentra al servicio de igualar todas las presencias que confluyen en el poema. No existe una voz que prime sobre la otra, sin embargo, son individualidades. Aquí aparece, a nuestro entender, otra forma de mostrar lo comunitario. El 'yo' se encuentra inserto en un 'nosotros', pero cada sujeto que aparece entre los versos de Fuertes posee una entidad, una mirada particular del mundo y también expone su individualidad. El espacio poético permite dicha conjunción porque en la medida en que el sujeto poético muestra una parte de su autorrepresentación, también se exhibe como símbolo de una comunidad. Y a su vez, el otro, los otros, se representan a sí mismos. Ese es el gesto de traslado, de 'deber', en palabras de Roberto Esposito, que se genera en la obra de Fuertes. Ella cede su lugar para habitar lo múltiple.

El hecho de abrirse al otro, a los otros, sin dejar de mostrar su yo más íntimo, es una de las formas en que la comunidad se vuelve experiencia. Fuertes logra construir un sujeto poético singular, pero situado en lo colectivo. O mejor dicho, el sujeto Gloria Fuertes se construye en y desde la comunidad. Su obra aparece como un espacio de reivindicación, un lugar sostenido por la comprensión y la ternura hacia el otro que vive violentado por el sistema social. Constantemente apela a su gesto dadivoso, de regalarnos lo que ella misma pudo conservar a pesar del dolor: la escritura y el arte. Creo que las mejores palabras para cerrar este trabajo, son las de ella, nuestra poeta de verso en pecho: "Mi mundo poético es vuestro mundo; de tanto preocuparme por vosotros continúo olvidándome de mí. Vivo sola pero no aislada, salgo a la calle, hablo, escucho, siento o presiento vuestros laberintos, siento o presiento que nos necesitamos." (2022: 32) Al igual que los alhelíes que nombra en su poema, como esas pequeñas flores que nacen todas juntas de una misma rama, pero cada una conserva su lugar, su espacio, así

nos abre las puertas de su mundo poético Gloria Fuertes: siempre con una sonrisa y con la esperanza de hacer de este mundo un lugar mejor.

Bibliografía

Acereda, A. (2000). "Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria". En *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura* 5: 143-157. Print.

Acereda, A. (2002). "Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad". En *Romance Quarterly* 49 : 228-240. Print.

Blanchot, M. (2002). *El espacio literario*. Traducción de Victoria Palant y Jorge Jinkis, Madrid: Editora Nacional.

Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.

Fuertes, G. (2022). "Prólogo: Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra". En *Obras incompletas*. Madrid*:* Cátedra.

Fuertes, G. (2022). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

Fuertes, G. (2004). *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra.

Fuertes, G. (2006). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.

Leuci, V. (2019). "Gloria escribe versos": mujer y escritura en el mundo poético de Gloria Fuertes". En *Revista Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura,* USA, ISSN 0888-6091, Vol. 35 Nº 1, 69-81.

Liceaga, G. (2013). "El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su compresión". En *Cuadernos Americanos* 145, 57-85. México.

Martín Gaite, C. (1987). *Usos amorosos en la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Santiago de Chile: Garrido Wainer.

Pedrosa, C.; Klinger, D.; Wolff, J.; Cámara, M. Comunidad (2019). *El taco en la brea*, 10 (junio–noviembre), 175–192. Argentina.

Pellarolo, S. (1991). “La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma”. Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional. Instituto Literario y Cultural e Hispánico. Diciembre.
Sacchi, E. (2015). “Del munnus común a la vida impersonal. Comunidad y biopolítica en R. Esposito” en *Revista Internacional de comunicación y desarrollo*. España, ISSN e2386-3730, N° 1, 83-98.

Cuando el lenguaje no alcanza. Usos discursivos de lo monstruoso en la construcción teatral de identidades femeninas disruptivas en piezas de Calderón de la Barca

Guadalupe Sobrón Tauber, CELEHIS – UNMDP

Lo monstruoso en el siglo XVII es concebido no sólo en relación a las criaturas sobrenaturales o mitológicas presentes en los imaginarios epocales, sino que también supone a todo aquello que aparece por fuera de la norma. De hecho, en el diccionario de 1611 de Sebastián de Covarrubias la palabra "monstro" es definida como "partos" contra la "norma natural" (1611: 1108), y para ello cita ejemplos de deformaciones que rozan entre lo posible y lo imaginario, pero que surgen siempre a partir de lo humano. Este breve recorrido pone en evidencia que, a la hora de pensar los usos de dicha palabra en la literatura áurea, encontraremos un amplio espectro en donde lo monstruoso es el nombre para aquello que excede los límites del entendimiento y de lo concebible. Al respecto, Elizabeth Lagresa, en su disquisición y relevo de las definiciones de lo monstruoso en el Siglo de Oro, afirma que también existe la acepción latina de prodigio o milagro (Lagresa, 2011: 114). Es decir, que las palabras "monstruo" y "monstruoso" adquieren una amplitud léxica en el barroco español que no siempre supone una connotación negativa.

Tomando esto como base, revisitaremos tres piezas dramáticas de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) para observar cómo puede pensarse entonces la noción de monstruo en torno a los personajes femeninos principales que aparecen. Las obras a analizar son *La vida es sueño* (1635), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *La hija del aire* (1653). En trabajos anteriores hemos abordado a sus damas entendiéndolas en un espacio híbrido entre lo femenino y lo masculino (Sobrón Tauber, 2017), pero ahora nos centraremos específicamente en cómo en su caracterización disruptiva puede adivinarse la retórica de lo monstruoso. Es decir, cómo esos entrecruzamientos dentro de la construcción de las identidades supuestamente femeninas implican una naturaleza "monstruosa" y el uso de ese

campo semántico para su identificación se convierte en un dispositivo que subraya el carácter híbrido de esa identidad.

En este sentido, a la hora de abordar cada personaje es clave comprender que en ellos se supone una teatralización de identidades que performan su género, en términos de Butler (2020), por fuera de lo estipulado como mujer en la época. Es decir, que frente a ciertos mandatos naturalizados en discursos hegemónicos que consideraban que la identidad femenina esperable suponía intrínsecamente la dependencia, obediencia, silencio y sumisión dado el carácter irracional de la mujer (Sánchez Llama, 1990; Olivares y Boyce, 1993; Cervantes Cortés, 2012; Vijarra, 2018); en las obras que proponemos por momentos se transgrede de forma deliberada esa identidad preconcebida. Al respecto, McKendrick (1974), y luego Lagresa (2011), reconstruyen teóricamente el arquetipo de "mujer varonil" dentro del teatro áureo y establecen su potencia disruptiva e implicancias simbólicas al enfrentarse al orden que era considerado natural para la sociedad. Si bien Lagresa, en su recorrido en torno a Lope, se centra en la figura de la mujer vestida de hombre para pensar el arquetipo, en nuestros casos, aunque algunas de ellas efectivamente se trasvisten, la masculinización es reforzada en los planos discursivos y actitudinales. Es decir, que, si bien el travestismo en el caso de Rosaura y Semíramis es evidente, son también sus acciones y móviles los que las enfrentan al género asignado. Hecho que, a su vez, se subraya en el lenguaje mediante la noción de lo monstruoso.

La vida es sueño es probablemente la obra más conocida y analizada de Calderón. Se trata de un drama filosófico que ubica su acción en un tiempo indeterminado y en Polonia. Es decir, lo suficientemente distante como para que las acciones dramáticas propuestas -el aislamiento y manipulación de un príncipe o la intervención de una mujer armada en la corte- pudieran no ser vistas como objetables para los censores. Como bien menciona Santiesteban Oliva, en un rastreo sobre las identidades monstruosas que aborda tanto este drama como *La hija del aire*, la noción de "monstruo" se repite constantemente a lo largo de la pieza. Si bien nos centraremos en Rosaura, la instalación discursiva de lo monstruoso aparece primero en torno a Segismundo que es "un hombre de las fieras/ y una fiera de los hombres" (Calderón de la Barca, 1994: vv. 211-212). Es decir, que el monstruo nace del entrecruzamiento entre las cualidades de lo

humano y lo que aparece por fuera de lo que eso debe ser: la vestimenta primitiva, la violencia y el descontrol de los impulsos.

Pero lo monstruoso en Rosaura tiene otro valor. Ella refiere a sí misma de la siguiente forma al presentarse ante Segismundo en la tercera jornada:

> Tres veces son las que ya/ me admiras, tres las que ignoras/ quien soy, pues las tres me has visto/ en diverso traje y forma./ La primera me creíste/ varón en la rigurosa/ prisión, donde fue tu vida/ de mis desdichas lisonja./ La segunda me admiraste/ mujer, cuando fue la pompa/de tu majestad un sueño,/ un fantasma, una sombra./ La tercera es hoy, que siendo/ monstruo de una especie y otra,/ entre galas de mujer/ armas de varón me adornan (Calderón de la Barca, 1994: vv. 2712-2727).

El parlamento menciona las tres identidades que ha tomado esta dama a lo largo de la obra. El cambio de vestuario, como dispositivo y signo visual, condensa en Rosaura la convergencia de esa identidad híbrida, que desborda los límites de lo femenino y de lo masculino: primero hombre, luego doncella, luego "monstruo de una especie y otra". El afirmarse monstruo en su última presentación, cuando da su nombre al príncipe y cuando pide su ayuda, confirma su identidad por fuera de lo establecido. A diferencia del arquetipo de dama varonil enamorada (Bravo-Villasante, 1988: 33), cuyo travestismo tiene como objetivo el fin amatorio y subraya el potencial erótico de la mujer en ropas de hombres que valora Lope en el *Arte nuevo* (1998: vv. 280-283), Rosaura se desplaza y convierte ese primer disfraz en un aspecto intrínseco de su identidad.

El texto citado concluye más adelante con un juego de antítesis en el que ella sostiene que dependiendo de la acción que sea necesaria, tanto para pedir como para responder a Segismundo, será mujer o varón.[1] Lo monstruoso, entonces, se asocia aquí a lo híbrido y deja suspendida en Rosaura la potencialidad que subyace en su construcción de dama. Sí, sabemos que en la obra concluirá casada con quien afectó su honor, y si bien eso restituye el orden y puede parecer mitigar su carácter disruptivo, la afirmación propositiva de una identidad monstruosa deja latente a una mujer de armas a tomar en torno a lo que considere. Una mujer

[1] Este fragmento (Calderón de la Barca, 1994: vv. 2902–2921) ha sido abordado y analizado de forma completa e insoslayable por Escalonilla López (2000: 492) y lo hemos abordado en previos trabajos y comunicaciones (Sobrón Tauber, 2017).

que deja de ser solamente una mujer en el momento en que lucha por su honor y no deja librado su albedrío a la voluntad masculina.[2]

La hija del aire, por su parte, se trata de la historia del ascenso al poder de la reina asiria Semíramis. Para ello Calderón compuso dos comedias. La primera se centra en cómo ella pasa de hallarse recluida –al igual que Segismundo, por mandato de los hados– a convertirse en reina; y la segunda, en cómo, ya siendo gobernante y viuda, busca permanecer en el poder y obstruir la coronación de su hijo y legítimo heredero. Al igual que en *La vida es sueño*, e incluso más, el espacio y el tiempo evocados son remotos.

Esta protagonista, en principio, establece como bien indican Santiesteban Oliva (2003) y Ruiz Ramón (2002), numerosos paralelismos con Segismundo: ambos nacen en eclipse, ocasionan la muerte de su madre en el parto y por ello son privados de su libertad, víctimas de la creencia en los hados. Los dos también son criados en la naturaleza, y esa crianza los lleva a ser denominados como monstruos. La principal diferencia es que Semíramis es consciente de los motivos de su reclusión. Y esa conciencia le permite dar cuenta de una lógica racional con la que defiende su libertad, oponiendo a la predestinación el discernimiento y el libre albedrío. Ella es consciente de su pasado y, en varios pasajes, afirma que el entendimiento es el verdadero posibilitador de la libertad. Esto se ve con claridad en el siguiente intercambio entre con Tiresias, su guardián y mentor:

> Tiresias: Pues si eso sabes de ti/ el fin que el hado antevió/ a tu vida ¿por qué quieres/ buscarle?
>
> Semíramis: Porque es error/ temerle; dudarle basta./ ¿Qué importa que mi ambición/ digan que ha de despeñarme/ del lugar más superior,/ si para vencerla a ella/ tengo entendimiento yo? (Calderón de la Barca, 2002: primera parte, vv.143-152)

El razonamiento lógico en Semíramis aparece privado del impulso bestial –que sí tiene Segismundo- y coexiste con la denominación de monstruo por parte de otros personajes a causa de su crianza retirada y salvaje, que es reforzada con el

[2] El hecho de tomar la responsabilidad por el curso de su vida es interesante para pensar en términos de subjetivación de la mujer. El albedrío, la voluntad y libertad humanos son un tópico central en la obra calderoniana (Arellano, 2006), y al desplazarlo hacia la identidad de la mujer también implica un posicionamiento frente a disquisiciones y discusiones epocales que piensan a la mujer por fuera de la capacidad racional.

uso de pieles en el vestuario. El sentido que adquiere la categoría, entonces, es el equivalente al de una persona aislada de la sociedad. Es factible pensar dentro del universo de las representaciones, que si bien ella no posee la violencia que sí caracteriza al protagonista de *La vida es sueño* –al menos la Semíramis de la primera parte–, la construcción de una mujer con la autonomía de pensamiento y razón independiente de la autoridad masculina es compatible simbólicamente con la monstruosidad. Con aquello que, nuevamente, excede la norma.

Otro aspecto que aparece vinculado a la percepción de Semíramis como monstruo es su belleza. Los dos enamorados de la primera parte, Menón y Nino, la denominan monstruo, pero lo matizan con la caracterización de su apariencia femenina. El primero, en su encuentro inicial, realiza una disquisición en torno a ello: "Mejor dijera divino/ monstruo, pues truecas las señas/ de lo rústico en lo lindo,/ de lo bárbaro en lo hermoso,/ de lo inculto en lo pulido,/ lo silvestre en lo labrado,/ lo miserable en lo rico." (Calderón de la Barca, 2002: primera parte, vv.778-784). Las cualidades que elevan lo monstruoso a lo divino entran en el campo semántico del arte: lo bello, lo artificioso, lo estetizado. Rasgos que, asociados a la descripción de lo femenino, entran en contacto con la tradición renacentista de la caracterización de la amada. De modo que por contraste lo que delimita lo monstruoso es lo bestial e indómito propio de su origen. De manera, que en Semíramis, en concordancia con la ambigüedad propia de la literatura barroca, coexisten ambos aspectos. Por su parte, Nino, refuerza esto al llamarla "monstruo bello" (Calderón de la Barca, 2002: primera parte, v. 1765) y en el mismo intercambio la nombra "prodigio bello" (Calderón de la Barca, 2002: primera parte, v. 1730). Dicho desplazamiento, que reitera el atributo de belleza, permite pensar lo monstruoso, como dijimos en inicio, con una valoración positiva: como lo excepcional.

Ambas caracterizaciones suponen una descripción de Semíramis desde el exterior y no contemplan, desde la mirada masculina, su voluntad y su actitud. Esto se refleja en la acción dramática de las dos últimas jornadas: si bien Semíramis está de acuerdo con el desenlace y expresa su voluntad de casarse con Nino para convertirse en reina, son los hombres los que ejecutan la disputa y los que compiten entre sí. De manera que la construcción identitaria de Semíramis se complejiza, ya que al tiempo que es caracterizada como monstruo de una manera

que no tiene en cuenta su pensamiento ni capacidad intelectual, Calderón perfila a través de sus parlamentos un personaje lógico y reflexivo que, o puede pensarse como contraste a lo monstruoso-bárbaro, o puede interpretarse como una cualidad monstruosa dentro de esa mujer. Un monstruo que es una mujer bella –por lo tanto, atrayente– y que posee un pensamiento independiente.

En la segunda parte, si bien disminuye drásticamente el uso de la palabra monstruo, el vocablo es referido en la presentación del personaje. La obra comienza en absoluta oposición a la anterior: si antes estaba vestida de pieles y encerrada en el monte, ahora es servida por damas, y ostenta su poder como reina. Los músicos la nombran así: "La gran Semíramis bella,/ que es por valiente y hermosa/ el prodigio de los tiempos/ y el monstruo de las historias" (Calderón de la Barca, 2002: segunda parte vv. 27-30). La voz de los músicos resinifica lo monstruoso, en tanto que ahora Semíramis es un monstruo por aunar cualidades destacables de ambos géneros: valentía y hermosura. Es una monstruosidad que se inclina al sentido del prodigio y la excepcionalidad: una reina destacable. Y si bien en el resto de la obra no vuelve a aparecer el término "monstruo" en relación a la reina, esta potencia disruptiva que surge como monstruosa en Semíramis se extrema en un corrimiento absoluto del género femenino.

Para ello, Calderón se vale de un dispositivo destacable, señalado por Ruiz Ramón (2002: 39), que es el de establecer un paralelismo inverso con su hijo. Bajo la pauta de una similitud física entre la reina varonil y su hijo bello, ella misma señala que sus caracteres se oponen drásticamente:

> porque no hizo sólo un yerro/ Naturaleza en los dos,/ si es que lo es el parecemos,/ sino dos yerros: el uno/ trocarse con su concepto,/ y, el otro, habernos trocado/ tan totalmente el afecto,/ que, yo mujer y él varón,/ yo con valor y él con miedo,/ yo animosa y él cobarde,/ yo con brío, él sin esfuerzo,/ vienen a estar en los dos/ violentados ambos sexos./ Esta es la causa por que/ de mí apartado le tengo/ y por que del reino suyo/ no le doy corona y cetro,/ hasta que, disciplinado/ en el militar manejo/ de las armas y en las leyes/ políticas del gobierno,/ capaz esté de reinar. (Calderón de la Barca, 2002: segunda parte vv.422-443)

Lo significativo de la cita es que si bien no se explicita lo monstruoso, si se manifiesta: hay tanto en ella como en su hijo una ruptura del orden natural que pareciera justificar el corrimiento del legítimo heredero. Semíramis al radicalizar la diferencia en torno a los valores que aúnan la femineidad y la masculinidad, se

autopercibe como un "yerro" de la naturaleza. Y esto, no solo se explicita, sino que se dramatiza y pone en juego en la retórica misma del personaje: la lógica racional con la que se expresa da cuenta de una apropiación de lo entendido como masculino, así como su manejo de lo militar, lo político y lo público. Incluso su desborde verbal y su amplia cantidad de monólogos refuerzan un rol activo no solo en la acción sino también en la palabra. Semíramis, además, volviendo al modelo de mujer varonil, radicaliza el arquetipo de la mujer guerrera (Bravo-Villasante, 1988: 34; Lagresa, 2011: 102-103) al punto que muere travestida en el campo de batalla sin descubrir su disfraz.

Es decir, que, si bien hay una restitución del orden con su muerte, hay una absoluta performación de género que violenta el "sexo natural". Y esa identidad tomada, de rey, de hombre, de guerrero, culmina en la muerte más coherente y honrosa para alguien como tal: la guerra. Es interesante, en este punto, la operatoria calderoniana. Porque si bien el teatro en la época es un dispositivo que funciona como conservador del orden y lúdico, en este caso, aunque la muerte de la reina permite restaurar el orden natural, operan desplazamientos que relativizan la posibilidad de pensar dicho desenlace como castigo. Semíramis no muere siendo bastardeada, no muere como mujer profana, no muere como madre desalmada; o, al menos, no muere solo por eso. Muere en su lucha, muere como guerrero, muere consecuente a sus decisiones[3]. Performa entonces una identidad por fuera de lo instituido al elegir asumirse totalmente hombre para mantener su rol como regente.

Por último, *La fiera, el rayo y la piedra* es una comedia mitológica que posee como personajes principales a dos mujeres: Irífile y Anajarte. Como es evidente en el subgénero, la comedia retomará elementos de la mitología -Anajarte misma (Grimal, 1994: 26)- y a través de esa resignificacion y mediante un juego de paralelismos entre las dos damas y los tres galanes, irá tomando curso en enredo. A diferencia de las obras anteriores, la estructura argumental se bifurca y se disemina entre las dos protagonistas. A su vez, en ambas se repiten aspectos que hemos mencionado: Irífile, a quien se la nombra principalmente como monstruo, es criada en la naturaleza; y Anajarte, perjudicada por los hados, es corrida del

[3] En otros trabajos hemos comentado que la muerte de Semíramis da lugar a relativizar las causas por las que es acusada (Sobrón Tauber, 2018: 2101–2102).

poder que le corresponde por nacimiento. De manera que ambas atraviesan una búsqueda identitaria que las ubica en consonancia con las piezas trabajadas y que culmina en la anagnórisis de Irífile como verdadera heredera y de Anajarte vuelta piedra por rechazar el amor.

En todo ese desarrollo, lo monstruoso irrumpe deslizándose a lo que va por fuera de lo humano. En lo que respecta a Irífile, se centra en su categoría híbrida entre fiera y mujer, por lo que nuevamente nos encontramos ante una relación directa monstruo-salvaje. Pero en su caso, al entrar en contacto con el amor y lo civilizado, la monstruosidad se irá diluyendo.

En cambio, Anajarte, si bien no es referida de forma directa como monstruo, sí es vinculada de forma híbrida con las categorías de fiera, de rayo y de piedra.[4] Es una mujer que es rayo en su actitud, es fiera en su aspereza y es piedra en su destino. En términos de performación, este desplazamiento hacia los elementos bestiales de la naturaleza puede vincularse con cómo consolida una identidad monstruosa desde el género. Retrotrayendo a la figura de la mujer de caza en la tradición de Diana (Egido, 1989: 181), su primera aparición es "vestida de cazadora, con venablo" (Calderón de la Barca, 1989: 181), junto a cuatro ninfas y dispuesta a la cacería. Es decir, que aunque se ubica en una genealogía femenina clásica, se consolida como una dama de armas a tomar que lleva a cabo acciones masculinas. De la misma manera, en la narrativa de su pasado y su presentación (Calderón de la Barca, 1989: vv.580-708) argumenta que al haber sido corrida del poder "por ser hembra" (Calderón de la Barca, 1989: v.600) posee un irremediable odio hacia los hombres y una furia incontenible:

> A cuyas dos causas, dos/ efectos hacer es fuerza,/ tan poderosos que no/ los puedo hacer resistencia,/ por más que lo solicite./ Es el uno que aborrezca/ (hecha ya desde mi tío/ a todos la consecuencia)/ de suerte a los hombres, que/ de humana sangre sedienta/ vivo hidrópica; y el otro,/ que ya que vengar no pueda/ mi cólera en sangre humana,/ la vengue en brutos y fieras,/ bandolera de sus grutas,/ pirata de sus cavernas. (Calderón de la Barca, 1989: vv. 653-669)

[4] Si bien la interpretación que trabajamos se hace presente en el texto, los tres elementos del título representan a las tres damas u objetos amorosos de la comedia en su estado inicial: Irífile, como fiera; Anajarte, como rayo; y la estatua de la cual se enamora Pigmalión, en referencia al mito de la metamorfosis.

Katrina Powers (2015) sostiene que en Anajarte hay una explicación racional de su apatía que permite complejizar el mito de base y humanizarla, ya que la figura de dama desdeñosa se justifica en la violencia que se ha ejercido sobre ella. Su odio a los hombres radicaliza su ruptura con el rol asignado de género y la define como primer rasgo identitario. De la misma manera que lo hace el desborde de la ira, que roza la *hybris* griega por lo incontenible y la fatalidad que supone en el desenlace de la obra –ya que ella no puede aceptar el amor y eso la lleva a pergeñar el asesinato de su supuesto enamorado-. Este aspecto, resaltado en la hipérbole "hidrópica de sangre", subraya su carácter bestial y, si se quiere, monstruoso.

Pero lo que ocurre con Anajarte, en términos de cómo se consolida su identidad, es particular. Ya que si bien, al igual que Semíramis, es desplazada de su identificación inicial, este corrimiento no se da por voluntad ni para radicalizar sus rasgos iniciales. Anajarte atenta contra su enamorado y es condenada por Anteros –dios del amor fiel y correspondido- a ser una estatua. El devenir en piedra, que materializa una identidad por fuera de lo humano y un castigo, clarifica metafóricamente la percepción de una construcción femenina que no atiende al mandato matrimonial ni amoroso. En efecto dice Anteros: "Quien no sabe querer,/ sea mármol, no mujer." (Calderón de la Barca, 1989: vv.3901-3902). La obra expone una serie de sentimientos en el personaje, pero la falta de sensibilidad y predisposición amatoria de lo femenino[5] implica el castigo mayor, especialmente entendiendo que, a diferencia de las piezas anteriores, nos encontramos ante un subgénero teatral cómico que demanda el orden, el matrimonio y el amor como finales necesarios.

En conclusión, nos resta decir que este breve recorrido, que abre puertas a indagaciones en otras obras, se observa cómo lo monstruoso -ya discursivo, ya metafórico- aparece, además de en sus acepciones esperables, en relación a la disrupción de lo femenino. En identidades que se corren de los roles asignados y que construyen el espacio simbólico de la ambigüedad. Al respecto cabe pensar al

[5] Por cuestiones de espacio no ahondaremos en mayor profundidad, pero es subrayable el hecho de que Anajarte sostiene siempre valores masculinos frente a lo femenino. Por ejemplo, en numerosos pasajes acepta el valor de Ifis aunque no su amor (Calderón de la Barca, 1989: vv. 3127–3128) como si fueran dos formas de corresponder ante el hombre. Y, en ese caso, busca ubicarse como par en lugar de como enamorada.

barroco como posibilitador de estos espacios intermedios, producto del desborde y de aquello que busca en el lenguaje una nueva representación. Antonia Petro (2020) afirma que el monstruo, como figura física que prima en otras textualidades barrocas no llega a las tablas, sino de forma aludida o metafórica –de hecho cita *La vida es sueño*–. Pero, a nuestro entender, eso no le quita la potencia simbólica y retórica que tiene. En este caso, la crisis identitaria que sí se representa en estas mujeres implica la aparición de una monstruosidad mucho más latente. El monstruo que radica en lo humano y que no siempre es negativo. La ambigüedad estructural del barroco propone ampliar los rasgos que lo condicionan y poner sobre las tablas la latencia de la discusión de la performatividad. Expone y hace posibles representaciones femeninas susceptibles de ocupar roles por fuera de los supuestos e impuestos por los discursos hegemónicos (Vijarra, 2018). Pone en crisis la inmovilidad de los roles de género y la irracionalidad de algunos de esos casos. Porque, aunque monstruosas, las mujeres que hemos trabajado son racionales, lógicas y explicativas. Absolutamente discursivas y con dominio de palabra y de acción. De manera que lo monstruoso surge como una categoría que desplaza las etiquetas del hombre y de la mujer, y que, bajo la ambigüedad misma del término, entre la aberración y lo prodigioso, entre lo instituidamente humano y la otredad, aparece el espacio de la representación en el lenguaje de aquello existe, aunque no sepa cómo ser nombrado.

Bibliografía

Arellano, I. (2006). “Grandes temas de los dramas de Calderón y su pervivencia”. En *El escenario Cósmico. Estudios sobre la comedia en Calderón*. Madrid: Universidad de Navarra – Iberoamericana. 17- 32.

Bravo Villasante, C. (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Boadilla del Monte: Mayo de Oro.

Butler, J. (2020). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.

Calderón de la Barca, Pedro (1989). *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Calderón de la Barca, Pedro (1994). *La vida es sueño. El alcalde de Zalamea*. Barcelona: RBA Editores.

Calderón de la Barca, Pedro (2002). *La hija del Aire*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Cervantes Cortés, J. L. (2012). “Dóciles, obedientes y amorosas: la sujeción de la mujer al hombre en dos obras de Juan Luis Vives". *IV Coloquio Internacional de Historia y Literatura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato. 1-17.

Covarrubias, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez. Disponible en: https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUISalirNtlle

Escalonilla López, R. A. (2000). “Teatralidad y escenografía del recurso del travestismo en el teatro de Calderón de la Barca”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*. N° 9. 477-509.

Egido, A: (2002). “Introducción y notas”. En P. Calderón de la Barca. *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Grimal, P. (1994). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

Lagresa, E. (2011). “Monstruos de la naturaleza. Violencia y feminidad en *La varona castellana* de Lope de Vega”. *eHumanista*, vol. 17. 99-133.

McKendrick, M. (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the “Mujer Varonil”*. Cambridge: Cambridge University Press.

Olivares, J. y Boyce, E. S. (1993). “Introducción”. En Olivares, J. y Boyce, E. S. (eds.) *Tras el espejo la musa escribe*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. 1-96

Petro, Antonia (2020). “Escasos monstruos sobre las tablas del Siglo de Oro”. *Hispanics Studies Review*, vol. 4, nro.2. 140-154.

Powers, K. (2015). "De símbolo a ser humano: Anaxárete en la tradición y en *La fiera, el rayo y la piedra*". En F. A. de Armas y A. Sánchez Jiménez (eds.). *Nuevas sonoras aves: catorce estudios sobre Calderón de la Barca*. Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft: 199-214.

Ruiz Ramón, F. (2002). “Introducción”. En Pedro Calderón de la Barca. *La hija del Aire*. Madrid: Cátedra. 9- 63.

Sánchez Llama, Í. (1990). “La lente deformante: La visión de la mujer en la literatura de los Siglos de Oro”. En *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, tomo II*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 941-947.

Santiesteban Oliva, H. (2003). “Paralelismos monstruosos calderonianos. Segismundo, Semíramis, Aquiles; monstruos de *La vida es sueño, La hija del aire, El monstruo de los jardines*”. En Aurelio Gonzalez y otros (coords.). *Estudios de teatro áureo. Texto, espacio y representación*. México: AItenso. 307-315.

Sobrón Tauber, G. (2017). “Tres mujeres en el límite: Una aproximación a los personajes calderonianos de Anajarte, Semíramis y Rosaura”. En Fabiani, L. N. y Brutocao, M. T. (comps.). *Actas de las XX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense. Las artes y los procesos de descolonización*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 272-277.

Sobrón Tauber, G. (2018) “La belleza y la espada: un abordaje del personaje de Semíramis en *La hija del aire* de Calderón de la Barca”. En Forace, V. P. y Pasetti, M. P. (comps.) *Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata. 2096-2103.

Vega, L. (1998) [1609]. “Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo”. En *Rimas humanas y otros versos*. Barcelona: Crítica. 545-569.

Vijarra, R. (2018). “Ingenio y mujer en el discurso hegemónico y heterónomo de la temprana modernidad española”. *Esferas Literarias* 1. 75-86.

Las mujeres como directoras teatrales: violencia simbólica en el campo del arte

Lourdes Dolphyn, SECyT – UNC – Facultad de Artes.

Las mujeres como directoras teatrales: violencia simbólica en el campo del arte

Este trabajo forma parte de mi investigación doctoral en Artes, radicada en la Facultadde Artes de la Universidad Nacional de Cordoba, por la que obtengo una beca de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

Con el objetivo de reflexionar sobre la especificidad de mi objeto de estudio nos preguntamos qué papel desempeña el género en la apropiación de los capitales o en la validezde los capitales apropiados en el campo de las artes escénicas, específicamente en el contexto de la trayectoria productiva de Cristina Banegas[1], atravesada por la pre-dictadura, la dictaduramilitar y la post-dictadura. Según Jorge Dubatti en *Cien años de teatro argentino*, la carrera productiva de Banegas, comenzaría en el momento de politización de la izquierda y la consolidación del post-peronismo[2], con el impacto de la revolución cubana en el ‘59.

Para Bourdieu, el mundo social, es un mundo de relaciones de poder, que dependen de la apropiación diferencial que hacen los actores/personas de diferentes tipos de capital. Comoindica en *El sentido práctico* “Las luchas tienen como apuesta la apropiación de un capital específico del campo (el monopolio del capital específico legítimo) y/o la redefinición de ese capital” (p. 45). Es decir, en

[1] Cristina Banegas es actriz, directora y maestra de teatro. Ha desarrollado una larga trayectoria en el teatro bajola dirección de reconocidos directores en cincuenta años de actividad. Realizó más de diez puestas en escena como directora teatral. Participó en casi cuarenta películas y editó diversas producciones literarias como escritora, adaptadora y traductora. Fundó y dirige desde 1986 *El Excéntrico de la 18*, un espacio de investigación teatral y pedagógica.

[2] Entendiendo por post-peronismo lo que sucedió luego de las presidencias históricas de Perón y lo que setransforma en legado potencial para su regreso en el ‘73.

el mundo social hay agentes/personas que entablan relaciones asimétricas de poder en función de la apropiación de distintos tipos de capital. Las estructuras de dominación como afirma el sociólogo son el producto de un trabajo histórico de reproducción (con violencia física y violencia simbólica) y unas instituciones como la Familia, Iglesia, Escuela y Estado. "Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales" *(*p. 28)

Hay diferentes tipos de capitales, otros medios que confieren poder además del económico, que debemos considerar para descifrar cómo operan las relaciones de poder. El capital es distribuido de manera desigual al interior del campo, lo que hace que existan entonces, dominantes y dominados. Las luchas dentro del campo tienen como apuesta la apropiación de un capital específico (el monopolio del capital específico legítimo) y/o la redefinición de ese capital, como afirma Bernard Lahire en *Campo, fuera de campo, contracampo* "La distribución desigual del capital determina la estructura del campo, definidaasí por el estado de una correlación de fuerzas histórica entre las fuerzas (agentes, instituciones) presentes dentro del campo" (p. 3). Bourdieu señala en *La Dominación Masculina:*

> El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres, o, en el interior de ésta, entre la parte masculina, como del hogar, y la parte femenina, como el establo, el agua ylos vegetales; es la estructura del tiempo, jornada, año agrario, o ciclo de vida, con los momentos de ruptura, masculinos, y los largos períodos de gestación, femeninos. (p. 11).

Nos interesa analizar cómo estas categorías conceptuales pueden problematizar las relaciones propias del campo artístico. En el prólogo de *Directoras teatrales internacionales* Roberta Levitow comenta que históricamente la narración oral era considerada una tarea de las mujeres en diferentes culturas alrededor de todo el mundo y agrega:

> Cuando la narración de historias salió de la intimidad doméstica y entró a los lugares públicos, las mujeres no pudieron liderar el proceso. Por siglos, las

> limitaciones en el rolde la mujer fuera del hogar significaron la exclusión de la participación femenina en la representación en espacios públicos, incluso como artistas. (p. 5)

El género en sí mismo no es un capital para Bourdieu, sino una relación de poder que posibilita la apropiación de capitales. El posicionamiento dentro del campo social que da ser de un género u otro dentro de un sistema de dominación masculina, posibilita la apropiación de diferentes capitales. El habitus, entendiéndolo como el modo aprendido socialmente que depende de las trayectorias sociales de los individuos/agentes desde la perspectiva de Bourdieu, operaría como reproductor de ciertas relaciones de poder posibilitando que ciertas personas que pertenecen a un género u otro se apropien de más o menos capital por esa relación de poder. Afirma Bourdieu en *La Dominación Masculina,* "las inclinaciones (habitus) son inseparables de las estructuras que las producen y las reproducen, tanto en el caso de los hombres como en el de las mujeres (…) que encuentra su fundamento último en la estructura del mercado de los bienes simbólicos". (p. 34)

Nos preguntamos sobre las formas en que esta dominación se viabiliza y se hace efectiva. La fuerza simbólica es una forma de poder que se ejerce directamente sobre los cuerpos, es ilusorio creer que la violencia simbólica puede vencerse exclusivamente mediante la toma de conciencia y de voluntad, la verdad es que los efectos "están duraderamenteinscritos en lo más íntimo de los cuerpos" (p. 31). Continúa Bourdieu:

> la revolución simbólica que reclama el movimiento feminista no puede limitarse a una simple conversión de las conciencias y de las voluntades. Debido a que el fundamento de la violencia simbólica no reside en las conciencias engañadas que bastaría con iluminar, sino en unas inclinaciones modeladas por las estructuras de dominación que las producen, la ruptura de la relación de complicidad que las víctimas de la dominación simbólica conceden a los dominadores sólo puede esperarse de una transformación radical de las condiciones sociales de producción de las inclinaciones que llevan a los dominados a adoptar sobre los dominadores y sobre ellos mismos un punto de vista idéntico al de los dominadores (p. 33)

Ahora bien, en el campo del arte, más específicamente en el campo de las artes escénicas, hay muy pocas investigaciones y publicaciones dedicadas a las mujeres en el teatroy menos aún sobre directoras teatrales. De la misma forma como el

crecimiento de las escritoras ha enriquecido a las comunidades con historias no contadas de experiencias de mujeres, el crecimiento de las directoras está enriqueciendo a las sociedades "como agentes de transformación creativa social" afirma Roberta Levitow en *Directoras teatralesinternacionales*.

Violencia simbólica en el campo del arte: las mujeres como directoras teatrales

En Argentina, las mujeres ganaron visibilidad como directoras teatrales durante las décadas del 80 y 90, luego de la dictadura militar. Antes de esa época, la participación de las mujeres en el teatro estaba limitada a la actuación, aunque unas pocas mujeres pioneras trabajaban como directoras teatrales desde la década del 20. El movimiento por los derechos de la mujer en Argentina comenzó a tomar forma en las primeras décadas del siglo XXI, época en la que la mujer no tenía derecho a voto, el divorcio era ilegal y las mujeres eran consideradas menores en el código civil. Entre 1900 y 1920, surgió una serie de organizaciones feministas: el Centro Socialista Femenino, el Centro Femenino Anarquista, la Liga Nacional de Mujeres Librepensadores y el Consejo Nacional de Mujeres. En 1930 las mujeres entraron a la fuerza laboral en grandes números y a principios de la década del 40, uncuarto del total de los trabajadores del país eran mujeres. En 1943, un régimen militar tomó el poder y comenzó a censurar el teatro, las letras de los tangos, el arte y la prensa a través de sucampaña de "pureza moral". Finalmente, en 1947, se garantizó a la mujer el derecho a voto, luego de que Perón y su esposa Eva Duarte hicieran una campaña por el sufragio de las mujeres.

Luego de la última dictadura comienza para la Argentina un periodo democrático, que trae consigo un nuevo régimen de experiencia: un nuevo estado social, político y cultural. Esto también se ve reflejado en el teatro donde a partir de 1983 se caracteriza por su diversidad y multiplicidad. Muchos mundos posibles, muchas maneras posibles de existir, micropoéticas. Como afirma Jorge Dubatti en *El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad:*

> El teatro de la Postdictadura ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo y orfandad generadoen la dictadura y proyectado en el período aún vigente (p. 73)

A partir de la postdictadura encontramos una coexistencia enriquecedora de diferentespropuestas estéticas y prácticas teatrales y es dentro de esta diversidad que se produce un significativo incremento de las voces femeninas en el campo teatral de nuestro país, pero el rol de dirección ha sido el ámbito donde las mujeres han llegado más tarde en la historia de nuestro teatro. Como indican Anne Fliotsos y Wendy Vierow en *Directoras teatrales internacionales* con el final de la dictadura militar en 1983 las mujeres directoras comenzarona tener más oportunidades en los teatros comerciales en la Avenida Corrientes, el Teatro Nacional Cervantes, el Complejo Teatral de Buenos Aires y espacios experimentales con bajos presupuestos, referidos como teatro "under" y "off". También como señala Susana Tarantuviez en *Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatro Argentino,* las mujeres se abocan además de la dirección teatral, a cumplir con otras funciones, ya que sobre todo, en nuestro teatro más actual, los conceptos de dramaturgia y dirección se combinan paradar lugar al surgimiento de la figura del teatrista. Pero es cierto que el rol de dirección ha sidoel ámbito más dificultades para llegar a ocupar espacios de poder, en tanto que están atravesadas por distintos grados de discriminación. No había tantas mujeres como hombres ejerciendo la dirección —debido a los diferentes roles que el patriarcado ha asignado a losgéneros.

Los roles, las atribuciones y las posiciones sociales derivadas del género ha significado un acto de violencia simbólica para con las mujeres en el campo del arte. La violencia simbólica es entonces aquella que no se muestra ejerciendo fuerza física, sino a través de la manipulación, de los discursos, por ejemplo, construyendo realidades y subjetividades, individuales y colectivas: otorgando roles y asignando lugares para luchar por esos capitales. El poder de los discursos es un poder invisible que funciona con el consentimiento de los dominados. La expansión del feminismo a partir de problemas sociales e interculturales, le ha dado al movimiento el poder de considerar y tener en cuenta las diferentes necesidades de las mujeres. Asimismo, las personas de géneros diversos, aquellas que no entran en el binarismo de mujer cis heterosexual – varón cis heterosexual, también tienen más dificultades para llegar a ocupar espacios de poder, en tanto que están atravesadas por distintos grados de discriminación.

A modo de conclusión, podemos decir entonces, que ser hombre o mujer en la visión binaria dominante en nuestras sociedades y dependiendo de diferentes contextos, puede ser entonces un capital. Como afirma Bourdieu en *La Dominación Masculina:* "La diferencia biológica entre los sexos, (...) puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo" (p.11) Ser varón es un capital en mucha mayor medida que ser mujer por infinidad de factores que han enfatizado las diferentes investigaciones y movimientos. No la diferencia sexual en sí, sino en los habitus construidos en torno a roles asignados a varones y mujeres enuna estructura patriarcal de dominación.

Bibliografía

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. BuenosAires: Biblos.

Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2007). *Él sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de lacultura*. Buenos Aires: Siglo XXI

Fliotsos, A. y Vierow, W. (2013). *Internacional Women Stage Directors*. University of Illinois.

Lahire, B. (2005). *Campo, fuera de campo, contracampo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fukelman, M. *Directoras en el teatro independiente: historia y actualidad*

URL:http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2021/paper/viewFile/5620/3474

Tarantuviez, S. (2013). *Mujer y Teatro: El lugar de las mujeres en la historia del teatroArgentino*. En Revista Melibea, 7, pp. 167-182.

URL:http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/8930/12-tarantuviez.pdf.

Tensiones entre lo visible y lo enunciable. La participación de las mujeres en la construcción de un sujeto social activo en dos representaciones cinematográficas sobre el Cordobazo

Violeta Sabater, IAE – FFyL – UBA

Imágenes y discursos. Modos de una configuración subjetiva

Mucho puede decirse y se ha dicho de la relación entre imagen y discurso, o imagen y enunciado, así como también se han escrito innumerable cantidad de trabajos sobre el fenómeno histórico del Cordobazo. La intención de abordarlo a partir de ciertas representaciones audiovisuales que fueron producidas en su contexto, puede permitir ampliar los horizontes de su significación hacia conformaciones discursivas estructuradas por las obras cinematográficas, entrecruzándolas con investigaciones situadas dentro de la disciplina de la historia y, a la luz de nuestra contemporaneidad, con una perspectiva de género que permita repensar esos discursos y representaciones. Ése será, en cierta medida, el objetivo de este trabajo.

Montaje, fragmentación, contrainformación, agitación, son algunas categorías generales susceptibles de ser asociadas con las dos películas que serán materia de análisis: *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), y *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969). Del mismo modo, esas palabras aplican para pensar al cine documental de intervención política que comienza, en Argentina, a partir de la realización de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) (Mestman y Peña, 2002) –sin desconocer sus antecedentes en documentales argentinos de temática social producidos a fines del 50 y durante la década del 60– , que configurará sus principales características en cuanto a la emergencia de un tipo de cine documental cuya circulación será de modo clandestino, o por fuera de los circuitos oficiales e institucionales de exhibición, y su objetivo central se concentrará en la interpelación directa al espectador a la acción político-combativa sobre la sociedad. Esta característica distintiva de las películas

también las emparenta a la concepción de un cine militante (Campo, 2011), en función de sus efectos prácticos en la esfera de lo social a partir de la movilización que se intentaba generar en los espectadores.

Las dos películas sobre el Cordobazo utilizan material de archivo sobre el hecho –tanto fotografías como filmaciones– y sobre las luchas de resistencia a la dictadura de Onganía, que circularon mayormente en revistas y medios de comunicación masivos, para construir un discurso contrainformativo utilizando este mismo material. El emplazamiento discursivo es realizado por medio del montaje y la fragmentación de los archivos, añadido a temas musicales y un conjunto de voces en *off*, extradiegéticas, que cohesionan los materiales; todos procedimientos que conducen, en última instancia, a configurar un sujeto social ligado a la acción y movilización: esta configuración es doble, ya que el sujeto configurado en cuestión es el que aparece representado en la creación audiovisual y a su vez al cual se interpela como espectador de esa obra. Al mismo tiempo, este sujeto movilizado está nucleado en trabajadores y estudiantes, quienes protagonizaron en mayor medida el suceso del Cordobazo.

El caso de *Argentina, mayo de 1969*... se trata de una realización colectiva que se agrupó bajo el nombre "Realizadores de Mayo", directores que se unificaron con el objetivo de hacer una película sobre los hechos de Córdoba, y dar cuenta de las luchas juveniles y sindicales que se gestaron durante el 69, hasta llegar a su punto culmine en mayo. La mayoría de estos directores ya había participado en la realización de documentales políticos, y debido a este carácter colectivo, la película se estructura en diferentes episodios (cada uno dirigido por un director) que se concentran sobre diversos aspectos del Cordobazo y sus antecedentes y consecuencias más inmediatas. Hay episodios dedicados íntegramente al material de archivo sobre las luchas de mayo, de carácter informativo o de recopilación de esas imágenes –incluyendo la icónica retirada de los policías en los caballos, que aparece en más de un episodio–, así como, por ejemplo, uno dirigido por Nemesio Juárez, que analiza la participación del Ejército en el Cordobazo y la función de ocupación dentro de su propio territorio; o el dirigido por Pablo Szir, que, mezclando los registros de ficción y documental, se construye en base a la idea del testimonio de un protagonista –aunque un intertítulo del comienzo aclara que se trata de un relato sintetizado a partir de narraciones de

protagonistas de los hechos–. La variedad en los estilos y las formas de abordar el mismo hecho en los distintos episodios es una característica distintiva de esta película, lo que hace confluir representaciones de la revolución con revolución de las representaciones (Campo, 2009: 448), planteándose en el film distintas formas de experimentar narrativamente con el mismo material o temática.

En el último episodio al que me refería anteriormente, se intercalan imágenes de la ciudad de Córdoba después de lo sucedido los días 29 y 30 con aquellas que fueron registradas durante esos días, lo que sostiene un énfasis en que, aunque los días y la historia han continuado su curso, el legado de esas luchas no puede ignorarse. El trabajo con el espacio, a través de travellings sobre las calles en su habitar cotidiano, todavía con las marcas presentes de lo que había sucedido, se vuelve fundamental para reactualizar esa lucha y su potencial, subterráneo, que pervive en lo posterior. La reactualización se logra a partir del ensamblaje y la intercalación de esas imágenes de la ciudad post-Cordobazo con imágenes mismas de la revuelta (algunas que se repiten de episodios anteriores), y la voz en *off* que, narrada por un actor, funciona como testimonio de un participante del hecho. También la música alterna diferentes motivos y sonoridades: cuando se muestran las imágenes de los travellings sobre la ciudad se escucha una melodía recurrente, evocativa, ejecutada por una guitarra acústica, que vuelve a aparecer cada vez que aparecen esas imágenes, mientras que en las filmaciones de los hechos la música es más incidental, escuchándose cuerdas punzantes y sonidos percutivos fuertes que acompañan las imágenes. Esa voz en *off* relata cronológicamente su involucramiento y participación en el Cordobazo, que, retomando a Mestman y Peña (2002) en relación a su análisis de la segunda película que forma parte del corpus de este trabajo, apunta a reforzar una idea de espontaneidad, ya que no se habla de acciones organizadas o planificadas. El protagonista dice “Hasta el 29, no me había metido demasiado, pero ya no se podía más…”, y más adelante “Así nació la barricada… sin darme cuenta, estaba haciendo una”. Sin embargo, esta idea resulta en cierto punto contradictoria –contradicción que también se da en el otro film que nos ocupa y es señalada por los autores mencionados–, ya que, al comenzar la película, en el primer episodio informativo, se advierte a través de la voz narrativa que “la rebelión de mayo no puede ser catalogada como fenómeno casual o simplemente espontáneo. Es la culminación de miles de acciones cotidianas realizadas en todos los rincones del

país. Paros, marchas, huelgas, ocupaciones, actos de protesta (…)". Mediante esta interesante estrategia discursiva, las declaraciones del relato configuran ese carácter ambivalente de espontaneidad y organización para apelar a un sujeto colectivo movilizado en términos amplios, excediendo incluso la organización sindicato-estudiantil. Me detengo particularmente en este episodio porque considero que es uno en el que más se puede observar con claridad la construcción de un sujeto social volcado a la participación en las luchas por la liberación –en conjunto con la interpelación al espectador explicitada directamente en el cierre de la película– al modo en que el cine político documental se proponía.

De hecho, al terminar el episodio aparece el intertítulo "Proposiciones para el debate entre los compañeros asistentes a esta proyección", espacio que solía ser frecuente y al cual se apuntaba en el momento de exhibición. Además, desde el carácter discursivo de la voz en *off* se configura literalmente un "nosotros" al cual se interpela en el lugar del espectador, y un "ellos" (la policía, el Ejército, el Estado autoritario) desligado de ese primer sujeto. Hacia el final del episodio, el protagonista comenta que, después de los últimos días de mayo, al entrar a la fábrica "todo parece igual… pero no. Porque ahora ellos, y nosotros, sabemos que podemos hacerlo. Y no hay otra alternativa. Puede durar mucho, o poco, pero en Córdoba, el 29 de mayo, les declaramos la guerra".

La película *Ya es tiempo de violencia*, de Enrique Juárez –hermano de uno de los directores que integró el grupo de Realizadores de Mayo– contiene parte del mismo material de *Argentina, mayo de 1969*…. Es un film más breve, de 44 minutos de duración, que también se centra sobre el Cordobazo y otros sucesos cercanos a éste, experimentando con diferentes registros sobre los materiales audiovisuales de archivo que son montados para articular el relato. Estos registros van desde un carácter más expositivo al comienzo, a través de una voz en *off* que narra las condiciones de explotación, violencia y pobreza que atraviesa América Latina en el momento, mediante imágenes de esta situación en diferentes países (Venezuela, Colombia, Brasil, entre otros); un registro más irónico, en la utilización de la música en conjunto con algunas imágenes publicitarias y titulares de diarios; hasta un registro orientado a la inscripción subjetiva de esos hechos que se da a través del –nuevamente– relato en *off* sobre

la vivencia de un protagonista del Cordobazo, y la lectura (para cerrar el film) de una parte de la carta de Agustín Tosco escrita en junio de 1969 desde la cárcel de Santa Rosa. La película, de este modo, contiene diferentes secuencias que implican acercamientos diversos sobre materiales sonoros y visuales, estableciendo contrapuntos o coincidencias entre ambas cadenas de significación. Podemos confirmar, como se ha citado, a Mestman y Peña, en que "el sujeto protagonista de los hechos es el 'pueblo' o más específicamente 'la masa obrero-estudiantil' que ocupó durante varias horas la ciudad. Hacia el final, se amplía a sacerdotes tercermundistas y sectores populares también" (2002: 25), agregando que ese sujeto social representado que es el pueblo que lucha, un sujeto movilizado socialmente cuyo espacio de acción se desenvuelve fundamentalmente en el espacio público, en las calles, es también al cual se apela en las y los espectadores como parte integrante de él.

El aspecto de la construcción subjetiva en las películas resulta particularmente relevante ya que constituye una parte importante de los objetivos buscados en la realización de las películas del cine político del período, en cuanto a su acción directa sobre la realidad –es decir, que estos sujetos, identificados con los espectadores, son quienes actúan y actuarán en el campo social–. Como mencionamos, este sujeto puede caracterizarse en términos amplios por obreros, estudiantes y otros sectores populares. En ese sentido, podemos resumir hasta aquí los modos en los que los documentales logran darle forma a esta construcción subjetiva. En primer lugar, a través de la utilización del material fotográfico y las filmaciones de los hechos, en el marco de un entramado discursivo (cohesionado por la voz en *off* y la compilación de este material con otros archivos del momento) que ubica a lo ocurrido dentro de un conjunto de acciones sostenidas y persistentes, de resistencia y de lucha, a los sucesivos gobiernos de facto que implicaron pérdida de derechos y libertades desde fines de los años 50. Así se comienza a configurar este sujeto colectivo popular, dándole coherencia y unidad a sus acciones. En segundo lugar, este material, que consiste en gran parte en registros de las manifestaciones y huelgas en las calles, se opone constantemente a registros del aparato represivo que las reprime, lo cual refuerza el "nosotros" en oposición al "ellos" enunciado desde la voz en *off* en el caso de *Argentina, mayo de 1969*... En tercer lugar, la voz extradiegética y las voces narrativas que intervienen también son utilizadas para construir sujetos

determinados: la primera interpela directamente a los espectadores, identificándolos como parte del movimiento popular, las segundas se configuran como una instancia subjetiva en concreto en relación con los testimonios de quienes participaron de la rebelión, y además, en el caso de *Ya es tiempo de violencia*, a través de la lectura de la carta de Agustín Tosco, en la cual me voy a detener más adelante.

En otro artículo sobre el tema, Mestman (2013) se centra en el análisis de la voz de los trabajadores en el documental político argentino post 1968. Tratando el último film que abordamos, sostiene que la voz de los trabajadores ocupa un lugar más destacado en lo que hace a la presentación de la tesis de la película y la interpretación de los hechos, anclando el sentido de las emblemáticas secuencias televisivas mencionadas, que se repiten como imagen icónica en las películas políticas de la época. Por otro lado, considero que el desdoblamiento de la voz narrativa es una herramienta central que contribuye a la conformación de un sujeto social amplio vinculado a las luchas populares por el poder, dentro del cual las y los espectadores puedan concebirse.

Condiciones y posibilidades para significar una participación

Partiendo de estas definiciones, apuntaré a reflexionar entonces sobre la participación de las mujeres en lo que constituye este sujeto de lucha (como parte de un imaginario social y también en su carácter concreto), y el modo en que puede alcanzar su representación en las películas. Es importante aclarar aquí que me refiero a las identidades tanto de mujeres como de varones respondiendo a una enunciación de ellas en términos cisgénero, en cuanto que de esta forma están concebidas en las películas. La aclaración es necesaria para no desconocer en este escrito las posibilidades y la existencia de otras identidades de género que conforman lo social.

En principio, se debe mencionar que la participación de las mujeres, tanto en el Cordobazo como en la vida política de la época en general, es un tema que está siendo abordado y visibilizado recientemente en investigaciones históricas. Posteriormente a la recuperación democrática, en narrativas y estudios producidos en ámbitos académicos que trabajaron sobre los hechos históricos sucedidos desde fines de los 60 así como durante el 70, hubo una preeminencia de abordajes que rescataron las experiencias de obreros, trabajadores y

estudiantes varones. Lo mismo sucedió en los medios de comunicación o en distintos homenajes organizados por sindicatos, universidades y centros de estudiantes (Noguera, 2021a: 298). De este modo, el centrarse en la participación política de las mujeres en la sociedad y en sus acciones de lucha, en investigaciones como la de Noguera (2021a, 2021b), se trata de restituir a las mujeres su lugar en los acontecimientos, sin soslayar el carácter ligado a la identidad de género de la experiencia de las y los sujetos.

Noguera cita la perspectiva de algunos historiadores que atribuyeron una presencia importante de las mujeres en el Cordobazo en cuanto a una participación mayoritariamente estudiantil, que es una imagen que se cristalizó sobre este hecho: la cuestión de que las mujeres que estuvieron presentes eran estudiantes y casi no hubo trabajadoras u obreras. La autora desarticula esta noción a partir de la recuperación de datos y testimonios en relación con la presencia de las mujeres trabajadoras –muchas que, además de trabajadoras, también eran estudiantes universitarias– vinculadas sobre todo a las ramas de servicios, junto con el sector de comercio y educación (y sobre esta cuestión, aborda la inserción de las mujeres en los sindicatos como el Sindicato de Empleadas de Casas de Familia, o la Unión de Educadores de Córdoba). En ese sentido, la heterogeneidad y diversidad de los espacios laborales en los que participaron mayormente las mujeres, eran diferentes a los de las "imágenes 'emblemáticas' de quienes ocuparon las calles en esas jornadas: mayoritariamente varones pertenecientes a los 'grandes sindicatos' como el Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA), Luz y Fuerza y la Unión Tranviarios Automotor (UTA). En relación a estos sectores las mujeres tenían un lugar subordinado dentro del mercado de trabajo, en tanto no pertenecían a los sectores 'modernos' o 'modernizados' de la economía (…)" (Noguera, 2021a: 304), además de su subordinación dentro de las conducciones sindicales y partidarias. Es sabido que uno de los condicionantes de esta situación tenía que ver con la reducción del trabajo de la mujer al ámbito privado de lo doméstico –y por ende, menor participación y margen de acción en la esfera de lo público– y sobre las tareas de cuidado.

Si bien el Cordobazo fue una movilización mayoritariamente masculina, la participación de las mujeres fue relegada tanto en las fotografías como en los

relatos, en las significaciones e interpretaciones históricas del hecho. La autora mencionada concluye que las mujeres definitivamente "sí tuvieron un Cordobazo", en cuanto a su participación, su vinculación con la política, y con la posibilidad de agencia en términos de empoderamiento.

Representaciones ambivalentes, grietas de las presencias

Ahora bien, teniendo en cuenta las consideraciones previas y vinculándolas a las obras audiovisuales que abordamos, podemos comenzar formulando las siguientes preguntas: ¿aparecen las mujeres como sujetos de enunciación partícipes de la actividad política? ¿de qué modos y que características asume esta representación? ¿cómo se pone en relación con los discursos enunciados en los documentales y las tesis de los films, si es que esta relación se establece? ¿cómo se articula con los imaginarios sociales de su participación e involucramiento?

En un primer nivel de análisis, podemos decir que en los archivos fotográficos la figura de la mujer aparece en secuencias vinculadas a la recapitulación de las manifestaciones y protestas previas al Cordobazo, en ambas películas. Los primeros episodios de *Argentina, mayo de 1969…*, son de carácter expositivo, a través de intertítulos y la voz en *off* que relata y explica lo visto en las imágenes, haciendo un recuento de las diversas acciones de resistencia (paros, marchas, ocupaciones) llevadas a cabo desde 1959 hasta el momento de realización de la película. En una de las fotos montadas en las primeras secuencias, aparece retratada de modo central una mujer gritando, con el puño y los brazos en alto, mientras esa voz en *off*, haciendo una enumeración de las luchas que mencioné, se refiere a "la huelga ferroviaria y las marchas tucumanas" y más adelante dice, "las luchas tucumanas donde es asesinada Hilda de Molina". Considero que la aparición de esa fotografía en función de lo narrado en el plano sonoro está relacionada a la visibilidad que tuvo el caso de Hilda Guerrero de Molina, como militante sindicalista de FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar), asesinada en 1967 por la policía en una de las manifestaciones en contra de los cierres de ingenios tucumanos por parte de Onganía. Puede pensarse que, de algún modo, la repercusión de la figura de Molina habilitó la aparición y participación de otras mujeres en las luchas (y así también en las reconstrucciones de éstas) de resistencia vinculadas a la misma causa que defendía. Además, Molina también es mencionada en la lectura de la carta de

Agustín Tosco en *Ya es tiempo de violencia*, quien afirma rendir "una vez más un profundo homenaje a nuestros mártires, Santiago Pampillón, Hilda Guerrero de Molina, Cabral, Bello, Blanco, Mena y a aquellos que por nuestra situación no conocemos sus nombres". Esta enunciación de los mártires por parte de Tosco repuesta en la película confirma el carácter de excepción y visibilidad que tuvo la lucha de Molina en el período –aunque no es correspondida con su representación en el orden de la imagen–. Aparece en este momento una fotografía que constituye un gesto icónico de las imágenes del Cordobazo en ambas películas, que es el de un pequeño grupo de manifestantes con las manos en la nuca, caminando y siendo apuntados por la policía. Resulta llamativa la presencia tanto de varones como de mujeres, imagen en diálogo con aquellos de quienes "no se conocen sus nombres".

Como otro ejemplo, en el mismo episodio al que me referí al comienzo del apartado, se ve la fotografía de una mujer sosteniendo una bandera que lleva la inscripción de CGT de los Argentinos, como parte de "la resistencia estudiantil contra la intervención universitaria donde es baleado Santiago Pampillón". En el episodio informativo que le sigue, dirigido por Humberto Ríos, también aparecen mujeres, centradas dentro de las fotografías, en manifestaciones previas al Cordobazo, definidas por el intertítulo: "Primera semana del 14 al 21 de mayo", en Rosario, Corrientes y Córdoba; la voz narrativa aclara que se articuló una "táctica obrero estudiantil de acosar a la policía en pequeños grupos". En ambos casos, se releva la participación de la mujer más vinculada a la resistencia estudiantil, aunque se desliza una posible conjunción con el sector obrero en que esta mujer pudo ser incluida.

Hasta aquí, la acción de las mujeres dentro del sujeto colectivo de lucha configurado por las películas, aunque no de modo individualizado o central, está parcialmente visible y enunciada en las manifestaciones previas al Cordobazo. En relación a este fenómeno en particular y su resignificación a partir de los registros audiovisuales montados, prevalecen los archivos protagonizados por varones –lo que se vincula con la institucionalización histórica del fenómeno–. Agregando, además, que los lugares desde donde la mujer puede enunciar son casi inexistentes. Sin embargo, considero que en cierta medida hay resquicios en donde la experiencia de las mujeres emerge: en la foto mencionada más arriba de

aquellos manifestantes anónimos, o por ejemplo en una secuencia de *Ya es tiempo de violencia*, también filmada *in situ* durante el Cordobazo, en donde una columna de manifestantes aparece liderada por una mujer. Y, por último, en las palabras de quienes cierran el metraje de *Argentina, mayo de 1969…*: las declaraciones de tres mujeres que, en primer plano, una después de la otra, hablan frente a cámara sosteniendo la hipótesis de la lucha armada como salida para poder vencer al gobierno autoritario. Estos tres discursos sostienen y refuerzan la tesis de ambas películas, orientadas principalmente a la necesidad de la lucha armada frente la limitación de la acción política espontánea en la disputa por el poder. La primera aclara que "acá en Rosario la gente ha salido a la calle dejando todo sectarismo y por primera vez se ha visto al estudiantado junto con la masa obrera", la segunda habla de las certezas de lucha surgidas luego de los sucesos de Córdoba como parte ella misma de la clase trabajadora, al igual que la tercera. En ese sentido, en las tres declaraciones puede verse el punto de inflexión que implicó para sus acciones sociales y políticas y para su concepción social los fenómenos de lucha alrededor del Cordobazo. Desde la voz en *off* se aclara en relación a estas declaraciones que sus respuestas son las más significativas, las de "activistas y cuadros medios", anónimos, pero que "han sido indudablemente los principales protagonistas de estas jornadas". De este modo, la voz articuladora delega en las otras voces participantes la significación de los hechos sucedidos, aunque subordinadas al discurso y la tesis principal que se proponía sostener, mencionada anteriormente.

Consideraciones finales

Hasta aquí se ha podido ver que, en el análisis de la relación entre el nivel de la imagen y el nivel del discurso en las películas, se abre la posibilidad de configurar de manera parcial una representación posible sobre el modo en que las mujeres tuvieron injerencia en la acción política de la época. De percibirse y ser percibidas como integrantes de ese sujeto colectivo de lucha que fue parte del imaginario social, aunque este aspecto no constituyó una cuestión central ni en las investigaciones históricas sobre los hechos ni en los discursos construidos por las películas. Digo parcial, porque esa representación está mediada siempre por relatos de otros sujetos, como la carta de Tosco, los dos testimonios de los trabajadores que se retoman, la voz en *off*, y en última instancia, por la mirada de

los realizadores de las películas. Además, se puede desprender de lo anterior que las reivindicaciones de las mujeres estaban ligadas mayormente a la lucha social frente al régimen y no particularizadas en cuanto a reclamos vinculados a problemáticas de género, o agrupadas en cuanto movimiento.

En este punto, me interesa recuperar algunos planteos de Foucault (1969) que ayudan a iluminar las problemáticas planteadas. El autor comprende a la historia y a las sociedades desde diversas categorías, y una de ellas se basa en la tensión, dialéctica, entre lo que se ve y lo que se enuncia. Esta relación es lo que posibilita las formaciones históricas, es decir, los comportamientos históricos de una época, como un conjunto de saberes, de archivos: "Todo lo que se hace en una época solo puede hacerse si sale a la luz. El hacer y el padecer de una época suponen su régimen de luz. Y del mismo modo, todo lo que se piensa en una época, todas las ideas de una época suponen un régimen de enunciados." (Deleuze, 2013: 26). Por eso, para Foucault, el archivo como ese conjunto de saberes –conformado por un régimen de lo visible y un régimen de lo enunciable– siempre continúa funcionando y se transforma a través de la historia, brindando la posibilidad de hacer aparecer otros discursos. En ese sentido, a través de la actualización de esa relación entre ver y enunciar, que se da de forma muy palpable en las películas, se posibilita esta aparición de otros discursos (en este caso, vinculando nuevas investigaciones históricas con investigaciones artísticas, por ejemplo) sobre una formación histórica determinada.

En *Ya es tiempo de violencia*, en una secuencia se relata, como mencionamos, el testimonio de un trabajador participante del Cordobazo. Cuando describe el momento en que la policía tuvo que retroceder en los caballos, y el gobierno envía para reprimir al Ejército, el narrador afirma: "Sabíamos que venía el Ejército con todo (...) En ese momento la gente les tiró con lo que tenía cerca. Hubo una mujer que se cruzó puteándolos. Quedó tendida por una ráfaga de ametralladora. Eran alrededor de las 5 de la tarde...". ¿Sería una posibilidad pensar que en esa mujer que se enfrenta directamente al Ejército podrían estar ya prefiguradas las mujeres que van a luchar como protagonistas por el esclarecimiento de las desapariciones en la dictadura de 1976? En la relación entre lo visible y lo enunciable hay ciertamente algo que está siempre en movimiento, siempre hay algo velado, que

a su vez se des-oculta (para Foucault, el régimen de luz), o puede en algún momento, develarse.

Bibliografía

Campo, J. (2009). "Revolución Doble. *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (Realizadores de mayo, 1969)". En Lusnich, A. y Piedras, P. (ed.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I: (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Campo, J. (2011). *El cine militante y sus variaciones en el tiempo*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.

Deleuze, G. (2013). *El Saber. Curso sobre Foucault. Tomo I*. Buenos Aires: Cactus.

Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lusnich, A. (2011). "Del documental expositivo al largometraje heterodoxo: La representación del Cordobazo en el cine argentino". En Zavala, L. (coord.), *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*. Toluca: Secretaría de Educación del Gobierno de Estado de México.

Mestman, M. y Peña, F. (2002). "Una imagen recurrente. La representación del 'Cordobazo' en el cine argentino de intervención política", en *Film Historia*, Vol.XII, 3, pp. 21-39.

Mestman, M. (2013). "The workers voice in post-1968 Argentine political documentary", en *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 19:3-4, 306-323

Noguera, A. (2021a). "¿Tuvieron las mujeres un Cordobazo? Algunas reflexiones desde testimonios de mujeres trabajadoras", en *Revista de Estudios Marítimos y Sociales*, 14, 18, pp. 297-324.

Noguera, A. (2021b). "Reflexiones sobre género y memoria en las narrativas sobre los años setenta en Argentina" en *Estudos Iberoamericanos*, 47, 1, pp. 1-11.

Tacetta, N. (2019). "De piedras y caballos. Un archivo posible sobre el Cordobazo en el cine" en *Quiroga*, 16, 62-74

El circuito teatral alternativo porteño como sistema: características y particularidades

Larisa Rivarola, GETEA – UBA – CONICET

El presente trabajo desarrolla un aspecto del proyecto de investigación que aborda la relación entre los modos de producción del circuito teatral alternativo de la ciudad de Buenos Aires en el período 2003-2015, y las obras que de ellos resultan. Como criterio general, concebimos a la producción teatral como un sistema[1], según los supuestos de Osvaldo Pellettieri (1997) articulando los ejes sincrónico y diacrónico, que en sus trabajos ha delimitado del siguiente modo:

> Por un lado, la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema; por el otro, desde la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social a partir de la situación cultural general, la situación política, y de la apropiación de nuevas formas procedentes de otra cultura. (p.16).

El aspecto al que nos referimos es aquel en el que se dan las formas de creación y de producción, los criterios estructurantes, las relaciones, los hábitos, las prácticas, los imaginarios que se ponen en juego (el eje sincrónico); el espacio en el que los artistas ejercen su práctica, el circuito teatral alternativo[2] de la ciudad de Buenos Aires. Y puesto que consideramos a la práctica teatral ligada a la historia y a la cultura, el modo de caracterizar al espacio es poniéndolo en relación con la serie social, entendiéndolo como un territorio de construcción de vínculos

[1]Utilizando el concepto de sistemas teatrales, definimos que el teatro porteño se desarrolla en diferentes circuitos que implican distintos sistemas de producción, y ubicamos a la producción cooperativa dentro del sistema de producción privada, y dentro de este, en el subsistema de producción alternativo.

[2] Entendemos que la producción en el sistema privado se divide en tres subsistemas: alternativo, empresarial y de inversor ocasional; y que se diferencia del sistema público por sus objetivos y su metodología. Para esta categorización, tomamos las denominaciones de alternativo, empresarial e inversor ocasional del productor teatral Gustavo Schraier (2006) y agregamos el carácter de sistema y subsistema de Osvaldo Pellettieri (1997), pues los consideramos estructuras y subestructuras que, compuestas por variables relacionadas entre sí, constituyen un objeto; en este caso el modo en que se organizan los diferentes modelos teatrales.

entre sujetos e instituciones.

Entonces, para abordar el circuito teatral alternativo, concebimos al hecho teatral que en él se desarrolla, como vehículo de pensamiento y agente productor de un material significante, y sobre todo, como una práctica determinada por un sistema de relaciones sociales dentro del cual la creación artística es atravesada por intereses, demandas y conflictos; siendo el modo de producción predominante, el cooperativo.

Resumiendo, las variables que dan cuenta del circuito teatral alternativo son: el contexto político y social, las formas de organización del trabajo y las relaciones entre los actores intervinientes.

El contexto de políticas públicas

El contexto está dado por las gestiones municipal y nacional, que poseen herramientas de fomento de la actividad teatral denominada independiente[3] vigentes y de gran incidencia en el circuito.

En primer lugar, tenemos en cuenta que los contextos de las gestiones de gobierno tanto de la ciudad como de la nación (en el periodo abordado) no coincidieron en sus objetivos ni en sus programas. Nos referimos al carácter opuesto de los paradigmas gobernantes. Es decir, respecto del gobierno municipal, desde 2007[4] asume un ejecutivo orientado a facilitar la participación privada en todas las áreas de gobierno como política general. A partir de su gestión, la ciudad se caracterizó por orientar su geografía y sus propuestas en consonancia con la especulación financiera e inmobiliaria, sustentada por un discurso foráneo donde la ciudad, en términos culturales, es una marca. Y

[3] La denominación de teatro independiente en nuestro país proviene de la primera organización teatral así llamada, fundada por Leónidas Barletta en 1931. Puesto que su fundamento ideológico y sus principios éticos y estéticos difieren del teatro que en la actualidad se nombra así; amén de que algunas particularidades del teatro actual evidencian su herencia y de que en el lenguaje cotidiano se sigue haciendo referencia al "teatro independiente", consideramos más preciso el término “alternativo”.

[4] El corte temporal de 2007 se debe al incendio sucedido en el local bailable llamado República de Cromañón en diciembre de 2004 en el que murieron 192 personas en el transcurso de un recital de rock. Posteriormente, en marzo de 2006, luego de un juicio político, el jefe de gobierno Aníbal Ibarra, fue destituido. Su mandato fue culminado por su vice jefe, Jorge Telermán. Y en las elecciones de 2007, resultó electo Mauricio Macri, quien cambió por completo la dirección política de la gestión de la Ciudad de Buenos Aires.

también, administró las desigualdades tanto materiales como simbólicas, profundizándolas; reservándose el acceso tanto a la producción y al consumo de bienes culturales como al ejercicio de la expresión en términos de derechos, a ciertos sectores de la población de mayor poder adquisitivo, sosteniendo, además, una alta conflictividad con la comunidad artística y cultural. En un próximo apartado veremos un indicador relevante en cuanto a las políticas adoptadas por el ejecutivo municipal.

Finalmente, a partir de su autonomía[5], si bien la ciudad se planteó una descentralización intentando recuperar las identidades culturales de los barrios, esto se contradijo con la centralidad presupuestaria que mantuvo; y las decisiones que en este punto se tomaron se observan en el direccionamiento de mayores recursos hacia la zona norte de la ciudad, en detrimento de las ostensibles necesidades de la zona sur.

En cuanto al gobierno nacional, el inicio del período estuvo marcado por la reversión de un contexto social de desintegración y fractura que encontró su punto más alto en el estallido de diciembre de 2001. Desde 2003 y hasta 2015, las tres gestiones que se sucedieron mantuvieron como eje central la recuperación del estado como garante de derechos y promotor de políticas inclusivas. Dentro de estas últimas y en relación con la práctica teatral, tomamos las modificaciones que tuvo la Ley Nacional de Teatro N° 24800, pues dan cuenta del interés del ejecutivo por apoyar y promover la actividad[6]. En este punto observamos a la política de subsidios del Instituto Nacional del Teatro, órgano rector de la ley, como factor de alta incidencia en la producción teatral del circuito alternativo.

[5] En 1996 la Ciudad de Buenos Aires pasó de ser un municipio (la capital) cuya autoridad era ejercida por un intendente designado por el ejecutivo nacional, a tener estatuto de Ciudad Autónoma y ser conducida por un Jefe de Gobierno electo directamente por el voto popular, del mismo modo que su cuerpo legislativo.

[6] Nos referimos a la incidencia que tuvo la Ley Nacional de Teatro 24800 dadas las modificaciones que sufrió a través de los Decretos del PEN: 815/2003 (sobre la redistribución de fondos), 1022/2003 (sobre la integración del consejo de dirección, sus funciones y los recursos del organismo), 835/2009 (sobre las remuneraciones de los miembros del consejo de dirección) y 660/2011 (sobre las remuneraciones de los representantes provinciales y de los miembros del consejo de dirección).

El circuito teatral alternativo

Si bien podríamos definir al teatro alternativo a partir de su característica autogestión, la financiación por recursos privados y públicos, la heterogeneidad estética, la organización democrática y colectiva, y la independencia creativa; nos proponemos caracterizarlo desde un punto de vista político. Para ello, asumimos la perspectiva en torno al espacio de producción y circulación, no como una estructura unívoca y cerrada sino como aquel universo que por sí mismo determina las formas en que cada artista o colectivo, atravesado por variables económicas y sociales, desarrolla sus espectáculos y también ubica históricamente su actividad. Y en este sentido, metodológicamente seguimos a Gramsci (1924) quien, al caracterizar a los intelectuales, considera errónea la distinción a partir de lo intrínseco de sus actividades y sugiere enfocarse en el conjunto del sistema de relaciones en que dichas actividades se desarrollan. Para ser más precisos, afirma que un obrero no se caracteriza por el trabajo manual o instrumental sino por la situación de ese trabajo en determinadas condiciones y en determinadas relaciones sociales. Así describimos al circuito teatral alternativo, a partir de las relaciones de producción que allí se desarrollan, siendo la conformación de cooperativas, la forma de organización que determina los vínculos que se establecen.

Respecto de los actores sociales que intervienen en la producción teatral alternativa, identificamos a los siguientes: actrices y actores, directoras y directores, dramaturgos y dramaturgas, diseñadores y/o realizadores de iluminación y escenografía, coreógrafos, productores, asistentes, operadores de sonido, músicos, agentes de prensa; y nos preguntamos ¿En qué condiciones desarrollan su práctica y cuáles son las relaciones que, en el marco de una organización cooperativa, se establecen?

Para dar respuesta primero debemos realizar una consideración respecto de los actores sociales intervinientes. Teniendo en cuenta el modo en que un espectáculo se produce, ya sea que parta de un texto previo o bien de una creación

colectiva sin texto inicial[7] proponemos pensar en dos categorías para establecer las relaciones entre los actores intervinientes: roles de primer orden y roles de segundo orden.

Los roles de primer orden, son aquellos de quienes depende la representación concreta cada vez que se la realiza, su rol es determinante (intérpretes[8], director y asistente); y los de segundo orden son aquellos que intervienen y posibilitan la representación, pero no la determinan (coreógrafos, escenógrafos, iluminadores, dramaturgos, asistentes, músicos, productores y realizadores en general, agentes de prensa). El denominador común de los actores de primer orden es que siempre integran las sociedades accidentales de trabajo (cooperativas artísticas) que obligatoriamente deben conformar para inscribirse en la Asociación Argentina de Actores, realizar los aportes sindicales y de obra social obligatorios a través de la rendición financiera de los ingresos producidos por cada representación, realizar las contribuciones obligatorios por la utilización de derechos de autoría tanto a ARGENTORES[9] como a SADAIC[10], pagar el seguro de sala y los honorarios de su técnico, entre otras. Al mismo tiempo están involucrados en todas las tareas que competen a la producción, desde la administración a la realización misma. Están presentes en absolutamente todas las funciones y ensayos. Fundamentalmente, la pertenencia a la cooperativa ubica a sus integrantes en una posición de igualdad frente a la incertidumbre[11] de los ingresos del grupo, estando obligados a resolver la financiación del proyecto ya sea con fondos propios o gestionando apoyos públicos o privados. Del mismo modo deberán resolver su realización, ya sea que puedan contratar los servicios técnico-artísticos de terceros o bien disponiendo de su propia fuerza de trabajo para ello.

---

[7] Si bien existen muchas y diversas formas para los procesos creativos, las dos mencionadas, son las más representativas de las formas de creación que predominan en el circuito analizado.

[8] Refiere a actores o actrices, además de bailarines y/o músicos si los hubiere en escena.

[9] La Sociedad General de Autores de la Argentina es una Asociación Civil de carácter profesional y mutual que se ocupa de la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor.

[10] La Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música realiza la gestión colectiva de los derechos de autores y compositores de música en la utilización de sus obras, sean estas nacionales o extranjeras.

[11] La recaudación del espectáculo y por consiguiente los ingresos de la cooperativa, dependerán de la cantidad de funciones realizada, el costo de las mismas, la afluencia de público y las fluctuaciones de la moneda en una economía signada por la inflación. En el caso de los actores de segundo

En cuanto a los roles de segundo orden, su denominador común es que su ingreso[12] está determinado por los honorarios profesionales que cobran a la cooperativa, y garantizado, en tanto ésta, de algún modo, obtendrá los fondos. Podrán asistir o no a las funciones y ensayos, y no participan en la administración ni en la gestión de recursos. Sólo realizan la tarea encomendada, cobrando por ella. Es decir, tenemos por un lado un grupo que no percibe salario por su trabajo, ni prestación social, ni garantía de recupero de la inversión realizada, pero al mismo tiempo realiza contribuciones[13] sobre las que no recibe beneficio inmediato[14]. Y, por otro lado, un segundo grupo que a pesar de la incertidumbre económica que subyace en el proyecto, cobrará sus honorarios profesionales. Por ello hablamos de desigualdad.

En cuanto a la respuesta a los interrogantes mencionados, planteamos un carácter precario tanto en las condiciones de producción como en los vínculos que se establecen. Y esta precariedad está invisibilizada, además, porque quienes asumen roles de mayor responsabilidad en la producción, en el marco de una organización cooperativa, aportan además del rol artístico (si actúan), su tiempo de trabajo técnico (pintar, coser, clavar), su tiempo de trabajo administrativo (gestión de derechos de autor, inscripción de cooperativa, solicitud y rendición de subsidios), dinero en efectivo (si así lo acuerda la organización); y esto no es retribuido de manera justa porque muchas de las tareas enumeradas son imposibles de cotizar, más allá de que pueda otorgarse un puntaje mayor a quien más aporta. Entonces, decimos que los integrantes de la cooperativa no son conscientes de su propia autoexplotación. Esta forma particular de coerción del sujeto sobre sí mismo está invisibilizada, además, por la propia responsabilidad ética y estética para con el proyecto y sus pares. Al mismo tiempo, el carácter autogestivo del circuito, y la forma de organización cooperativa misma, posee una aceptación social en el campo teatral que sigue sin discutirse en profundidad. Y

[12]Por supuesto que hay casos en los que el equipo artístico o parte de él integra la cooperativa, pero no es lo habitual.

[13] Aportes sindicales y de obra social obligatorios en la Asociación Argentina de Actores que oficia como agente de retención.

[14] Debe tener una continuidad mínima de tres meses consecutivos de aportes para utilizar la obra social. Siendo que los espectáculos a veces no llegan a mantenerse en cartel más de dos meses seguidos.

es por ello que, además, se encuentra legitimada por las herramientas de gestión pública que deberían erradicarla.

Precariedad en la forma de organización: las cooperativas teatrales

Respecto de las cooperativas teatrales, las motivaciones iniciales de esta forma de organización en el ámbito del teatro alternativo son bien explicadas por el investigador Rubens Bayardo (1990), como primera observación de la fragilidad de las condiciones de producción:

> Las cooperativas de teatro surgieron legalmente en la Argentina en 1968. Si bien existían previamente como organizaciones autogestadas de hecho, a partir de ese momento fueron incorporadas al régimen laboral vigente mediante una resolución dada por la Asociación Argentina de Actores[15] en consonancia con las leyes del trabajo y las convenciones colectivas correspondientes. Los principios que fundamentaron esta incorporación, respondían a la creación de espacios de producción teatral alternativos a la modalidad empresarial y asalariada, única legal en aquel entonces." (p.157)

Si bien en la reglamentación de la ley se las diferenció de las cooperativas tradicionales, haciendo énfasis en su carácter transitorio, a fines de los ochenta, esta forma de organización se había extendido de manera superlativa en el circuito. Siguiendo a Bayardo (1990), observamos cómo fueron modificándose las motivaciones de su origen en relación con su funcionamiento en las primeras décadas del siglo XX.

Siguiendo un modelo empresarial, pero contraponiéndose al asalariamiento, las cooperativas estaban inicialmente destinadas a ser empresas sui generis. Se las pensó como 'sociedades accidentales de trabajo', integradas por actores que producirían y administrarían su propio trabajo, pero en salas y con capitales ajenos, y limitadas temporalmente por la duración en cartel de una única obra. En ellas se prohibió expresamente la participación como miembros de inversores capitalistas y se fijaron porcentajes límite de bordereaux[16] aplicables al alquiler de sala y a la remuneración de los autores. Esas empresas sui generis nunca

[15] Asociación sindical fundada en 1919 con el objeto de defender los derechos de los actores, regulando y administrando su actividad laboral.

[16] Recaudación de un espectáculo.

llegaron a funcionar ni como lo establecía la Reglamentación que les dió existencia legal en 1968, ni como el modelo ideal planteado más arriba. (p.160)

Precariedad en la legislación

Ley nacional 24800

Respecto de las herramientas de fomento, en ocasión de solicitar subsidios al Instituto Nacional del Teatro, también se exige la conformación de una cooperativa, que será eventual y sólo a los efectos de llevar a escena un espectáculo. Nuevamente aparece la falta de garantías, de retribución o sostenimiento laboral con el agravante de que para cobrar el subsidio a la producción se exige al responsable del proyecto que esté inscripto en el régimen que establecen los artículos 5° y 6° de la Ley N° 11.683 de la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP). Dicho régimen está dirigido a trabajadores independientes que brindan servicios comerciales y emiten comprobante fiscal por ello. Es decir, presupone una actividad comercial y constante. Por el contrario, la actividad teatral en el circuito alternativo, es eventual y no implica brindar ningún tipo de servicio comercial. Así, esta exigencia homologa al artista con un trabajador formal e independiente, obligándolo a realizar contribuciones impositivas, previsionales y sociales, sin reconocimiento de derecho alguno.

Ley municipal N° 159: Proteatro

En el caso de la ley N° 159[17] de fomento de la actividad teatral denominada “no oficial”, los apoyos a la producción requieren rendiciones a través de la entrega de comprobantes homologados por la autoridad fiscal competente únicamente. Vale aquí mencionar que si bien, como mencionamos en muchos rubros se contratan servicios de terceros que entregan comprobantes legales, también ya destacamos que los integrantes de las cooperativas suelen poner a disposición de la misma (y con el objeto de minimizar gastos) su fuerza de trabajo para resolver diversas tareas que no pueden ser cotizadas/valuadas y menos aún cobradas, por lo que estamos aquí frente a situaciones de autoexplotación. Este modo informal

[17] La Ley 156/1999 (B.O. 01/02/2000 N° 871), crea el régimen de concertación para la actividad teatral no oficial y el registro de dicha actividad. La Ley 2512 (B.O. 13/12/2007 N° 2831), modifica el art. 7° de la Ley 156. Y el Decreto 845 (B.O. 22/06/2000 N° 968), crea como organismo desconcentrado el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la Ciudad de Buenos Aires "Proteatro".

en que las cooperativas teatrales, resuelven la realización de tareas o la adquisición de materiales, no se condicen con los niveles de formalidad exigidos. Del mismo modo, la falta de relación lógica en términos de la necesidad del apoyo, su monto y el cronograma del espectáculo parecería estar divorciada de los tiempos y requisitos al momento de la solicitud de subsidios y sus respectivos presupuestos, la comunicación oficial del beneficio, el pago de los mismos y la rendición de los fondos.

Ley municipal N° 2264: Régimen de Participación Cultural - Mecenazgo

Un último ejemplo respecto del marco político en el que los artistas porteños realizan su actividad es la Ley N° 2176 de Promoción de los derechos culturales de la Ciudad de Buenos Aires, sancionada en noviembre de 2006, promulgada en diciembre del mismo año (Decreto Nº 2304) afirma a la cultura como un derecho humano y universal. Si bien su existencia da cuenta de que el poder legislativo porteño se hizo cargo de la relevancia de los derechos culturales en la vida ciudadana, el período de su sanción la ubica temporalmente junto a otra ley de orientación contradictoria: la N° 2264 de Régimen de Promoción Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, conocida como Ley de Mecenazgo y actualmente Régimen de Participación Cultural, que permite que contribuyentes que tributan en la ciudad el impuesto sobre los Ingresos Brutos puedan destinar parte del pago del mismo al apoyo de proyectos culturales. La primera, aún sigue sin estar reglamentada, la segunda lleva años en la práctica.

Esta diferencia que hacemos es crucial para entender la relación entre la no reglamentación de una ley que promueve la inclusión, el rol activo del estado como garante de derechos, y la participación de creadores y trabajadores de la cultura en el diseño y la evaluación de políticas públicas promoviendo así la democracia cultural, entre otros rasgos relevantes, y por otro lado, la inmediata puesta en marcha de otro marco legal que abre una etapa en la que el ejecutivo comenzó a delegar en actores privados la administración y el financiamiento de la cultura porteña. Aquí nuevamente aparece una disociación entre los tiempos de ejecución presupuestaria del Régimen, que estima que, entre la presentación de un proyecto, su selección y la disponibilidad de fondos para su ejecución puede

llegar a superar el año calendario, sin contar que en sus inicios la convocatoria en cuestión se mantenía abierta por escasos días ¡sí, días! y que, además, una vez seleccionado el proyecto, su responsable debe encargarse de encontrar al aportante privado. una muestra más de autoexplotación. Hasta aquí ninguna herramienta entiende al artista como fuerza de trabajo y cada proyecto artístico es entendido, por parte de los organismos respectivos, como un hecho eventual y único, fuera de un contexto social.

Precariedad en los espacios de representación

Para terminar, observemos el espacio. La práctica artística y cultural en la ciudad sufrió un cambio de paradigma importante, luego de la ya mencionada tragedia de Cromañón[18] que visibilizó, entre otras anomalías, el problema de la regulación de las habilitaciones de los espacios culturales, entre ellos muchas salas teatrales, así como sus reaperturas condicionadas por la aplicación de rígidas normas de seguridad que no se ajustaban a los espacios y a las actividades que controlaban. Respecto de las salas teatrales, quedaron al descubierto las discrepancias entre las normativas de las jurisdicciones municipal y nacional; pues mientras la primera clausuraba salas teatrales que perdían su habilitación legal, estas al momento que eran cerradas, tenían adjudicado un subsidio para funcionamiento aprobado por el estado nacional, cuyo requisito era la habilitación vigente.

A modo de cierre parcial

¿Dónde se funda la precariedad? En el carácter invisible del quehacer artístico como actividad productiva y en la consiguiente no identificación del artista como un trabajador. Alberto Ure (2012), daba cuenta de esta invisibilización ya desde la instancia de formación artística, cuando interpelaba a un supuesto estudiante de teatro a través de las siguientes preguntas:

[18] El 30 de diciembre de 2004 en el espacio República de Cromañón, durante un recital del grupo de rock Callejeros, se produjo un incendio, producto del uso de una bengala, lanzada desde el público. Dado que las puertas de emergencia estaban bloqueadas, no fue posible la evacuación a tiempo y murieron allí, 194 jóvenes. La tragedia visibilizó, entre otras anomalías, que el lugar no contaba con las habilitaciones necesarias.

> ¿En algún curso se menciona, por lo menos, qué relación hay entre lo que cuesta una entrada de teatro y lo que se llevan los productores, la sala y los actores, y qué vinculación hay entre lo que se invierte para hacer una obra y lo que puede recuperarse o ganarse? En casi ninguno. (p. 137).

Entendemos a la vulnerabilidad de los artistas en tanto trabajadores, como una característica central del universo en el que se desarrollan, configurando así la matriz del circuito teatral alternativo porteño. El problema radica en la falta de consciencia de que la condición precaria de los artistas, devenida de las relaciones de producción de igual tipo, se profundiza y se constituye en sostén de un circuito cuya producción aumenta en cantidad de estrenos y apertura de salas con un público que las nutre, y en las que las herramientas de fomento, más tarde o más temprano se ejecutan. Así obtenemos una imagen alienada de una actividad que en apariencia crece. Una deformación dada por una estructura económica basada en la vulneración de derechos y que hace de la explotación su sustento.

El sistema parecería funcionar, pero si colocamos el foco sobre las relaciones que estructuran su modo de producción, aparece la desigualdad, la ausencia de garantías, la desprotección y la vulneración de derechos. Por el contrario, si desarmamos lo que Hernández Arregui denomina *complejo cultural* en torno a la creación artística; si quitamos de su estado de alienación a, ese conjunto de valores, hábitos e ilusiones colectivas que rigen y organizan el pensamiento y las formas de vida (de un grupo o clase) y lo llevamos a la conciencia de nuestra realidad concreta, será posible objetivar una práctica para poder transformarla. El circuito teatral alternativo se organiza sobre un imaginario falso, sobre relaciones de producción que encubren fragilidad y autoexplotación, pues sin la conciencia de los artistas sobre su propio rol, se seguirá reproduciendo un sistema desigual e injusto.

Bibliografía

Bayardo, R. (1990). “Economía de la escena. Las cooperativas de teatro”. En *Boletín del Instituto de Artes Combinadas N° VIII*. Buenos Aires: UBA-FFyL.

Bourdieu, P. (1967). “Campo de poder, campo intelectual”. En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

Franco, D. (2011). “La expansión del teatro independiente porteño desde el año 2001 al 2009 y el rol de las instituciones públicas de apoyo y fomento.” En Sanjurjo, L. y De Charras, D. (Coords.), *Contentio: tensiones para pensar la política cultural*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini; Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales.

Hernández Arregui, J. J. (1963). *¿Qué es el ser nacional?* Buenos Aires: Editorial Hachea.

Pucciarelli, A. y Castellani, A. (Coords.), (2017). *Los años del kirchnerismo: La disputa hegemónica trás la crisis del orden neoliberal*. CABA: Siglo XXI.

Rivarola, L. (2020). “Sobre la Ley de Derechos Culturales en la Ciudad de Buenos Aires (2007-2020). En Dossier de Cultura de Fundación Urbe (ISSN 2718-6504), N°3, octubre, CABA, 20-24. Disponible en: https://urbe.com.ar/wp/documentos-de-trabajo-amba/

Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Lo inexpugnable. Imágenes de mujer de Rafael Penagos en la revista ilustrada *La Esfera* (1918) y en un cuento de Carmen de Burgos (1922)

Marcela Romano, Universidad Nacional de Mar del Plata

El modernismo español constituye una flexión de un paradigma más abarcador, lo "moderno", la "modernidad", que abarca un tiempo de larga duración (Alarcón Sierra) y que alcanza e incluye a la vanguardia del 27 y para algunos, entre otros Federico de Onís y José Carlos Mainer, la avanzada republicana hasta concluida la Guerra Civil. Octavio Paz, como recuerda Mainer, llamó al modernismo "la metáfora interrumpida del romanticismo", aquel gran fundador de la discursividad moderna, formación decisiva para entender lo que vendría después. Tanto en España como en Latinoamérica el modernismo son "modernismos", una heteróclita constelación de prácticas e imaginarios de naturaleza diversa: "sincronía de heterogeneidades" (Zavala y Cardwell), estética del *patchwork* y atrevido bazar que no incita sino a la celebración (Yurkievich). Modernidades tanto estéticas como ideológicas, ligadas a los procesos independentistas de nuestra América como a la apertura cosmopolita y tolerante de idearios progresistas en España, esto último "un talante crítico y radical" (Mainer) clausurado más tarde por el franquismo. Según ha dicho tempranamente De Onis en 1934 este modernismo transatlántico es "la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu, que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se habría de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política…la vida entera con todos los caracteres de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa aún" (citado en Zuleta, 1988)

Sin duda este fue, asegura Graciela Montaldo el momento "más moderno" de la coagulante modernización a ambos lados del Atlántico, momento signado, además, por la creciente tecnología y el ensanchamiento del campo intelectual. Ello se tradujo "en la expansión de la lectura, en el auge del periodismo y en la difusión de lo estético ~como valor moderno-- en prácticas sociales muy variadas.

Es en ese momento en que el cruce de fronteras pasa de ser perturbador a convertirse en una práctica crecientemente corriente" (Montaldo, 1994). En esta cartografía, croquis de líneas abiertas y nómades, confluyen e interceptan artes mayores y menores, la pura contemplación y el hedonismo, el uso práctico de los objetos bellos y los discursos del entretenimiento. La literatura y las artes, pero también el diseño gráfico, la orfebrería, la cartelería publicitaria, la artesanía doméstica, la moda y su continente propio y diversificado, el mismo arte de vivir, que, como asegura Bourdieu, se convierte él mismo en literatura.

El propósito de este trabajo es recorrer sumariamente a partir del ejemplo del dibujante y pintor español Rafael de Penagos y de la escritora Carmen de Burgos ("Colombine"), algunas imágenes de mujeres divergentes que empiezan a construirse alrededor de la década del ´20 en España, dentro de este imaginario indócil y atrapante que acabamos de exponer. Mujeres misteriosas, inapresables, cruzadas por los llamados de la ciudad moderna y por las ciencias ocultas en maridaje con los descubrimientos científicos, de gran imantación dentro de la sociedad de la época. Estas imágenes conviven a la par que se oponen al estereotipo decimonónico, sumiso y maternal del "Ángel del hogar", así como a otras representaciones de lo femenino concebidas dentro de la esfera de vida privada de la burguesía y todavía vigentes por entonces.

Además de las revistas ilustradas, que en el ejemplo de la madrileña *La Esfera* (1914-1931) se convierten en una ventana para mirar el vértigo del mundo contemporáneo (Romano, 2021), la demanda de lectura trae al mercado los formatos baratos cuyos principios constructivos derivan de la poética folletinesca del siglo XIX: en España, colecciones como *El Cuento Semanal*, *La Novela Semanal*, *La Novela Corta*…. de tirada masiva y precio económico generan un corpus pensado a partir de la accesibilidad: uso de códigos restringidos (en la teorización de Fiske, citada por Giménez), de familiaridad analógica (Schaeffer), textos breves aptos para ser leídos en una unidad de lectura y en medio del bullicio urbano por un lector de competencias limitadas que se ilusiona con acceder a la literatura.

Revistas y colecciones populares abonarán, junto con otras discursividades y con el correr del tiempo, un corpus de representaciones de lo femenino que, particularmente en España, escenifican las tensiones de la época entre

conservadurismo y modernidad: el Ángel del Hogar que se peina en los carteles publicitarios frente al espejo (sin embargo, cómplice, guardador a menudo de inconfesables secretos) y las señoras de sociedad parecidas a la reina consorte, Victoria de Attemberg, alternan con bailarinas rusas y orientales, con los velos exóticos y el japonismo, el ardor vernáculo de la mujer andaluza y, de manera creciente, la mujer que sale a la calle, la mujer que viaja, la mujer en la ciudad y de las ciudades, la mujer moderna.

En este punto Rafael de Penagos, pintor e ilustrador destacado de su tiempo, elabora publicidades y dibujos en *La Esfera, Blanco y Negro, Nuevo Mundo* y en colecciones editoriales como *El Cuento Semanal* o *La Novela Corta*, que crearon y a la vez reflejaron un nuevo tipo de mujer, la "mujer Penagos", en sí misma una enciclopedia para vivir la nueva femineidad. En 1925, recibe la medalla de oro en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, lo que ilustra, valga el verbo en este contexto, la visibilidad y puesta en valor de estas prácticas de "borde" dentro del panorama cultural del período.

En la misma Revista aparece Colombine, seudónimo de la almeriense Carmen de Burgos Seguí. Esta "insigne polígrafa", como la llama el editor de *La Novela Corta,* destaca en su tiempo por una inmensa e intensa obra -crónica periodística y de viajes (incluyendo crónicas de guerra), artículos de opinión, ensayos, libros de enseñanzas prácticas destinados al público femenino, conferencias, novelas y cuentos "menores" y "mayores"- obra que pone de manifiesto, como su propia vida, un interesante desafío hermenéutico. Esta feminista de la primera ola, que abogó por el divorcio y la "intersexualidad", escribe a la vez sobre labores domésticas y recetas de cocina, y sus textos de ficción, que no dejan de asombrar por su cantidad y variedad, recomponen la tensión entre lo tradicional y lo moderno que opera tanto en las imágenes de mujer como en la originalidad o previsibilidad de sus relatos. En consonancia con Penagos, como veremos, Blanca, protagonista del relato "La mujer fría", 1922, da cuenta de esa mujer inexpugnable que repone, en clave fantástico-modernista, otros signos heredados y reapropiados con el aire de época.

Rafael de Penagos (1889-1954), ilustrador desde 1914 de la revista tanto en publicidades como en textos de variado tenor, va incluyendo progresivamente imágenes que reflejan el prototipo de la mujer moderna, independiente y

cosmopolita, que tanto influiría, por obra de la moda -vestimenta, perfumes-orbefrería- y los hábitos de sociabilidad , en la burguesía madrileña de los años 20 y 30. En este sentido, la industria del perfume -tan asociada, por lo demás, al sensualismo de época- lleva los nombres de Gal y Floralia, empresa ésta para para la que Penagos diseña la imagen que presentamos, publicada en julio de 1918:

Esta imagen, que cierra el número en su contratapa -lo cual otorga a la publicidad un valor especialmente protagónico- se muestra encabezada por un título, "Páginas de la Perfumería Floralia", y, en el pie, el texto verbal publicitario, que reza:

> Todo respira voluptuosidad y distinción en esas delicadas creaciones de la Perfunería Floralia. Pero no es solo su aroma embriagador lo que las hizo codiciables y famosas; son sus no igualadas condiciones de pureza, reconocidas en los certificados del Laboratorio Municipal de Higiene, de Madrid, y que han colocado á esos productos á la cabeza de todos sus similares de España y del Extranjero. (*La Esfera*, enero de 2018)

Lejos de la brevedad del eslogan, tan común hoy, el texto (seguido por la referencia a los productos ofrecidos) deja ver un abanico de insinuaciones que son las de la época, las de la imagen de Penagos, las del mismo relato de Burgos: la voluptuosidad de los sentidos unidos a la rúbrica del higienismo, naturalmente asociado al progreso científico. Es norma general esa combinación en muchas de las ofertas publicitarias referidas a la industria cosmética del período, a lo que la imagen del pintor agrega su propio constructo, más osado aún, en torno a la imagen femenina. Esta es una de las mujeres Penagos más características: si algunas fuman y practican deportes sofisticados, restringidos a las clases altas, esta, como ellas, es alta y delgada, sin caderas (es decir, sin un cuerpo para albergar hijos, de acuerdo con los protocolos ginecológicos de entonces), de extraño mirar y melena a lo garcon, el *non plus ultra* de la moda capilar de alrededor de los años 20. Esa mirada extraña, abundantemente decorada con cosméticos nada discretos, unida a su vestimenta, todo un ensamble hierático e indescifrable, junto con ese cuerpo gótico, nos habla de otra mujer, muy distanciada del a menudo redondeado Ángel del Hogar: esta mujer, sin niños ni marido, está saliendo o entrando de su casa, de paso muy art-decó-, que tal vez no sea su casa, y trae y lleva consigo el afuera de lo doméstico, la ciudad, lo otro, los otros, un otro o una otra, viene o va con ella misma y su misterio como toda compañía.

Esta representación de lo inexpugnable femenino encuentra una interesante variación en un cuento o *nouvelle* de "Colombine", Carmen de Burgos, "La mujer fría", publicado en 1922 dentro de la colección *La novela corta*. Penagos no ilustró este relato, cuya protagonista podría haber estado representada por este dibujo del autor en *Blanco y Negro*:

Blanca, la protagonista, irrumpe en una velada en el Teatro Princesa de Madrid y origina un terremoto. Descripta minuciosamente en su vestimenta y accesorios, Blanca es rica, educada, solitaria, viajera impenitente y exótica (la India, Egipto), distante, misteriosa, viuda dos veces, con hijos pero muertos, de una belleza cautivante, estatuaria y "fría" -un campo semántico inagotable refiere esa

condición, con indicios muy significativos del final-. Parecida a esa mujer moderna de Penagos, a lo largo del relato se va tornando trágica (especialmente para Blanca misma y sus genuinos impulsos amorosos) y, más que eso, macabra, dado que va a estar asociada a una genealogía de largo abolengo: la de la muerta enamorada, primero leyenda, luego ficción en la narrativa romántica de Goethe y Gautier, recreada a su modo por Hoffmann en la invención del autómata de *El hombre de arena*. Un linaje de amplia circulación en Europa, del cual seguramente abrevó Colombine para la construcción de su personaje y que capitaliza en un relato fantástico, de final indecidible, y donde se mixturan también la representación de la sociabilidad de la alta burguesía madrileña -el teatro, los hoteles de lujo, las tertulias privadas, con los protocolos de la moda vigente, el art-decó, etc.-. Lo fantástico se nutre asimismo del esoterismo de época, las supersticiones locales de la provincia "vascongada" natal de Blanca, y, a la vez, de los descubrimientos científicos y el empirismo que, en clave realista, intentan recomponer dentro del texto una desambiguación de corte realista, finalmente fallida, porque su condición de cadáver vivo permanece sin ser comprendida ni por los otros personajes ni para el lector. "Fenómeno", "anomalía", "curiosidad de la ciencia", "ánima astral que anima su cuerpo", son los conatos de explicaciones superpuestas que no alcanzan a elaborar, deliberadamente, una respuesta para la naturaleza de ese ser de la noche que transita entre la vida y la muerte, pero que se enamora y enamora. Como en el texto de la publicidad de Penagos, la voluptuosidad de los perfumes, signos del hedonismo sensualista del simbolismo y del modernismo, invaden los ambientes interiores y naturales, pero es esa misma sensibilidad la que advierte en el enamorado protagonista masculino, Fernando, el hedor "de entrañas descompuestas", el hedor "fétido", "pestilente" de la muerte que exhala en su beso Blanca y que impide toda consumación amorosa. Otra cara entonces de la feminidad inexpugnable, que, más allá del *fantasy*, expone un desvío radical respecto de los estereotipos femeninos tradicionales.

Por esto mismo, quiero traer para cerrar a Hoffmann, del citado *El hombre de arena,* que relata las consecuencias sociales del amor, también fallido entre Nataliel y el autómata Olimpia. Unas palabras que, tras lo expuesto, y en 2022, podemos leer en clave absolutamente irónica:

la historia del [perfecto] mecanismo automático se había arraigado profundamente en [los varones] y comenzaron a sospechar espantosamente de toda persona. Para convencerse completamente de que no amaban a una muñeca de madera, muchos enamorados exigieron a sus amadas que cantaran desentonadamente y bailaran mal, que bordaran o tejieran cuando ellos les leían algo, que jugaran con el perrito, etc., *pero sobre todo, que no solamente escucharan sino que también intervinieran en la conversación manifestando un pensamiento y una sensibilidad propias*. En muchos casos, esto hizo que la relación se fortaleciera y se hiciera más agradable; en otros, por el contrario, los enamorados fueron separándose más y más. "En verdad, no se pueden poner las manos en el fuego", decían muchos. (Hoffman, subrayados nuestros)

Bibliografía

Colombine (1922). *La mujer fría*. Madrid: Colección La Novela Corta.

Penagos, Rafael de (1918). Contratapa de Perfumerías Floralia, *La Esfera,* Madrid, 239, 27 de julio.

Hoffmann, E.T.A (2006). *El hombre de arena*. Madrid: Libros del Zorro Rojo.

Alarcón Sierra, R. (2002). "Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo XX". En Lozano Marco, M. (coord.), *Simbolismo y Modernismo*, *Anales de Literatura Española* [Universidad de Alicante], 15, serie monográfica 5 (2002), 71-93.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte.* Barcelona: Anagrama.

Calinescu, M. (1987). *Cinco caras de la Modernidad. Mod, vanguardia, decadencia, kitsch y posmodernismo*. Madrid: Tecnos

Mainer, J. C. (2010). *Historia de la literatura española. 6. Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica.

Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Viterbo.

Mainer, J.C. (1994). "La crisis de fin de siglo y modernismo". En Rico, F. *Historia y critica de la literatura española*, Barcelona: Crítica. Vol. 6.

Mainer, J.C. (1994). "El modernismo como actitud". En Rico, F. *Historia y critica de la literatura española*, Barcelona: Crítica. Vol. 6

Yurkievich, S. (1976). *Celebración del Modernismo*. Madrid: Tusquets.

Zavala I. y Cardwell, R. (1994). "Modernismo y modernidad". En Rico, F. *Historia y critica de la literatura española*, Barcelona: Crítica. Vol. 6

Zuleta, I. (1988). "98 y Modernismo" y "Azorín". En *La polémica modernista* Bogotá: Caro y Cuervo.

Subjetividad(es) (des)compuesta(s) en *Fruta podrida* de Lina Meruane

Agustina Ibañez, UNMdP- CELEHIS-CONICET-ISTeC

La novela *Fruta podrida* (2007) de la escritora chilena Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970) expone al lector ante una escritura putrefacta que exhibe las contracciones, expansiones y mutaciones de un organismo enfermo hasta tornar indisoluble el binomio cuerpo/palabra. La historia narrada emerge como una sumatoria de injertos (Derrida, 1975) que se retraen y se propagan dando lugar a una anatomía escritural (a)céntrica, abierta y en constante tránsito. El sustantivo "fruta" del título, noción que anticipa la presencia de lo vegetal y lo frutícola, se ramifica en los diferentes apartados que constituyen el texto hasta penetrar los cuerpos, los nombres y las identidades construidas en el relato.

Fruta podrida comienza con un epígrafe del escritor español Javier Tomeo al que le sigue la sección "Plan fruta", narrada desde una voz en 3° persona que, a modo de preámbulo, nos adentra en la vida de dos "hermanas a media" (Meruane, 2015, p.23) que viven en un pequeño poblado de un campo chileno llamado "Ojo seco". La hermana mayor, María del Campo, es una química-pesticida que está embarazada y que se encuentra a cargo de una planta de producción de frutas; la menor, Zoila E. del Campo, es descripta por el discurso médico, y por su hermana, como una "enferma crónica", "diabética", a la espera de un posible trasplante de páncreas. A este primer apartado se suman dos más titulados "Moscas de la fruta" y "Fruta de exportación" que, desde diferentes voces narradoras interpoladas por fragmentos del "cuaderno deScomposición" (Meruane, 2015) escrito por Zoila irán desentrañando los sucesos de la historia. La novela culmina con un cuarto apartado llamado "Pies en la tierra" que es un extenso monólogo de una enfermera de un Hospital, posiblemente ubicado en Nueva York, que entremezcla en su discurrir un diálogo con la mendiga-Zoila. Las líneas finales de este monólogo, a las que se anexan puntos suspensivos, refuerzan la inconclusión y el carácter rizomático (Deleuze y Guattari, 2004) de la historia y de la escritura.

Pues lejos de funcionar como cierre de la novela, el monólogo de la enfermera potencia la recursividad y el dialogismo (Bajtín, 2012) escritural remitiendo intertextualmente a los versos del "cuaderno deScomposición" de Zoila pero, también, al epígrafe de Tomeo que inaugura la novela. De este modo, cual cáscara de fruta, el texto de Meruane se repliega sobre sí mismo desdibujando la idea de origen y fin que rige la categoría de libro tradicional. Producto de esta iterabilidad (Derrida, 1971), la escritura, pero también los cuerpos y las identidades descompuestas allí alojadas, se tornan legibles haciendo que la textualidad advenga espacio de reconstrucción corpórea y subjetiva.

En rigor, y atendiendo a las anotaciones de Zoila, podría pensarse que la S en imprenta mayúscula que intercala gráficamente en sus llamados "cuadernos deScomposición" no sólo habilita la lectura simultánea de "cuadernos de composición" y "cuadernos de descomposición" sino que, y en tanto consonante obstruyente fricativa, inscribe en la letra, en esa puesta en escritura, la falta de aire y de existencia de su cuerpo-diabético en desintegración. Asimismo, y si se tiene en cuenta el mito en torno al origen de esta consonante, podría señalarse que esa S mayúscula funciona como una ramificación más de lo vegetal en la escritura fragmentada de Zoila. Vale recordar que, de acuerdo al mito, fue Cadmo quien, advirtiendo la falta de letras de Tebas, decidió arrancarle los dientes a una serpiente y sembrarlos con el propósito de cultivar el buen hablar (Salvador y Lodares, 2008). La letra S, derivada de la decimonovena letra del alfabeto protosinaítico *shin* que significa diente, es la que simboliza por antonomasia la fábula. De este modo, y así como el "cuaderno deScomposición" se interpola en las diferentes secciones de la novela, la S en mayúscula se incrusta en el intento de composición-escritural de Zoila dando cuenta de la imposibilidad de pensar su corporeidad y su identidad fuera de un contagio con lo vegetal y lo animal. La escritura se entiende, así, como una zona de infección donde los géneros discursivos, los reinos y las voces narradoras franquean sus límites para afirmar un espacio *otro* que subvierte los sistemas de poder y asevera una sintaxis que escapa de la linealidad, el orden y la norma.

En las últimas líneas del monólogo incluido al final del relato, la enfermera se pregunta: "¿Dónde [está] el extremo maloliente de este cuerpo? ¿Dónde el punto final de esta mujer y el fin de mi necesidad de hablarle? Que alguien me diga

dónde, quizás entonces pueda callarme…" (Meruane, 2015, p.204). Esta corporeidad-femenina sin bordes que excede las posibilidades cognoscentes de la voz a cargo de la última sección del relato perturba la idea de organismo y estructura. Se transforma por su carácter expansivo en lo incontrolable y en lo temible. Zoila es la "fruta podrida", "el agente comunista" (Meruane, 2015, p.170), "una subversiva" (p.175). Al igual que la plaga que invade la plantación de su hermana María o de la protesta que las temporeras realizan en la fábrica, la enfermedad del cuerpo de Zoila intenta ser controlada y cercenada para evitar su propagación. No obstante, y pese al intento de disciplinamiento (Foucault, 2002) del cuerpo-femenino que ejecuta el discurso-médico, el cuerpo-insurrecto de Zoila se esparce afectando a otros cuerpos. De este modo, mientras la carne de Zoila es intervenida, medicada y analizada, mientras su cuerpo se descompone en líquidos (orina, sangre) que los médicos estudian para devolverle la sanidad a su cuerpo-insano, Zoila se irá descomponiendo también en palabras, en versos, que le permitirán hacerse de un cuerpo propio.

> Continúo mirándome en mi reflejo amarillo y multiplicado de las botellas: ahí estoy toda yo, hasta la última gota de mí en estado puro pero concentrada, envasada, amontonada yo en el suelo del baño.
>
> Enrosco las tapas. Abro mi cuaderno y anoto frases que luego descompongo en versos, mientras espero (Meruane, 2015, p.63)

Esta escritura putrefacta, entendiendo por ello una palabra alterada y descompuesta, es inseparable de la idea de sujeto que sobrevuela en la propuesta estética de Meruane. En rigor, los sujetos construidos en *Fruta podrida* lejos de levantarse como individuos cerrados, limitados o anclados en su sí-mismo, se presentan como entidades que fluctúan hacia lo vegetal/frutícola dando cuenta de la imposibilidad de separación de reinos que, desde una lógica binaria, deberían permanecer aislados. A esta permeabilización de las fronteras yo/otro se suma la falta de un nombre capaz de garantizar la unicidad y la identidad como instancias únicas e intransferibles. La función del nombre, entonces, se deconstruye (Derrida, 1997) hasta dinamitarse en abreviaturas y mayúsculas por parte del discurso médico que la etiqueta como: Z.E.C. (Meruane, 2015, p. 63). De este modo, la intervención de la ciencia sobre el cuerpo-enfermo trae consigo la descomposición subjetiva de la protagonista que va virando de una disgregación corpórea hacia la desarticulación de la palabra, del nombre y/o su

pérdida. A continuación, se abordará el uso del nombre propio en *Fruta podrida* con el propósito de demostrar que los sujetos allí construidos, lejos de levantarse como individuos cerrados, limitados o anclados en su sí-mismo, se presentan como entidades que fluctúan hacia lo vegetal/frutícola dando cuenta de la imposibilidad de separación de reinos que, desde una lógica binaria, deberían permanecer aislados.

En rigor, y fuera de ser una marca que permite diferenciar y cercenar al sujeto, las diferentes formas de nombrar a los personajes borran los límites entre yo/otro hasta duplicar, desdoblar y confundir las fronteras entre mismidad/alteridad. Se demostrará que en el proyecto estético de Meruane la categoría de sujeto, entendida desde una concepción tradicional, se desmorona forjando identidades en constante fuga/contagio hacia lo animal, lo vegetal y/o lo objetual. El nombre funciona, así, como plataforma para construir identidades contestatarias capaces de invertir o anular los sistemas de poder que rigen la sociedad representada.

Del nombre propio como expansión hacia lo vegetal

> Aunque lo más sencillo, el verdadero comienzo,
> seguirá siendo el nombre
> Lina Meruane, *Fruta podrida*, p.188

Si se acuerda que el nombre propio es la palabra que por excelencia sirve para identificar, clasificar y definir al ser, observamos que ya desde su presentación la protagonista de *Fruta podrida* se encuentra desdibujada. Es presentada como "la Menor" y como "Zoila E. del Campo" tanto por las voces narradoras que tejen el discurso como por su hermana María. Estos modos de designarla presentan una clara distinción. Por un lado, nos encontramos con su nombre propio: Zoila E. del Campo; y, por otro, con una suerte de pseudónimo o nombre *otro* que reemplaza al patronímico y se inscribe sobre él. Lejos de funcionar como marcas identificatorias y cercenadoras de su identidad, tanto su nombre como el pseudónimo conducen a una generalización y a un borramiento subjetivo. Pues el patronímico "Zoila E. del Campo", sumerge al ser en la amplitud y en la extensión ya que en la misma cadena significante leemos simultáneamente: un nombre (Zoila), la inicial de otro nombre omitido (E.) y un apellido (del Campo) pero, también, un verbo en primera persona (soy) seguido de un artículo (la), la letra E. y un modificador (del campo). Se advierte, entonces, que el nombre de la

protagonista de Meruane condensa en su interior dos aspectos contradictorios. Por un lado, y en tanto nombre, aparenta ser un intento de definir al ser. Por otro lado, y por el contenido de su estructura, constituye la afirmación de esa dificultad. En otros términos, el nombre aparece para nombrar ya no al sujeto sino la imposibilidad de su identificación. Fuera de precisar o limitar, ramifica al individuo hacia otros entes disímiles a su sí-mismo. Zoila, palabra cuya etimología nos remite a "vida", se presenta desde su nombre inconclusa y por venir. Pues al verbo "ser" que leemos en el nombre que la nombra, se añade un artículo (la) que no antecede a ningún sustantivo. Instancia que, por su falta, habilita la posibilidad de ser llenada con múltiples significantes: "¡soy la, soy la! Y después, otra vez, ¡soy la quién, la María pues!" (Meruane, 2015, p.54), le dice burlonamente el Viejo a cargo de su cuidado. Entre la infinitud de posibles sustantivos con los cuales "completar" su ser, los otros personajes insisten en acabar su identidad proyectándola hacia la alteridad. El nombre Zoila, entonces, pierde su capacidad de identificación para constituirse como un vehículo de tránsito, de fuga, hacia otro o hacia *lo otro*. Zoila no es simplemente Zoila sino, también, María, su hermana, pero, además, la María que desde el discurso religioso es la madre de todas tal como apunta la propia Zoila en su "cuaderno descomposición": "llamándome/ la hermana, la abuela, la madre de todas/ María" (Meruane, 2015, p. 47).

De este modo, y producto de la relación intertextual y de la estructura sintáctica incompleta que condensa el nombre de la protagonista de Meruane, Zoila adviene mujer inacabada que, para el Viejo, necesita ser completada. Esta imagen reproduce la concepción heteropatriarcal y religiosa de que las mujeres son, en palabras de Gayle Rubin, "una mitad incompleta que sólo puede sentirse entera cuando se une con la otra" (1986, p.114). No obstante, y lejos de ser el hombre quien viene a completarla, la subjetividad de Zoila es llenada con nombres que pertenecen a otras mujeres que, a su vez, son todas y ninguna. Por consiguiente, esta intención de fusión de Zoila y María, fuera de difuminar los límites con la otredad y de abrir un juego especular entre lo propio y lo ajeno, problematiza la idea misma de identidad: ¿Quién es Zoila? ¿Quién, acaso, es María? ¿Dónde culmina María y dónde inicia Zoila? A estos interrogantes, se añade la peripecia de completar el "soy la" que condensa su nombre de pila con su apellido: "del

campo". Su antropónimo la presenta, entonces, como una desposeída en tanto que, antes de pertenecer a sí misma, Zoila pertenece a otro: al campo.

Asimismo, y si se atiende a la E. que aparece interpolada entre su nombre de pila y su apellido, simultáneamente podemos pensar en un segundo nombre omitido, pero, también, en los alcances que dicha vocal posee. En la escritura protosinaítica, la E es el sonido de la respiración, pero, también, y en tanto que su representación simbólica es una suerte de esquema humano, es vinculada con el alma o el espíritu. Esta relación intertextual abre la posibilidad de leer a Zoila como el ánimo o el vigor del campo caracterizado por su poder de profusión hacia todo aquello que lo circunda: cuerpo, palabra, texto, nombres. Incluso, y ampliando esta cadena de asociaciones, podría llegar a pensarse esta subjetividad femenina como un retorno y una resignificación de la dicotomía civilización/barbarie. Zoila, mujer-campo, cuerpo-enfermo e insurrecto se constituye, al interior del relato, como una forma de la barbarie que los discursos de poder representados en la novela buscarán adecuar a las normas y los valores entendidos como hegemónicos en función del orden social, político y económico establecido.

La indecidibilidad (Derrida, 1972) que augura el nombre de Zoila, ese habitar entre reinos opuestos, rompe el orden clasificatorio del mundo y los modos de representación. De ahí que, en diferentes momentos del texto, Zoila sea descripta a partir de un campo semántico propio de la plantación y el trabajo con la tierra: "Zoila era un bicho recién fumigado. Era una mosca enredada en la alfombra de la araña, el puro armazón de un insecto recién vaciado" (Meruane, 2015, p.15). Las asociaciones que se establecen con diferentes bichos (mosca, araña) como intento de caracterizar su subjetividad dan cuenta no sólo de su vinculación con el mundo animal sino, también, de la percepción que de ella se hace como plaga o virus capaz de invadir o alterar el mundo. A lo expuesto, se suma la atribución de acciones propias del mundo agrícola: "Dentro plantaron a La Menor en coma, en una sala toda verde, entre sábanas del mismo color, a esperar el turno como los demás junto con los utensilios…" (Meruane, 2015, p.19). Plantar, transportar, exportar, trasplantar hacen que su cuerpo objetualizado devenga fruta, planta, y con él, el mundo, el texto y la palabra.

Ahora bien, además del nombre de pila y tal como se ha anticipado, Zoila E. del Campo es denominada por otros como "la Menor". Este pseudónimo acrecienta la vaguedad. Pues, al igual que la incompletud del "Soy la" que condensa el Zoila, nos encontramos con una omisión que imposibilita la delimitación subjetiva. Esta forma de nombrarla habilita, una vez más, la relación con un otro. Pues lo menor, como categoría,

implica siempre una correspondencia con un diferente definido como mayor que, desde una lógica binaria, es ubicado en el lugar de la positividad y de lo ponderado. De este modo, podría señalarse que esta nueva forma de nombrarla a Zoila la ubica en una relación de subordinación y negación frente a su hermana María, entendida como el modelo al que habría que aspirar. Esto es: una mujer-productiva, un cuerpo-sano, una mujer-procreadora, una mujer-domesticada en tanto se levanta como instrumento perpetuador del modelo económico y sanitario representado.

Por otro lado, llama la atención el uso de la M mayúscula en el término "menor" de su pseudónimo. Esta marca gráfica también se repite en el "mayor" utilizado para identificar a su hermana María. La reiteración de esta grafía permite trazar, una vez más, vasos comunicantes entre estas subjetividades. Pues, más allá de representar los polos opuestos de un par dicotómico (la mayor/la menor), incluso más allá de la relación de dominación/subordinación que sugieren, el subrayado de la M en cada uno de sus pseudónimos marca la falta de bordes de sus identidades, permeabilizando las fronteras de un pensamiento binario. Asimismo, la M mayúscula que reaparece conduce una vez más a ese nombre María, que de modo desarticulado insiste sobre las mujeres del texto de Meruane y que, a su vez, funciona como huella del nombre autoral que se infiltra y se descompone en la escritura.

Al nombre y al pseudónimo utilizados para representar a la protagonista de *Fruta podrida,* se añade la forma de identificación que el discurso médico utiliza para referirse a ella:

> Cada tres exactos meses mi hermana deja en el baño las botellas de conserva reservadas para mí: sus deslavadas etiquetas lucen las iniciales de mi nombre. Esas son las botellas donde esa otra que yo soy, esa otra llamada Z.E.C., dona

> obedientemente su orina para el análisis microscópico de sus constantes embustes (Meruane, 2015, p. 63)

Para el discurso médico, Zoila es orina, sangre, fluidos, pero también, un grupo de consonantes que aglomera y condensa su identidad. Z.E.C., ese otro pseudónimo que se añade a las formas de nombrarla, ubican su subjetividad en el resto y el fragmento. Sin embargo, lejos de sentirse identificada, ese nombre-*otro* conduce al estallido de su sí-*mismo*. Pues Z.E.C. es una ajenidad que a su vez es y no es parte de sí. De este modo, la noción de mismidad, entendida tradicionalmente como la unicidad del ser en tanto ídem (lo mismo/el mismo), se trastoca. Lo uno pasa a ser múltiple agujereando toda categoría unívoca del ser.

A modo de epílogo

Si se acuerda con Marc Ouaknin y Dory Rotnemer (1997) que el nombre posee tres funciones esenciales (la identificación, la filiación y el proyecto), podría afirmarse que el patronímico es lo que marca un corte y una distinción respecto a un otro, pero, también, es la palabra que liga con la alteridad. Pues el nombre siempre es dado: proviene de un extraño que nombra, que inscribe y que, en ese mismo acto bautismal, se traslada hacia aquello y sobre aquello que nombra. De ahí que toda nominación, retomando lo advertido por Jacques Derrida (1986), sea entendida como un acto de violencia y poder en la medida que descansa sobre un sistema de diferencias y clasificaciones: el lenguaje.

Sin olvidar que se trata de personajes de ficción, los aspectos recién desglosados abren ciertos interrogantes respecto del funcionamiento y el uso del nombre en la obra novelística de Lina Meruane. ¿Por qué (sobre)inscribir o (sobre)nombrar a los sujetos? ¿Por qué, incluso, nombrarlos con nombres que, lejos de ser propios, llevan consigo la marca de lo impropio? ¿Qué es lo que exhibe, ya sea por ausencia o por abundancia, el nombre de los personajes de Meruane?

El derrotero trazado concede aventurar que en *Fruta podrida* el patronímico descoloca y descentra, pero, sobre todo, emerge como la palabra que, ya sea por ausencia o por exceso, condensa las claves del universo estético de Meruane. Pues, y al igual que la propia la palabra y la escritura, el nombre adviene zona de

interconexión y expansión. Lejos de asumirse como individuos sujetos a su sí-mismo, los personajes de Meruane se afirman como puro movimiento, una instancia de contagio que los ubica como multiplicidad, continuación de otros personajes, de otros cuerpos y de otros seres rememorando la propuesta deleuziana de que el nuevo hombre vendrá cargado de animales, de rocas, de lo inorgánico, del ser del lenguaje y de nuevos códigos que disloquen y funden nuevos modos de existencia (Deleuze, 1987, p. 170)[1].

[1] Foucault, en *Las palabras y las cosas* (2005) sostiene, retomando la sentencia nietzscheana de "Dios ha muerto", que: "En nuestros días (…), lo que se afirma no es tanto la ausencia o la muerte de Dios, sino el fin del hombre (este desplazamiento mínimo, imperceptible, este retroceso hacia la forma de la identidad que hacen que la finitud del hombre se haya convertido en su fin); se descubre entonces que la muerte de Dios y el último hombre han partido unidos" (p.373).

Bibliografía

Bajtín, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.

Deleuze, G. & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Derrida, J. (1971). "Firma, acontecimiento y contexto". *Escuela de Filosofía Universidad Arcis*. Recuperado de https://www.ddooss.org/articulos/textos/derrida_firma.pdf.

-------- (1972) *Positions*. París: Minuit.

-------- (1975) *La diseminación*. Madrid: Editorial Fundamentos

-------- (1986) *De la gramatología*. México: Siglo XXI editores.

-------- (1997). *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales* (pp. 23-27). Barcelona: Proyecto A Ediciones. Edición digital de Derrida en castellano.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

-------- (2005). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Meruane, L. (2015) *Fruta podrida*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora

Ouaknin, M. y Rotnemer, D. (1997) *Le livre des prénoms bibliques et hebraïques*. Paris: Ediciones Albin Michel

Rubin, G. (1986), "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", *Nueva Antropología, VIII* (30), México, pp. 95-145.

Salvador, G. & Lodares, J.R. (2008) *Historia de las letras*. España: Espasa.

Fuerte, pacifista, humana:

Mujeres poetas y redes femeninas en la posguerra española

Verónica Leuci, Celehis – Inhus – CONICET – UNMDP

Ángela Figuera, fuerte, pacifista, humana.
"Nota", de Gloria Fuertes en *Antología Versos con faldas*

En el canto primero de la *Odisea*, Telémaco impele a su madre, Penélope, a que abandone el salón y retorne a su lugar doméstico y silencioso, cuando ella se dirigió a un aedo que cantaba sobre un tema que no le agradaba, referido a héroes y dioses: "más tú vete a tus salas de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca [...]. El hablar les compete a los hombres y entre todos a mí, porque tengo el poder en la casa" (14). Este episodio, recogido por Mary Beard, catedrática de Cambridge, especialista en estudios clásicos, Premio Princesa de Asturias (2016), primero en su conferencia "La voz pública de las mujeres", y luego en el libro de 2018, *Mujeres y poder,* da cuenta del silenciamiento y las barreras culturales y sociales que, desde tiempos remotos, se alzan entre las mujeres y su posibilidad de alzar la voz e intervenir en el espacio público. De hecho, como reflexiona Beard, "hay algo vagamente ridículo en este muchacho recién salido del cascarón que hace callar a una Penélope sagaz y madura, sin embargo, es una prueba palpable de que ya en las primeras evidencias escritas de la cultura occidental las voces de las mujeres son acalladas en la esfera pública" (2018: 14). Incluso, prosigue la autora,

> las palabras literales pronunciadas por Telémaco son harto significativas, porque cuando dice que el «relato» está «al cuidado de los hombres», el término que utiliza es *mythos*, aunque no en el sentido de «mito», que es como ha llegado hasta nosotros, sino con el significado que tenía en el griego homérico, que aludía al discurso público acreditado, no a la clase de charla ociosa, parloteo o chismorreo de cualquier persona, incluidas las mujeres, o especialmente las mujeres (2018: 14).

Este ejemplo remoto nos permite advertir que, desde tiempos antiguos, las mujeres han sufrido el silenciamiento, el ocultamiento o el desplazamiento de su voz en el terreno de lo público, reservándose su lugar entonces –subalterno, secundario respecto al del varón- en el territorio doméstico, cifrado en la voz antigua de Telémaco en las "salas" –las habitaciones privadas- y en labores determinadas: el telar y la rueca. Así, podemos ver en el comienzo de nuestra travesía el espesor histórico de una situación de marginación y desigualdad que pervive en la actualidad, como centro de diversas luchas y resistencias feministas de gran vigencia en la agenda tanto local como global, pero que trasluce raíces pretéritas que nos remiten hacia distintos tiempos y geografías. En este trabajo, nos detendremos en la España de posguerra, para ver de qué modo mujeres poetas del particular y aciago contexto franquista procuraron tener su turno de palabra, alzar su voz y dedicarse a la literatura y a la poesía sorteando los reveses e impedimentos culturales y sociales.

El ángel del hogar y "la busca de cobijo"

La instauración de la dictadura de Franco, que tuvo lugar desde 1939 y durante largas décadas, hasta 1975, significó un regreso a los valores tradicionales, conservadores y reaccionarios, donde las mujeres eran confinadas al hogar y a las tareas domésticas, y ensalzadas sobre todo en su carácter de madre; es decir, el rol femenino se reformuló hacia un modelo definido por el ideario del patriarcado nacional y católico. Esta imagen de mujer y este lugar al que eran relegadas destruyó todos los logros y avances logrados con la II República, en la década del 30, en materia de derechos y de género: ley de divorcio, regulación de leyes laborales, legalización del aborto, obtención de sufragio femenino, etc. El Franquismo en cambio abolió rápidamente estas leyes y estas conquistas postulando un discurso marcadamente misógino y antifeminista, en el cual la mujer era percibida como un ser inferior al hombre, tanto espiritual como intelectualmente, limitada pues a las tareas del hogar. En consecuencia, era ponderada como madre y esposa, subordinada al hombre: al padre, al hermano, al marido. En el marco de esta tradición conservadora es silenciada u omitida cualquier referencia a su capacidad intelectual o creativa, con un papel vinculado al de "musa": objeto, no sujeto; "procreadora", no "creadora", bajo estereotipos antiguos, como "la perfecta casada", que remite al siglo de oro español, o "el ángel

del hogar", una imagen decimonónica que permeó y circuló fuertemente también en la posguerra. Se delinea entonces la consideración patriarcal de la mujer artista como una rareza.

En este contexto adverso, en un estado marcadamente antiintelectual como fue el franquista -tendencia condensada en el eslogan del ministro Millán Astray "Muera la inteligencia"- escribir ya era una forma de rebeldía y de trasgresión, condición acentuada si quien procuraba dedicarse a la vocación intelectual era una mujer. Así, es interesante rastrear las diversas estrategias y actividades realizadas por las mujeres en ese mundo perdido de la posguerra, es pos de persistir en su actividad literaria, de buscar un lugar público de visibilidad y difusión para sus escritos y su turno de palabra.

"Versos con faldas" y lazos entre las poetas: formas de sociabilidad y redes femeninas

Aunque no es factible hablar en la posguerra de un grupo organizado o sólido entre las poetas, sí se observan entre ellas diversos rastros e indicios que dan cuenta de su conocimiento y de relaciones forjadas en el plano textual, paratextual y biográfico que permiten pensar en una red cultural y afectiva de apoyo y colaboración. Se articula entre ellas una comunidad a través de conexiones y formas de sociabilidad formales o informales, como correspondencia epistolar, dedicatorias cruzadas, coincidencia en tertulias, poemas en homenaje, comidas de agasajo, diálogos poéticos, etc. Asimismo, como señalan la mayoría de los estudiosos, los nombres de las poetas que escribieron y publicaron sus poemarios en la posguerra, al filo del 50 especialmente, nos llegan de modo prioritario a través de las antologías de mujeres realizadas en ese momento –otras formas cruciales de sociabilidad femenina- como la de Ma. Antonia Vidal (1943), las de Carmen Conde (de 1954, 1967 y 1970), la de Adelaida Las Santas de 1983, entre otras. Esta última particularmente posee un valor especial pues remite a una forma de agrupamiento que tuvo lugar en la década del 50, en Madrid, con una breve duración que significó sin embargo un hito ineludible para las poetas de la época: la única tertulia femenina que tuvo lugar durante la posguerra, "Versos con faldas".

Versos con faldas fue fundada en marzo de 1951 por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y Ma. Dolores de Pablos, y disuelta en 1953. Surgió de la mano de las autoras mencionadas en busca de dar lugar y publicitar a las poetas que, aunque eran invitadas a las tertulias y recitales que proliferaban por el Madrid de la época, quedaban relegadas a un segundo lugar, con intervenciones cada vez más escasas. De este modo, algunas de las autoras que habían coincidido en estas lecturas, que comenzaron a compartir espacios y visibilidad pública y conocer con más profundidad la obra de otras poetas, decidieron fundar la única tertulia específicamente femenina que tuvo lugar durante la posguerra. Las mencionadas Fuertes, Las Santas y de Pablos generaron entonces este espacio que congregó a cuantiosas voces de mujeres poetas, tanto de Madrid como del resto de la península, como parte de una floreciente primavera poética de comienzos de los 50. "Versos con faldas" significó una posibilidad de apertura y de encuentro para todas esas poetas a las que se procuraba brindar voz y un espacio propio. Como dice Fuertes, "aunque en 1951 no lo pensábamos ninguna de las tres 'organizadoras', hoy, a treinta y dos años vista, he sentido que 'Versos con faldas' fue un verdadero Grupo Cultural Feminista" (citado en Porpetta y Garcerá, 2019: 42).

La labor poética de las escritoras en este contexto hostil, y la conformación de un ámbito propio donde leer y escucharse representa pues un espacio heterodoxo – feminista sin saberlo, como decía Gloria Fuertes- que se rebela contra los modelos femeninos esperables, definidos por el discurso hegemónico del patriarcado católico. Al margen del canon y de los grupos dominantes, desde las orillas del campo literario y cultural diseñarán "una habitación propia", al decir de Virginia Woolf: ese recinto material y simbólico que le permite traspasar las rejas de lo privado y los mundos interiores para exhibir una vocación y un trabajo intelectual y literario que la conectan con el afuera y con la vida pública. Como decía Woolf, "la libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad individual. Y las mujeres siempre hemos sido pobres [...] Por eso he insistido tanto sobre el dinero y sobre el tener una habitación propia." (2008: 77).

Entre los diversos tópicos revisitados en la escritura poética femenina, la solidaridad de género o, en términos actuales, la sororidad – un concepto adoptado desde el pensamiento feminista desde hace algunas décadas y aceptado

por la RAE recientemente, pero con raíces antiguas (Ferrari 2009; De Grado 2019)-, es sin duda uno de los más importantes, que transciende el contexto histórico del franquismo y también el campo literario, para constituirse como uno de los posicionamientos clave en la agenda de búsquedas, reivindicaciones y resistencias de carácter social y feminista a través del tiempo. Los enlaces entre las diversas escritoras que escribían y procuraban la transmisión y el reconocimiento de su obra en esa España adversa traslucen decididamente la importancia de la sociabilidad cultural que permitió establecer transformaciones cruciales en torno del lugar de la mujer y sus autodefiniciones desde el plano social y también en sus figuraciones textuales. Como han estudiado Gilbert y Gubar (1998), desde las más antiguas creaciones literarias escritas por mujeres puede observarse la necesidad que éstas sienten de no ser consideradas casos excepcionales o aislados. Rastrear una genealogía, rescatar nombres de antecesoras, inscribir la escritura y la vocación intelectual y creativa en una tradición previa que, aunque ocultada o silenciada, merece ser considerada, es un motivo usual y recurrente en sus obras. No se acepta que el reconocimiento de su trabajo quede reducido a casos aislados, porque eso sería considerar que esas capacidades se producen excepcionalmente, y no son propias de la condición femenina (Payeras 2009: 250-251).

Lazos poéticos entre Gloria Fuertes y Ángela Figuera: "mujeres de carne y verso"

Es posible advertir lazos diversos enre las poetas de la época, muchas de las cuales coincidieron en la mencionada tertulia, en las Antologías mencionadas, o en el mapa cultural de la época. En el plano textual, asimismo, pueden rastraerse desde los umbrales de la escritura, al decir de Genette, desde los bordes paratextuales –esas zonas indecisas entre el adentro y el afuera, entre el texto y el mundo- (2001: 7), diversos guiños y diálogos poéticos, con poemas en homenaje, dedicatorias cruzadas, etc. Entre ellos, se destaca el poema de Gloria Fuertes incluido en la "Nota" que escribe a la Antología *Versos con faldas,* primero en 1983 y reeditada en 2019. En él, incluye los nombres propios de muchas de las poetas participantes de la tertulia, junto con diversas palabras y calificativos en busca de dar cuenta de la que denomina "su altura poética". Algunos ejemplos: "Mercedes Chamorro: pasión y amor. Clemencia Laborda, clásica y lírica. Adelaida Las Santas: audacia

y emoción…", entre otros. Entre ellas, sobresale el modo en que se caracteriza a Ángela Figuera, "fuerte, pacifista, humana" (57). Tres adjetivos -elegidos para titular estas páginas- que se distinguen claramente de los utilizados para el resto de sus colegas. Estos se posicionan en una veta distintiva de la voz poética de Figuera, elegida asimismo por la propia Gloria Fuertes para su decir poético: el de una poesía social, comprometida, de cara a la realidad y el mundo, marcadamente humanista, pacifista y testimonial.

Esta breve linea, síntesis de una lectura y una poética, trasluce una predilección que se explicita incluso en el borrador manuscrito de dicha "Nota", incluido en la nueva edición de 2019 donde se lee un paréntesis referido a Figuera, luego omitido, con una aclaración elocuente: "la mejor". Entre las poetas conectadas con la tertulia fueron Gloria Fuertes y Ángela Figuera quienes mayor fama y reconocimiento obtuvieron en las décadas posteriores a su disolución -también Carmen Conde, una autora fundamental en el mapa cultural del momento, en quien no nos detendremos en esta ocasión. Ángela Figuera, vasca en Madrid desde los años 30, poseía un lugar fundamental en la disidencia madrileña de los años 50, con la difusión de ideas y publicaciones clandestinas (como el prólogo de León Felipe a su libro *Belleza Cruel*, de 1958 o la carta de Neruda que hace ingresar en España, de 1957). Ángela actuaba, a su vez, de puente entre la intelectualidad de la capital y su Bilbao natal, a donde viajaba todos los veranos desde el año 50 y asistía a las tertulias de su hermano, el pintor Rafael; allí conoció a Sabina de la Cruz, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Amparo Gastón, Gabriel Aresti, entre otras personalidades. En tanto, en Madrid, se advierte su presencia en tertulias en las que interactuaba con parte de la oposición española de aquellos años, como José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Gerardo Diego, etc. Su obra poética, tardía –pues empieza a publicar recién en 1948, habiendo nacido en 1902, el mismo año que poetas como Cernuda y Rafael Alberti por ejemplo-, comienza con dos poemarios que la misma autora denomina "intimistas", *Mujer de barro* y *Soria pura*. Luego, sin embargo, en la senda de los caminos abiertos por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, en 1944, con sus libros-hitos hacia la poesía desarraigada y comprometida *Hijos de la ira* y Sobre *los ángeles*; y también de Carmen Conde, con su *Mujer sin edén* de 1947 que inicia un nuevo tipo de poesía tendiente a redefinir el lugar de la mujer en la Historia, su poesía vira hacia la que la propia poeta denomina una "poesía preocupada". Así, a partir

de 1950, con *Vencida por el ángel* su escritura estará conectada con la situación histórico-política, como testimonio y denuncia de los pesares de la guerra y de la posguerra. En sus palabras: "terminó la íntima soledad del poeta" (Figuera en De Luis 2000: 228).

En cuanto a Gloria Fuertes, la madrileña, nacida en 1917, participó como fundadora en la mencionada tertulia, publicó sus primeros libros en la dècada del 50, obtuvo una beca Fulbright para viajar a Estados Unidos y, en especial, alcanzó una popularidad sin precedentes por su labor infantil, que le otorgó un reconocimiento y un carácter mediático que, de acuerdo a muchos críticos, opacó acaso su importancia como poeta para adultos. En referencia a su producción poética, luego de su primer poemario *Isla ignorada,* de 1950, a partir de 1954, con *Antología y poemas del suburbio* (cuyos poemas abren las *Obras incompletas* compiladas por la autora en 1975), la poética de Fuertes se alinea en una vertiente sumamente original como una versión singular*, sui generis,* de los cauces de la poesía social vigentes en el medio siglo. En sus libros la poesía persigue una evidente voluntad testimonial y comunicativa, de "comunión-comunicación con el lector" (2011: 30). En muchos de sus poemas, la hablante poética se propone como vocera y portavoz de las penurias de los que no tiene voz: "poeta de guardia", como dice uno de sus títulos más famosos. Y en este sentido, es interesante advertir cómo su decir poético retoma muchas líneas presentes en la obra de Ángela Figuera, en referencia a cuestiones variadas.

Es posible rastrear nexos claros, filiaciones, e incluso reescrituras explícitas de imágenes y versos que hace dialogar sendos proyectos poéticos. Sobresale en este sentido, en primer término, uno de los textos más originales de Figuera ,"Carta abierta", incluido en el poemario de 1958, *Belleza cruel*. En él, el género discursivo que anuncia el título introduce de modo explícito un nuevo hablante poético con nombre propio, Segundo López, que se dirige a un destinatario con señas ineludibles: "Jesús de Nazaret (Dios hijo). Cielo" (1986: 226). De este modo, el poema presenta por un lado una imagen de la religión y la divinidad fuertemente humanizada, próxima a los hombres, a los pobres, al pueblo, a la vez que, en el plano discursivo, apela a la original técnica del monólogo dramático. El hablante poético, en primera persona y nominado, elude la frecuente identificación entre sujeto poético y poeta a partir de esta técnica original a través

de la cual se cede la voz a un personaje menor, a un obrero, un carptintero, que se dirige a Jesús de igual a igual:

> Perdona que te escriba. De seguro
> o nharás cuenta de mi. Soy poca cosa.
> Segundo López Sánchez, carpintero,
> casado, con mujer y cinco hijos.
> [...]
> Soy uno de tus pobres. Pero ocurre
> que ya no tengo fuerzas ni paciencia.
> [...]
> De obrero a obrero te lo pido y firmo:
> Tu humilde servidor:
>
> Segundo López.
> (1986: 226-27)

El monólogo dramático, de límites difusos, y definido frecuentemente de modo impreciso, puede ser acotado, como señala Thanoon (2009), en respuesta a determinados criterios específicos o "señas de identidad" genéricas. Entre ellos, se tornan imprescindibles, en primer lugar, la inclusión de un *hablante* (un "yo" nítidamente distinto del autor), un personaje central que habla en primera persona y se "autorrevela" en el poema, una "persona" dramática, no una simple voz poemática. Así, la presencia de esta voz nominada del texto, que se aleja del yo esperable en la lírica para distanciarse de modo ostensible del polo autoral, constituye una original apuesta de Figuera que se recoge en variadas ocasiones a lo largo de la obra de Fuertes. En ella, se recuperan en primer lugar, como marca vertebradora de su poesía, esa religiosidad hondamente popular y humanizada que destacamos a propósito de Figuera ("¿Qué no soy mística porque canto al suburbio? / Y canto al suburbio porque en él veo a Cristo", dice por ejemplo en "Poema" (2011: 55). Y asimismo, la introducción de la singular técnica despliega por la vasca se remeda asimismo con la intromisión polifónica de poemas con nuevos hablantes poéticos, sobre todo de sus *Obras incompletas*, donde se cede la voz a prostitutas, vendedores ambulantes y pregoneros, presos, mendigos y personajes extraidos de los estratos más humildes, muchas veces también con nombre propio, en poemas como "La arrepentida", "Yo", "Puesto del rastro", "El

vendedor de papeles o el poeta sin suerte", "Pobre de nacimiento", etc.[1]Este último, por ejemplo, emula el pedido de limosna de un mendigo, José García: "Señorito, / de una limosna al mendigo, / que el hombre que le pide no le quita nada señorito./ [...] Soy pobre de solemnidad, según este recibo / José García, para servirle, sin domicilio" (2011: 65).

En segundo término, uno de los textos más representativos de Fuertes, una suerte de arte poética que cierra su poemario de 1958, *Todo asusta*, comienza con versos que delinean la figura de una hablante claramente social y comprometida, desde los sesgos orales que presenta el título reafirmando los posulados sociales de la poesía como oficio: "Hago versos, señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa, / me gusta el vino como a los albañiles" (2011: 137). En este poema, la hablante expone el carácter testimonial de esta "poeta de guardia" que concibe su actividad poética como una cuestión moral: denunciando injusticias, mostrando solidaridad frente a una sociedad indiferente: "a los déspotas duros nadie les dice nada, / y leemos que hay muertos y pasamos la hoja, / y nos pisan el cuello y nadie se levanta, / y nos odia la gente y decimos: ¡la vida! / Esto pasa señores y yo debo decirlo" (2011: 137). Algunos años antes, en 1953, en el poemario denominado de manera elocuente *El grito inútil*, y dedicado "a los que no quieren escuchar", en el poema "Culpa", Figuera planteaba asimismo esta indiferencia moral y social frente a las penurias, las evidentes desigualdades y oprobios de índole diversa. Como veíamos en el poema anterior, las enumeraciones recorren también los versos desde un tenor que enfatiza, en este caso, la carga fuertemente irónica y crítica hacia la desidia de quienes quieren eludir las culpas y responsabilidades con diferentes pretextos:

> Si un niñito agoniza, poco a poco, en silencio,
> con el vientre abombado y la cara de greda.
> Si un bello adolescente se suicida una noche
> tan sólo porque el alma le pesa demasiado.
> [...]
> Si las hembras rehuyen el parir. Si los viejos
> a hurtadillas codician a los guapos muchachos.
> [...]

[1] He trabajado la inclusión del monologo dramático en gloria fuertes en mi artículo "Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes", publicado en el número 26, año 2013, de *la Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis).*

Si la cárcel, si el miedo, si la tisis, si el hambre.
Es terrible, terrible. Pero yo, ¿qué he de hacerle?
Yo no tengo la culpa. Ni tú, amigo, tampoco.
Somos gente honrada. Hasta vamos a misa.
Trabajamos. Dormimos. Y así vamos tirando.
Además, ya es sabido. Dios dispone las cosas.

Y nos vamos al cine. O a tomar un tranvía.
(1986: 181)

En su interesante estudio sobre la censura española en relación con Figuera, Lucía Montejo subraya que, de todo el conjunto de poemas y poetas de la Antología de Millán de 1955, *Veinte poetas españoles*, solo dos versos de este poema son los que el censor propone sean eliminados, "por considerarlos improcedentes" y porque pueden dar lugar a "torcidas interpretaciones" (1998: 172): "Si las hembras rehúyen el parir. Si los viejos / a hurtadillas codician a los guapos muchachos". La supresión finalmente no tuvo lugar, pero es elocuente que estas líneas sean las que enciendan la alarma de la censura: se rebate por un lado la figura de madre abnegada ensalzada en la posguerra española y se desliza también uno de los temas más silenciados y perseguidos desde la virilidad y el modelo claramente androcéntrico y militarizado del franquismo, la homosexualidad.

Por último, una imagen luminosa anuda ambas poéticas, la sentencia que afirma la estatura humana imbricada a la vocación poética, como anverso y reverso de sus identidades poéticas. "Mujer de carne y verso me declaro, /pozo de amor y boca dolorida, /pero he de hacer un trueno de mi herida / que suene aquí y ahora, fuerte y claro" (1986: 284) decía Ángela Figuera en su poema "Aunque la mies más alta dure un día", incluido en su libro de 1962 *Toco la tierra. Letanías*. Gloria Fuertes replica varios años después este verso y esta singular autorrepresentación poética, en su poema "Otra historia de Gloria", de 1980: "por fin me conociste de verdad: en carne y verso". Indudablemente, vida y obra traslucen en Figuera una coherencia poética y política que la configuran como una intelectual, una "mujer de carne y verso", imagen que conjuga y entrecruza lo privado y lo público, la experiencia singular con la proyección y el testimonio colectivo, que actualizan la famosa rúbrica de Blas de Otero en su poema "A la inmensa mayoría", cuyos

versos se sellan con la inclusión de las coordenadas históricas del acto poético, "en carne y hueso".[2] Gloria Fuertes recoge este sintagma, posteriormente, en diálogo con la evidente matriz autorreferencial y autobiográfica/autoficcional de su escritura, trocándolo por una nueva imagen que compendia el binomio vida/poesía, frecuentemente explotado de manera lúdica en su poesía.

Tres poemas pues que permiten advertir lazos intertextuales entre ambas poéticas, con conexiones en el plano temático, enunciativo y en referencia también a sus autofiguraciones como poetas en el contexto adverso de la posguerra, en el cual su voluntad social y testimonial se anuda a sus roles femeninos y a decires singulares como mujeres escritoras. Los desplazamientos enunciativos, en primer lugar, donde se cede la voz a hablantes diversos en desmedro del reinado dominante de la primera persona y la identificación sujeto-poeta, representa una vuelta de tuerca fuerte en estas poéticas sociales. En ellas, no solo el poeta funciona como vocero de sectores oprimidos, sino que se les otorga el protagonismo enunciativo para que acaparen un espacio poético propio, desde una apuesta coral y polifónica, con puntos de vista diversificados. Así, se otorga el turno de palabra y se permite elevar la voz a sectores marginados y silenciados cultural y socialmente, como espejo heteroglósico y diversificado de las propias dicciones femeninas de las poetas.

Luego, "Culpa" y "Hago versos, señores" dialogan como hemos visto en el afán comunicativo y testimonial de una poesía que conmina a posicionarse de cara a la Historia y al mundo, dejando de lado visiones edulcoradas, esteticistas o autónomas de un arte evasivo, intimista, o "egoísta", parafraseando el famoso poema "Egoísmo", de Figuera, una suerte de manifiesto que inaugura su libro *Vencida por el ángel* y, con él, su etapa más social: "contra el sucio oleaje de las cosas / yo apretaba la puerta. Mis dos manos, / resueltas, obstinadas, indomables, / la mantenían firme desde adentro." (1986: 111). Finalmente, el intertexto explícito que entreteje sendos proyectos, trazando una imagen análoga en referencia a sus figuraciones poéticas definidas por su género y por su rol poético –"mujeres de carne y verso"- permite establecer un puente entre ambas, desde los años 60 y hasta los 80. De la escritura a la vida, de su rol textual a su rol

[2] "…Aquí tenéis en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno. / Blas de Otero.".

social (Mignolo), desde la poesía y hacia el mundo, ambas se construyen en la intersección fecunda entre la palabra y la historia.

En el estudio de la poesía de autoría femenina es interesante advertir cruces y nexos entre las "compañeras de oficio" ya que, como dice Joanna Russ, entre las diversas estrategias que la norteamericana considera tendientes a "acabar con la escritura de las mujeres", "cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna, y cada generación cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez" (2018: 123). Como prosigue la autora, "sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz" (2018: 126). Así, entre otras líneas posibles, temas y tonos que revelan un fructífero diálogo literario entre ambas, hemos elegido en esta ocasión estas calas poéticas que tienden redes entre sus proyectos, trasluciendo acercamientos y filiaciones que delinean una traza diacrónica y genealógica. En el asfixiante y antiintelectual mapa de la posguerra española, diversas redes se extienden entre sus libros y versos, tejiendo una mirada colectiva y dando luz a una comunidad letrada femenina en la posguerra española, como contracara de la realidad oficial. Estudiar las formas de interrelación, los modos de encuentro y agrupamiento que practicaron quienes se dedicaban o pretendían dedicarse a la literatura (Bibbó, 2016: 6) es pues una puerta fecunda, que excede tanto a las autoras como a los límites del texto y la obra individual, para dar cuenta de un espacio diverso en el que coexisten diversas caras entramadas. Claudio Maíz alude a esta concepción asociativa, a partir de la noción de red –definida como un conjunto específico de conexiones entre un grupo de personas (Maíz 2013: 22)- que permite aportar una dimensión relacional que consiente reconstruir en su interior trayectorias individuales y obras personales, pero estableciendo simultáneamente un espacio macroestructural que presta atención a las conexiones y vínculos entre las y los actores implicados. Así es posible advertir, más allá de la expresión de una voz particular, un entramado polifónico, inclinado a la reafirmación de un modo de expresarse y de una identidad plural, por sobre los condicionamientos impuestos moral, social y ancestralmente.

Bibliografía

Alonso Valero, E. (2016). "Mujeres poetas bajo el franquismo". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Dosier, julio 1 (2016). Disponible en https://cuadernoshispanoamericanos.com/mujeres-poetas-bajo-el-franquismo/, consultado el 20/08/2021.

Beard, M. (2018). *Mujeres y poder*. Barcelona: Crítica.

Bibbó, F. (2016). *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En *Memoria Académica*, 2016. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68987, consultado el 20/06/2021.

Conde, C. (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.

Conde, C. (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera.

Conde, C. (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.

De Grado, (2019) "Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo." *Efeminista,* 25. https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/, consultado 25/08/2021.

De León, Fray Luis (1987). *La perfecta casada*. Madrid: Taurus.

De Luis, L. (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968),* edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva.

Ferrari, M. (2019) "Sororidad: Ángeles y abejas de Miguel de Unamuno." *La pecera*. Disponible en https://www.lapecerarevista.com/ensayo, consultado el 15/08/2021.

Figuera, Á. (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

Fuertes, G. (2004). *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*. Madrid: Cátedra.

Fuertes, G. (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

Garcerá, F. y Porpetta, M. (2019). *Versos con Faldas. Historia de una tertulia literaria, fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Madrid: Torremozas.

Genette, G. (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998) *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra.

Maíz, C. (2013). "Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual." *Años 90,* v. 20, n. 37 (2013) 19-35.

Manzano Garías, A. (1969). "De una década extremeña y romántica". *Revista de Estudios Extremeños,* 24, 1-29.

Martín Gaite, C. (1987). *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

Mignolo, W. (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio.

Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939–1959*). Madrid: UNED.

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Traducción de Gloria Fortún. España: Dos bigotes.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

El tipo de la literata en la España del XIX: entre el costumbrismo y el lugar común

Marta Beatriz Ferrari, UNMdP

A comienzos del siglo XVIII, el religioso benedictino Benito Jerónimo Feijoo escribía un texto fundacional para abordar lo que un siglo después constituyó el problema de la literata, su ensayo "Defensa de las mujeres", en el que haciendo gala del más claro racionalismo ilustrado postulaba en términos aristotélicos que la mujer era tan hábil para las letras como el hombre. En él denunciaba el prejuicio -la "dolencia intelectual"- de muchos estudiosos que reducían a la mujer a un lugar subalterno en cuanto a capacidad y entendimiento respecto del hombre. Poco después, en 1768, otro ensayista ilustrado, Juan Bautista Cubíe escribe el tratado *Las mugeres vindicadas de las calumnias de los hombres* en el que retoma los argumentos razonados de Feijoo[1], y desmonta uno por uno los tópicos, lugares comunes y supersticiones que rodean a la figura femenina, defendiendo sus aptitudes para las artes y las ciencias en idéntica medida que el hombre, como así también su derecho a ocupar cargos públicos. Cubíe denuncia la ignorancia, el capricho y "el desamparo de la razón" (2) como únicas explicaciones posibles de la descalificación masculina hacia el otro sexo.

Formulados tempranamente en términos de "dolencia intelectual", "sofisma", "capricho", "sinrazón", "ignorancia" o "necedad", ambos pensadores nos hablan de un mismo fenómeno, el de esos modelos normativos que responden, como luego analizará Barthes, a la opinión de las mayorías, una opinión "proferida por una voz colectiva, anónima, cuyo origen es la sabiduría humana." (2004a, 13-4) Incluida en los manuales de retórica clásica, la categoría de *topoi* o lugar común

[1] Cubíe afirma: "Una casada nota en su marido á todas horas un semblante ceñudo, y en un galán que no cesa de perseguirla mira un rostro apacible. Aquel la señorea como tirano dueño, éste se le ofrece como rendido esclavo. Allí se le presenta la esclavitud, aqui el imperio." (7) En Feijoo leíamos: "A la que está aburrida de ver a todas horas un semblante ceñudo, es natural que le parezca demasiadamente bien un rostro apacible (...) Antes no escuchaba sino desprecios; aquí no se le habla sino de adoraciones. Antes era tratada como menos que mujer; ahora se ve elevada a la esfera de deidad." (392)

refiere a formulaciones que pretenden alcanzar validez como norma reconocida socialmente (Lausberg, 199), participando del mismo campo conceptual que las sentencias, máximas, refranes o proverbios.

Ya a mediados del XIX Gustave Flaubert había escrito su extraordinario *Diccionario de lugares comunes*, un glosario alfabético que recogía irónica y críticamente esos saberes socialmente instituidos, esos tópicos que atraviesan de manera acrítica el discurso y el pensamiento y que dan lugar a ciertas cristalizaciones como la siguiente: "Actrices: la perdición de los hijos de buena familia. Son de una lubricidad pavorosa, se dedican a las orgías, derrochan millones, terminan en el hospital. ¡Perdón! ¡Hay algunas que son buenas madres de familia!" (s/p) Llama la atención la inclusión en este diccionario de la entrada "Bas-Bleu", un concepto muy afín al de marisabidilla que se acuñaría por la misma época en España, definida por el autor de *Madame Bovary* del siguiente modo: "Término despectivo para denigrar a toda mujer que se interese por las cosas intelectuales. Citar favorablemente a Moliére…" (s/p)

A fines del XIX, otro escritor francés, León Bloy publica un libro de similar temática, Exégesis *de los lugares comunes* (1901). Con un tono enardecido y sin la ironía ni el humor flaubertianos, se propone recopilar "el repertorio de las locuciones patrimoniales" sobre las que se asienta el pensamiento burgués, y aclara:

> En un sentido moderno y lo más amplio posible, el verdadero Burgués, es decir, el hombre que no hace ningún uso de la facultad de pensar y que vive o parece vivir sin haber sentido un solo día la necesidad de comprender cosa alguna, el auténtico e indiscutible Burgués está necesariamente limitado en su lenguaje a un pequeñísimo número de fórmulas. (5)[2]

Recientemente Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot suman un aporte decisivo al tema al proponerse trabajar con los conceptos de cliché, estereotipo, lugar común o frase hecha, esos automatismos de la lengua, fórmulas fijas o modelos preestablecidos de pensamiento que dan cuenta de representaciones colectivas y que han ido ganando un progresivo protagonismo como objeto de estudio de las ciencias humanas, desde la sociología, pasando por la lingüística

[2] Algunas de las entradas de este singular diccionario son "Lo mejor es enemigo de lo bueno"; "Nadie es perfecto"; "La medicina es un sacerdocio"; "No hay mal que por bien no venga", entre muchas otros.

hasta la teoría literaria. A nosotros nos interesa precisamente porque es un objeto de reflexión transversal que se articula a su vez, con la *doxa* y el sentido común, es decir que nos permite explorar la relación con el otro y, en última instancia la relación entre discursos y sociedad.

Si bien, estos conceptos suelen poseer una valoración negativa porque denotan falta de originalidad o incluso cierta pereza intelectual, su uso también actúa como un decidido factor de cohesión ideológica que facilita la identificación entre agentes de un mismo campo como así también entre un escritor y su público. Adoptar este tipo de pensamiento preexistente en el imaginario social, es caminar sobre terreno seguro, sin exponerse a la incertidumbre de lo desconocido, lo que significa contar desde el principio con una adhesión mayoritaria, un ahorro de trabajo argumentativo siempre necesario cuando de imponer ideas se trata. Mucho de esto encontraremos en los escritos dedicados a la mujer de letras en el XIX español, un repertorio de lugares comunes que logra una enorme aceptación por la elección de los medios por que circulaban, en nuestro caso, los periódicos o los libros colectivos de estampas o cuadros costumbristas.[3]

El costumbrismo, como se sabe, asociado fuertemente a la etapa final del período romántico y al advenimiento del realismo, hereda del primero esa búsqueda del tipismo, del color local y de la identidad colectiva de los pueblos, y centra su atención precisamente en el carácter de habitualidad de las conductas de una población. Pero al mismo tiempo viene a a erigirse en correctivo del exceso imaginativo de la estética romántica. [4]

En España fue Mesonero Romanos quien logró renovar e imponer este género en la década del 30 a partir de sus burguesas observaciones de las "costumbres madrileñas" (Correa, 295), seguido luego por Larra, entre otros. Las escenas, asuntos y tipos genéricos que recrean estos artículos de costumbre constituyen

[3] No es casual que la irrupción de la prensa periódica en el siglo XIX esté detrás de todos estos fenómenos. El concepto mismo de "cliché" designa un procedimiento nuevo de reproducción masiva, la "estereotipia", el arte de imprimir con planchas fijas en lugar de con caracteres móviles. Remy de Gourmont asociaba al cliché con la literatura industrial y masiva del folletín. (Amossy, 16-17), mientras que Larra reconocía el papel jugado por el periodismo en la consolidación del costumbrismo literario. (4)

[4] Mónica Burguera lo sitúa en "el centro de los imaginarios paródicos costumbristas sobre los que se fue construyendo la nación española, a partir de una ambivalente negociación abierta con los estereotipos románticos que llegaban desde Europa y en contra, muy especialmente, de la literatura y la influencia francesa". (96)

en sí mismos un fértil campo de exploración para las nociones arriba mencionadas. En particular, los tipos sociales que se recortan sobre el fondo de la tan buscada idiosincracia española, algo que estos discursos intentaron aprehender y retratar.

Efectivamente, el costumbrismo se asentó sobre un inexpresado pero evidente rechazo de toda novedad, de toda ruptura con el mundo conocido hasta entonces; el cuadro de costumbre focaliza en el presente, en la sociedad contemporánea pero con un gesto moralizante y conservador basado en una defensa de lo tradicional que textualiza una representación colectiva preexistente. En términos ideológicos, se asienta sobre un pasado que invariablemente se evalúa preferible al presente y al desafiante futuro. Isabel Román dirá con gran acierto respecto de Mesonero Romanos:

> El hecho de sentirse inmerso en un determinado grupo social, para el que escribe, implica no un enfrentamiento del ´yo´ con el mundo, sino de un ´nosotros´ con el resto: los conservadores frente a quienes supongan el menor intento de desestabilización, y a éstos dirige exclusivamente su sátira. (177)

La estela de epígonos de estos maestros del género es extensísima. Mencionaré sólo un caso, el del periodista y escritor Eduardo Saco, quien en 1871 publica su artículo "La literata" en el volumen *Las españolas pintadas por los españoles*. Allí se sitúa el surgimiento de la literata en el contexto de las transformaciones socio-políticas del XIX; este tipo resultante de las mutaciones de "las ideas modernas" aparece en toda su singularidad, la mujer liberada ya del prosaismo de la vida familiar se lanza a la "conquista del aplauso a los trabajos del entendimiento". Leemos:

> A la timidez ha sucedido la desenvoltura estudiada; su cabeza, envuelta antes en recatados pliegues, aparece ahora dando al aire el cabello deshecho en flotantes rizos, y á la mirada pudorosa ha reemplazado la visual arrojante (sic) y altiva, á través de las gafas insolentemeute sentadas en el piramidal de la nariz. (70)

En este sentido, cabe recordar que ya en la antigüedad clásica latina existía el *locus communis* de la *docta puella*, la joven culta que personificaron Cintia, Lesbia o Delia, las amadas de Propercio, Catulo y Tibulo respectivamente. Pero además de cultas, estas jóvenes solían ser promiscuas, y sus costumbres y atuendos se alejaban del ideal de la matrona, la mujer casada, honrada y

respetable, motivo por el cual solían ser ridiculizadas y juzgadas según su reputación sexual o bien sencillamente descriptas como masculinas. En su *Sátira I*, Juvenal afirma: "Odio a la mujer que repite y da vueltas a la Gramática de Palemón sin infringir nunca las leyes y las reglas de la lengua, y que, loca por lo antiguo, me repite versos que desconozco y reprende a su amiga analfabeta por palabras que no preocupan a los hombres." (vv 451-456). Por su parte, Tibulo le pide a la madre de su amada y erudita Delia que procure que su hija no se acostumbre a charlar mucho con los jóvenes, que no se recueste enseñando el pecho a través del escote, que sea al menos casta, por más que no lleve sus cabellos anudados con cinta, ni use vestido que cubra sus pies. (I, 6, 16-17, 67-68) Como vemos, en el XIX asistimos solamente a la reelaboración de un tópico de larga tradición.

La inclusión de esta especie humana en la galería de tipos sociales, si bien cristaliza la imagen de la mujer con aspiraciones intelectuales como una figura sujeta a todas las descalificaciones posibles, es también en sí misma un acto de reconocimiento de la aparición pública de una nueva subjetividad inexistente hasta el momento. El problema que supone el surgimiento de la mujer de letras se vincula estrechamente con el ideario liberal y rebelde de la estética romántica al que estos autores satirizan. En última instancia, el foco de la crítica parece apuntar a la matriz misma de este movimiento reducido él también a un estereotipo: libertad formal, idealismo, estilización de la naturaleza, culto a la sentimentalidad y cierto dramatismo en la expresión, de modo tal que el concepto de "la marisabidilla" acaba solapándose con el de "poeta romántica". [5]

El tipo de la literata nacido en el contexto discursivo de las culturas políticas posrevolucionarias participa, para decirlo con palabras de Roland Barthes, de "la Opinión pública, el Espíritu de la mayoría, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio" (2004b: 65). El tipo de la literata constituyó un auténtico tópico o lugar común de los discursos de la época y como tal fue el eco de ese "rumor anónimo de una sociedad" en tránsito desde el liberalismo romántico hacia el realismo posterior, y el espejo de sus

[5] Burguera señala: "Desde mediados de los años cincuenta ya existía una (auto)reflexión crítica en torno al romanticismo como movimiento literario (Romero Tobar 2002) impregnado de ese mismo imaginario satírico anterior que asociaba los excesos del romanticismo a la naturaleza femenina excesiva". (13)

representaciones, sin remitir jamás a las fuentes comunes del razonamiento, sino a ideas que se habían vuelto, como afirma Amossy, demasiado comunes (24). Efectivamente, el estereotipo adquiere sentido al leerlo en relación con otros discursos de época; en este caso, las cualidades genéricas del tipo de la literata se construyen en estricta oposición a las expectativas del ideario masculino y a la ideología conservadora. En primer lugar, este nuevo sujeto femenino disputa y ejerce un derecho que nadie parece haberle concedido, detentar un rol público. Así, para sostener el pesado andamiaje de críticas que se suceden, se suele descalificar de entrada, por una parte, su formación diletante y superficial, que reniega del canon clásico y prefiere a sus contemporáneos, los autores románticos. Y por otra su naturaleza, la tendencia al nerviosismo, la hipocondría y la extrema sensibilidad, rasgos todos que prefiguran el perfil histérico, neurosis tradicionalmente atribuida al género femenino. Será, además, "el alma de las conversaciones" y "la favorita de las tertulias", ritos de sociabilidad duramente censurados porque en ellos, ejerce con autoridad su derecho a expresarse. A su vez, las conductas mismas de las literatas serán el blanco de todas las sanciones. Desprovista de la inhibición o la timidez propias del género según la *doxa* del XIX, se conduce con desenfado sin acatar prioritariamente las tradicionales demandas de su sexo: el cuidado de la casa, la crianza de los hijos, la atención del esposo. Contra la esperada docilidad, se muestra demasiado propensa a la queja y a la ofensa por "la biliosa susceptibilidad de su carácter" (Rosell, 419), y prefiere la sociedad de sus "hermanas" al trato con los hombres.

Noni Benegas, valiéndose de la teoría de los campos que acerca la sociología literaria de Pierre Bourdieu, aborda el nacimiento de este fenómeno en el corazón del siglo XIX español, y lo explica en términos de lucha entre agentes, por un lado, aquellos que detentan una posición ya ganada en el campo intelectual y por otro, un colectivo de aspirantes o advenedizas que ostenta por vez primera una clara conciencia de grupo y reclama, en consecuencia, para sí y sus pares el derecho a la actividad pública. Sin embargo, a luz de lo visto, pareciera que la férrea resistencia al avance de la literata y sus demandas se deba tanto al temor de perder espacios en la contienda pública como a resignar los múltiples beneficios ganados a través de los años en la esfera privada de la cómoda domesticidad.

Bibliografía

Amossy, R.y Herschberg Pierrot, A. (2005). *Estereotipos y clichés.* Buenos Aires: EUDEBA.

Barthes, R. (2004a). *S/Z.* Buenos Aires: Siglo XXI.

---------- (2004b). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.

Bloy, L. (1951). *Exégesis de los lugares comunes.* Bs.As.: Mundo Moderno.

Burguera, M. (2018). "´¿Cuál será la poetisa más perfecta´? La reinvención política de Carolina Coronado en la Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)", *Journal of Spanish Cultural Studies*.

https://doi.org/10.1080/14636204.2018.1495011

---------- (2017). "Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)". En *Espacio, Tiempo y Forma*, *29,* 93-127.

doi: http://dx.doi.org/10.5944/etfv.29.2017.19326

Correa Calderón, E. (1949). "Los costumbristas españoles del siglo XIX.". *Bulletin Hispanique 51 (3),* 291-316.

Cubíe, J. B. (1768). *Las mugeres vindicadas de las calumnias de los hombres.* Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto.

De La Rosa Cubo, C. (2005). "Matrona aut docta puella ¿dos universos irreconciliables?". Nieto Ibáñez, J. María (Coord.). *Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina. XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*. 267-284.

Feijoo, B. "Defensa de las mujeres". *Teatro crítico universal*. Tomo primero. Discurso XVI. http://www.filosofia.org/bjf/bjft116.htm

Flaubert, G. *Diccionario de lugares comunes*. https://biblioteca.org.ar/libros/133470.pdf

Larra, Mariano José de (1836). "Panorama matritense: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante". https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/panorama-matritense-cuadros-

de-costumbres-de-la-capital-observados-y-descritos-por-un-curioso-parlante-articulo-primero--0/html/ff813796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Lausberg, H. (1975). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

Mesonero Romanos, Ramón de (1862). *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tipos-y-caracteres-bocetos-de-cuadros-de-costumbres-1843-a-1862--0/html/ff054352-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Román, I. (1988). "Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico". *Philologia hispalensis Nro: 3*, 167-179.

http://dx.doi.org/10.12795/PH.1988.v03.i01.13

Rosell, C. (1851). "La Marisabidilla". En *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig Editores.

Saco, E. (1871). "La literata". *Las españolas pintadas por los españoles"*. Madrid: Imprenta a cargo de J. E. Morete I, 69-73.

Mujer y escritura en la obra de Carmen Martín Gaite: configuraciones identitarias femeninas

Karen Rudenick, FH – UNMdP

En el presente trabajo se realizará un análisis crítico y discursivo de una selección de escritos de Carmen Martin Gaite atendiendo principalmente a la autoexploración de la identidad y la subjetividad femenina. Su obra da cuenta de determinados elementos ideológicos que pueden visualizarse particularmente en la forma de representar a la figura femenina en relación al contexto opresivo, específicamente del período franquista español que estuvo marcado por un notorio regreso a valores retrógrados. La política en ese entonces impulsaba un ideal de mujer que era definido de acuerdo a los ideales conservadores del patriarcado católico. De esta manera, había una imposición rígida de libertades individuales para los sujetos femeninos, que se encontraban bajo el dominio de los deseos de su padre o de su esposo. Socialmente se naturalizaba que la mujer estuviera relegada al ámbito doméstico y se asociaba su condición siempre en relación a la familia, ya sea como madre o como esposa.

La vida en sociedad se encuentra constituida de múltiples valores que han creado subjetividades, formas de vivir y de pensar. La percepción del mundo no es algo dado sino un proceso de construcción que se opera en el accionar de las prácticas sociales según el lugar que los actores ocupen en el espacio social (Fernández: 34) Los roles de género se trazan dentro de límites que están establecidos por cada época tanto cultural como socialmente. La división de rasgos entre los dos géneros no tiene nada de azaroso. Como sostienen Daphna Joel y Luba Vikhanski,

> "las cualidades asociadas a los hombres son características de un grupo dominante: fuerza, voluntad, deseo de éxito, competitividad, agresividad. Las cualidades asociadas a las mujeres son las de un grupo subordinado: debilidad, amabilidad, bondad, sensibilidad, afecto, empatía, crianza." (2020: 19)

El conocimiento del mundo social y de las categorías que lo posibilitan forma parte de la lucha teórica y práctica por el cambio de paradigma, posibilitando

conservar o transformar los estereotipos que rigen la vida en sociedad. En los escritos de Gaite las mujeres protagonistas aparecen en escena a partir de la crítica y la deconstrucción: no se las reconoce como sujetos carentes de inteligencia o carácter. Tampoco están configuradas a partir de la sombra de un hombre, aunque sí a partir de mandatos sociales con los que muestran ampliamente su desconformidad. Algunas de ellas, rebeldes y al margen de los estereotipos, pero muchas otras, agobiadas y frustradas con la vida y por lo compleja que es la tarea de convertirse en una mujer que calce con todas las características que se exigían. Leemos en su poema "Certeza":

> Me habéis amurallado
> para que me acostumbre
> pero, aunque ahora no pueda
> ni intente dar un paso
> ni siquiera proyecte fuga alguna
> ya sé que es por allí
> por donde quiero ir (1993: 28)

Asimismo, en el poema "¿Era por aquí?" se presenta la búsqueda sin guías de un camino hacia el pleno conocimiento de sí misma en abierto rechazo a lo establecido. El yo poético expresa su rechazo a la represión social del pasado, son las palabras de un ser que deja atrás el lugar que le ha sido impuesto para dar paso a una identidad nueva, efecto de la introspección interna que desafía el antiguo orden y se proyecta hacia adelante. Leemos:

> Noto un poco de vértigo
> y tengo que seguir
> subiendo como pueda,
> sin mirar para atrás.
> (1993: 30)

Es interesante pensar en estos versos en consonancia con las ideas de límites impuestos a la mujer, social y culturalmente. Joanna Russ, autora estadounidense, indaga sobre los obstáculos que se han impuesto a la escritura de las mujeres. En ese sentido, las mujeres suelen sufrir no solo un silenciamiento sino también el peso de la crítica cuando intentan traspasar sus propios límites, leemos:

> Una forma especialmente trágica de desmoralización tiene lugar cuando el mandato de no-ser-creadora no solo mina el tiempo, la energía y la autoestima, sino que se introduce de un modo tan intenso en las expectativas que una mujer tiene sobre sí misma que llega a constituir una quiebra tremenda de la identidad (1983: 31).

Aunque históricamente no siempre se han presentado prohibiciones formales a las mujeres, son muchos los factores que alimentan la diferencia entre los géneros: la pobreza, la falta de educación formal, el acceso a materiales bibliográficos, la falta de referentes femeninos, el rechazo editorial, la confinación en espacios domésticos o las responsabilidades familiares, cuestiones acentuadas en el marco de una dictadura como fue la franquista, con un estado militarizado, anti intelectual y fuertemente misógino.

Con respecto al rol que la mujer tenía en la sociedad, Gaite escribe la mayoría de sus obras situadas en el período político que tuvo a Francisco Franco al poder, desarrollado entre 1939 y 1975. De carácter patriarcal y dictatorial, con el pretexto de recuperar la esencia identitaria de España, los derechos adquiridos por la mujer fueron vueltos para atrás. Leemos en el corresponsal del *New York Post* en Madrid por los años cuarenta:

> La posición de la mujer española está hoy como en la Edad Media. Franco le arrebató los derechos civiles y la mujer española no puede poseer propiedades ni incluso, cuando muere el marido, heredarle, ya que la herencia pasa a los hijos varones o al pariente varón más próximo. No puede frecuentar los sitios públicos en compañía de un hombre, si no es su marido, y después, cuando está casada, el marido la saca raramente del hogar. Tampoco puede tener empleos públicos y, aunque no sé si existe alguna ley contra ello, yo todavía no he visto a ninguna mujer en España conduciendo automóviles. (1998: 20)

Con estas restricciones, la mujer quedaba obligada a desempeñar un rol acorde a lo que exigía el ideario del régimen franquista. Aquella que no se adaptaba a lo que estaba establecido, es decir, que no era sumisa y abnegada al entorno familiar y doméstico, era socialmente juzgada. La feminidad quedaba entonces sujeta a un discurso normativo y artificial surgido en un sistema político, social y religioso que construía culturalmente los roles de género.

El franquismo diseñó múltiples formas de controlar y marcar la vida de los españoles de posguerra centrándose sobre todo en contra de la libertad de las

mujeres. En *Usos amorosos de la postguerra*, libro ensayístico escrito por Gaite, publicado en 1998, se recorren todos los ámbitos que fueron controlados para incidir en la mente de las mujeres y orientarlas hacia un ideal de sumisión y obediencia. Además de los más evidentes, como las propagandas en los medios de comunicación, también se mencionan los modos de controlar a las mujeres en los ámbitos privados, bajo el duro sesgo del mandato religioso que apartaba a las mujeres de cualquier lugar que pudiera descarriarlas.

Ana María Moix sostiene que Carmen Martin Gaite en sus obras de ficción se propone "bucear en el interior de los personajes femeninos, describiendo el proceso de formación, y en ocasiones, de transformación, de la identidad de sus protagonistas" (2014: 7). La columna vertebral de los cuentos que componen su volumen titulado *Las ataduras*, del año 1960, se vincula con la angustia y la falta de un espacio de contención y expresión para revelar la impotencia de las penas e injusticias de la vida femenina.

Socialmente, la expectativa es que los hombres y las mujeres actúen emocionalmente de una determinada manera en distintas situaciones referidas a la vida pública y a la privada. A la mujer se le pide que exprese emociones positivas frente a situaciones sociales y a los hombres que lo hagan con más frecuencia en contextos personales. En este sentido, las mujeres muchas veces no encuentran un espacio para relatar sus dolencias debido a que los estereotipos específicos de género sobre la emocionalidad tienen una relevancia decisiva en el tipo de emociones sentidas y expresadas. En el relato "Un alto en el camino", Emilia se encuentra en un tren junto con su esposo y su hijastro. En su rol de esposa, se encuentra en la obligación de admitirse como madre sustituta del niño pequeño sin rechistar. Ella se encuentra nerviosa y procura que su marido no despierte porque pretende descender algunos minutos del tren en la parada de Marsella. Su objetivo es poder ver, aunque sea fugazmente, a su hermana, con quien ha perdido vínculo porque su esposo no la considera una mujer ejemplar:

> -Yo le quiero a Gino, aunque tú no lo entiendas. Y es bueno.
> - ¿Bueno? Pues, desde luego, lo que hace conmigo de no dejar ni que te escriba, vamos, no me digas que es de tener corazón, (…) sabiendo lo que tú me quieres. A quien se le diga que no nos hemos podido ver en cinco años, que la última vez que fui a Barcelona te estuvo vigilando para que no me pudieras dar ni un abrazo.

> Emilia bajó los ojos y hubo un silencio. Después dijo con esfuerzo: -También es que tú... (...) le salía una voz tímida, temerosa de ofender-. Que la vida que llevas no es para que le guste a nadie. (1960: 72)

La escritura femenina siempre ha permitido representar las búsquedas de nuevas subjetividades en las cuales las mujeres se autoexploran descubriendo puntos de anclaje para posicionarse y configurarse como sujetos en su contexto histórico (Fallas: 24). La búsqueda de la identidad es algo que se mantiene latente a lo largo de toda la historia de la poesía escrita por mujeres porque pareciera ser que nunca cambia del todo el hecho de que para identificarse con el género se deben fingir gestos y actitudes. Cual suma de partes, los sujetos femeninos se han visto forzados a reunir una serie de características exigidas por el contexto social que le ha sido destinado atravesar.

En el poema "Espiga sin granar" se expresa así la construcción de la identidad de una mujer que opta por la liberación de los mandatos y un abierto rechazo hacia lo que la sociedad le dice que tiene que ser. La contraposición de lo que se debe y lo que efectivamente es, pone en tela de juicio la interminable lista de imposiciones sociales:

> NUNCA me acerco tanto a ser mujer
> como cuando abandono mis palabras,
> repliego el abanico
> tras el que ensayo risas de Gioconda,
> desciendo del tinglado de mis gestos
> por peldaños estrechos y gastados
> y me quito en silencio, a oscuras,
> los adornos. (1993: 33)

La figura femenina evoluciona y se modifica en función de nuevos contextos socio-culturales y de las problemáticas que los instituyen. No es un dato menor que en la cultura española tuvo muchísima preponderancia el discurso de la tradición bíblica, que, aunque predica la igualdad de las almas, sostiene en el Génesis que la mujer fue creada a partir del hombre. Esta metáfora ha tenido mucha fuerza en sociedades cristianas como España porque se ha leído como una dependencia de la mujer respecto al hombre y, además, la responsabiliza del pecado. La moralidad de la época de Carmen Martín Gaite seguía

circunscribiendo a la mujer al ámbito doméstico y al silencio, mientras que el espacio público en todos sus sentidos correspondía al hombre.

En abril del año 1996, durante el programa de "El cuadro del mes" de la Fundación Thyssen, Carmen Martin Gaite, señaló respecto del cuadro *Habitación de hotel* de Edward Hopper que la obra contenía narrativa. "*Habitación de hotel* es una novela", dijo, y argumentó diciendo que:

> La mujer del cuadro busca algo que, sea lo que sea, no ha encontrado. Ni siquiera ha abierto el equipaje. Está harta. Es joven y no sabe qué hace ahí, ni a qué ha venido. Probablemente no tiene a nadie a quién llamar y, aunque lo tuviera, a esas horas no se puede llamar a nadie. Eso es algo que también conozco bien. La mujer está esperando a que pase la noche, quiere que sea de día para poder irse. Quiere escaparse, y por eso en las manos tiene una guía de horarios de tren [dato que aportó, antes de morir, la mujer de Hopper]. Está decidiendo hacia dónde escapar. (Fernández Santos: 1946)

La obra de Hopper será posteriormente la inspiración de uno de sus poemas, "Todo es un cuento roto en New York", en el cual se elabora artísticamente la búsqueda que las mujeres experimentan, aunque casi siempre inconclusa, de una identidad propia al margen de los estereotipos. Si la realidad es construida, puede ser deconstruida, interrogada, cuestionada, desmontada, "puesta al descubierto en

cuanto a sus connotaciones ideológicas o metafísicas" (López Gil, 18). Los versos que cierran este poema postulan a una mujer "clavada eternamente de cara a una ventana/que de tan bien pintada parece de verdad". Tras el sueño de libertad que parece representar la ciudad de Nueva York, lo que encuentra la mujer del poema, encarnada en muchas mujeres, solo es una reformulación de la soledad y del estado que la aflige en un mundo que la oprime y la obliga a guardar su esencia oculta en un mundo de apariencias.

Carmen desarrolla en el poema esta búsqueda de un imposible femenino y trabaja sobre la multiplicidad de roles que puede asumir la mujer. La alusión al estereotipo del ideario social se lleva adelante a modo de ruptura. Es decir, el poema se construye por medio de acumulaciones enumeradas de los lugares y los modos en los que se podría hallar a la mujer, sin poder encontrar jamás la versión idílica que reúna todos aquellos rasgos. Leemos:

> Pero si continuáis en vuestro empeño
> de perseguirle el rastro a un espejismo,
> a una silueta vaga, fugaz y discutible
> que llevabais soñada en la retina
> tal vez porque la visteis en un film
> ¿Por qué no entrar un rato en el Museo Whitney?
> Cansada de rodar,
> de soñar apariencias
> de debatirse en vano
> ensayando posturas de defensa o de ataque,
> de convertirse en otra,
> esa mujer perdida por Manhattan
> se ha escondido en un cuadro de Edward Hopper,
> se ha sentado en la cama de una pensión anónima
> y ya no espera nada. (1993: 76)

Carmen Martín Gaite incursiona en este poema con un juego de roles de la mujer en otros espacios no convencionales, construyendo así una identidad que no se reduce a una "ficción" de cuento, sino que se solidifica en la decadencia del mundo real. La elección de un espacio abierto como Nueva York en los que se empiezan a mover los sujetos liricos femeninos presenta a la mujer fuera de lo privado, como autónoma y en múltiples roles que van desde una anciana hasta una dama que camina sin rumbo bajo la lluvia. Aun cuando el poema esté situado

fuera de la España franquista, la autora insiste en hacer ver la desigualdad social que encarnan los roles de género, en los que la mujer siempre termina ocupando el espacio de lo otro, inferior en relación al hombre.

La personalidad establecida como ideal, la sumatoria inagotable de características impuestas por mandato, se desdobla en las múltiples caras que puede y debe adquirir la mujer en su día a día. Las ilusiones de una figura de mujer desrealizada en fragmentos que se perciben a través de la retina, de los ojos o de las lentillas revelan la falsedad de las apariencias retocadas por la imaginación. La mujer que puede representar con mayor fidelidad la realidad está en el museo en aquel cuadro de Edward Hopper: triste, sola, agobiada.

Para concluir, podemos afirmar que los escritos de Carmen Martín Gaite ponen de relieve los aspectos negativos de la existencia femenina surgidos de las circunstancias sociales concretas que el régimen franquista impuso, incluida la exclusión de las esferas de poder y el relegamiento a los espacios interiores. De este modo, se denuncian las deficiencias de la existencia social desde una mirada femenina que realiza su contribución desde la experiencia cotidiana. En su poesía se presentan diferentes formas de confrontación hacia las exigencias culturales y se postulan nuevos modelos de mujer, definidos al margen de los parámetros sociales. Tanto en sus poemas como en sus ensayos y cuentos, la figura femenina se encuentra en un proceso de deconstrucción y en una posición reflexiva.

La búsqueda de una respuesta a la pregunta de cómo se constituye la identidad de los sujetos femeninos, cómo las mujeres se definen y ubican en el entretejido de relaciones sociales y cómo vivencian los roles que les son impuestos, es una cuestión que se encuentra constante en la obra de la escritora salmantina. Hasta sus últimos días, sus escritos guardaron coherencia con su perspectiva de la vida y dejaron para la posteridad una enriquecedora manera de ver la posición que tenían las mujeres como sujetos sociales.

Bibliografía

Fallas, T. (2013). *Escrituras del yo femenino: 1940-2002*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Fernández, A. (2014). *La mujer de la ilusión: pactos y contratos entre hombres y mujeres*. 1° ed. 6° reimp. Buenos Aires: Paidós.

Fernández-Santos, E. (diciembre 14, 1994). "Carmen Martín Gaite convierte en cuento un cuadro de Hopper". El País: el periódico global. Disponible en https://elpais.com/diario/1996/12/15/cultura/850604404_850215.html

Joel, D. y Vikhanski, L. (2020). *Mosaico de género*. Barcelona: Kairos.

Martin-Gaite, C. (1986). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.

----------(1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

----------(1993). *Después de todo. Poesía a rachas*. Madrid: Hiperión.

----------(2014). Las *ataduras*. Madrid: Siruela

Jurado Morales, J. (2011). "Experiencia vital y escritura poética en Carmen Martin Gaite" en *Ojácano. Revista de literatura española,* n°40, octubre; 39-58.

López Gil, M. (1994). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos.

Payeras Grau, M. (2008). "La Voz Reprimida de la Mujer en las Generaciones Poéticas de Posguerra". *Texturas*, *1*(8), 171-180. Disponible en: https://doi.org/10.14409/texturas.v1i8.2873

Russ, J. (1983). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Austin: Universidad de Texas

¡Somos trabajadorxs de las danzas! La aparición de la voz/cuerpo de lxs trabajadorxs de las danzas de la C.A.B.A.

Belén Arenas Arce, GEDAL – UBA
Ayelén Clavin, CONICET – GEDAL (UBA) – UNA

Introducción

Durante los primeros años del 2000, comienzan a aparecer, desde las compañías de danza oficiales (el Ballet del Teatro San Martín y el del Teatro Colón específicamente) los reclamos por el reconocimiento de derechos laborales en cuanto a regímenes de contratación, seguro de trabajo (ART) y jubilación acorde a la tarea desempeñada en la disciplina. Todas estas, reglamentaciones que, para algunos elencos como el del Teatro Colón, habían regido hasta la década de 1990, cuando en vínculo con el retroceso de derechos sociales, se restringen los derechos de los empleados estatales (Iglesias, 2022). Asimismo, se fortalecen las organizaciones que forman parte del sector independiente, que comienzan a articular una fuerte demanda que contempla los derechos laborales. Un ejemplo de ello es la presentación en el Congreso del proyecto de Ley Nacional de Danza, en 2012. Por otro lado, incluso en la escena, es decir, en las obras, se observa una insistencia en referir o tematizar a las condiciones laborales y productivas en las que trabajan sus creadores, y en exponer las dificultades de ser trabajadorx de la danza.

Bien sabemos que la relación entre arte y trabajo ha sido históricamente compleja, por lo tanto la relación entre danza y trabajo también lo es. Culturalmente se suele concebir a lxs artistas como seres que están fuera de su inscripción histórica, cultural y social, lo cual corresponde a una perspectiva romántica del arte. Sin embargo, respecto a este punto, nuestra posición es que la conformación de un sujeto trabajador está absolutamente determinada por un entramado cultural e histórico complejo caracterizado por condiciones productivas y relaciones laborales concretas (Arenas Arce y Clavin, 2022). De acuerdo a Eugenia Cadús (2020), es importante reconocer en el marco de la

historia argentina de las danzas académicas, que durante el primer peronismo las compañías oficiales de la época (como el Ballet del Teatro Argentino de la Plata y la Compañía Folklórica Argentina), así como los espacios de formación en danzas, se institucionalizaron y consolidaron un marco de profesionalización en el que lxs bailarines gozaban de un régimen de contratación que contemplaba seguro de trabajo, sueldo acorde a la tarea desempeñada y régimen jubilatorio especial (conocido como reglamentación 20/40). En este contexto, es importante destacar que la noción del trabajo artístico no presenta un conflicto para las instituciones del Estado, lo cual se refleja tanto en el lugar que ocupa la cultura en los Planes Quinquenales (Lifschitz, 2008), como en la labor que desempeña en la época la Comisión Nacional de Cultura, en la que se consolida la Junta Nacional de Intelectuales, que a su vez elabora un anteproyecto de Estatuto del Trabajador Intelectual que contempla la tarea artística como trabajo.

Siguiendo este argumento, podemos plantear que durante la década de 1940 las danzas académicas gozaron de una institucionalización y marco de profesionalización que permitió el reconocimiento de la disciplina como trabajo, contexto en el cual los elencos fueron sindicalizados. Posteriormente a este periodo, los elencos que se formaron han tenido un marco de reglamentación y contratación variable (en algunos casos muy deficiente), situación ante la cual observamos que lxs trabajadores comienzan a dirigir sus demandas.

Ante el retroceso de derechos sociales en los años noventa y la consecuente pérdida de derechos laborales para la danza oficial, no nos parece casual que sean lxs bailarinxs de las compañías estables quienes llevaron a la calle la voz de lxs trabajadorxs de las danzas. Sin embargo, reconociendo las complejidades del campo de la danza, nuestra primera hipótesis es que la voz de lxs trabajadores que comienza a tomar cada vez más fuerza, trasciende los ámbitos de desarrollo de la disciplina (oficial, comercial e independiente) y las estéticas; e incluso en la escena independiente, determina poéticas. Y, nos parece importante proponer, a la vez, la hipótesis de que, en el contexto de la década de 1990, los sectores oficial e independiente no se pueden pensar como absolutos y separados. Ya que, tanto los espacios de formación, como los cuerpos que conforman las compañías u obras de cada sector, se verán imbricados en una relación de flujo constante entre un ámbito y otro.

De esta manera, observamos que en la danza, en la medida que avanza la década del 2000, la afirmación "somos trabajadorxs" aparece como una voz/cuerpo que empieza a ocupar espacios entre quienes se dedican a estas prácticas en la ciudad de Buenos Aires: esa voz/cuerpo entra a escena, recorre la calle, baila frente a los edificios que son sede de administración cultural del Estado. Esta ponencia se enmarca en nuestras investigaciones personales en torno a las danzas de la ciudad de Buenos Aires, en las que nos interesa estudiar la aparición del sujeto trabajador de las danzas.

En esta exposición, nos centramos en dos aspectos. Por un lado, pretendemos analizar cómo se produce la articulación de una voz pública a partir de la cual lxs hacedores de las danzas se autodenominan trabajadorxs y comienzan a vehiculizar demandas concretas. Por otro lado, pretendemos analizar de qué manera la noción de trabajo aparece en escena, puesto que una parte de la danza contemporánea escénica porteña insiste en incluir en las obras la tematización de las condiciones de producción, la exposición del esfuerzo, las dificultades y los cuerpos del trabajo.

¿Cómo lxs trabajadores de las danzas comienzan a articular una voz pública?

Sí bien existen registros de antecedentes de organizaciones y debates en torno al trabajo, previos a los primeros años del siglo XXI. En los 2000 lo interesante es que se suceden diversos hitos que se pueden constelar para su análisis, porque comienzan a secuenciarse, o sea ocurren más seguido, a la vez que adquieren carácter público. Es decir, ponen en la agenda un tema a debatir por el sector, que cada vez se reconoce con mayor fuerza bajo las consignas del trabajo y, por ende, exponen un problema a resolver mediante la aplicación de políticas específicas para las danzas.

Entre los archivos que hemos podido recabar, en el marco del trabajo conjunto que realizamos como investigadoras del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL), nos encontramos con antecedentes cruciales para comprender que la problemática del trabajo ha sido un debate abierto y constante entre quienes se dedican a las danzas, cobrando fuerza de articulación y voz pública en los últimos años.

Entendemos que estas demandas se articulan en la práctica, en el espacio íntimo (privado) del quehacer de las danzas, con todas las tareas que esto implica. En este sentido, nos parecen cruciales los relatos de lxs trabajadorxs de las danzas, que explicitan que la voz pública que aparece en los años 2000 resulta de la acumulación y la insistencia, es decir, da cuenta de una reproducción, podemos decir, de un modo de producción. Entre estos testimonios, recuperamos el de Rodolfo Dantón –bailarín argentino– quien describe el motivo de disolución del Ballet Winslow, en el año 1948:

> Alrededor del tercer año tuvimos una oferta. La codirectora de la compañía, una señora que se llamaba Grahame Bood, nos consiguió una conexión para viajar a Inglaterra. Es decir, ellos nos daban la posibilidad de viajar con todos los gastos pagos, excepto que no íbamos a tener sueldo, solo un pequeño dinero para gastos. Algunos de la compañía no aceptaron y entonces nos dieron un tiempo para pensarlo. Se siguió trabajando, ensayando, pero finalmente esta gente no aceptó, y Winslow quedó muy decepcionada. Se desalentó y quedó ahí la cosa, se deshizo la compañía (Isse Moyano, 2006: 58).

Entre las organizaciones de danza del llamado sector independiente, previas a los años 2000 en Capital Federal, tenemos la aparición en 1952 de la Asociación Argentina de Danza, ASARDA. La cual, en línea con otras organizaciones de las artes existentes en la época, se dedicó al fomento de las danzas y la conformación de espacios de circulación, tales como festivales. Esto se puede considerar en línea con la necesidad expresada por la Junta Nacional de Intelectuales en la época, que se propone apoyar el desarrollo de un mercado nacional de las artes. Otra organización que se articula en torno al desarrollo y fomento de espacios de circulación de la disciplina es la Asociación Amigos de la Danza creada en 1962 que, entre otras acciones, participó en la creación del Ballet del Teatro San Martín en 1968 (Ballet Contemporáneo 25 años en el San Martín, 1993: 8). Este caso da cuenta de la estrecha relación entre la danza oficial y el sector de danza independiente.

En la década de 1980, aparece en escena la revista *Pata de Ganso*, la cual fue dirigida por la coreógrafa María José Goldín y editada por el Centro Cultural Ricardo Rojas. Esta revista, que se distribuía mensualmente de forma gratuita, contuvo durante un periodo una sección denominada “gremiales” (De La Puente, 2022: 222-223), en la cual se expone la necesidad de articulación gremial del

sector. Un dato interesante es que, en uno de sus números del año 1986, la revista publica la noticia de la creación de la comisión de bailarines en el Sindicato de Actores y la inclusión de la danza en plan intersindical de cultura de ese año. Lo cual da cuenta de una tendencia histórica en la que lxs bailarines y trabajadorxs de las danzas se articulan en sindicatos de otras áreas para conducir sus reclamos laborales. Dos ejemplos son, en la época del primer peronismo, la afiliación de bailarines del Teatro Colón en el sindicato Unión de Obreros Municipales y, posteriormente, en la Asociación Argentina de Actores (Cadús, 2020: 51)

En 1997 se crea la asociación Coreógrafos Contemporáneos Asociados de Danza Teatro Independiente, CoCoA-DaTeI, la cual ha sido propulsora de la incorporación de la danza en la Ley Nacional de Teatro con la figura de *danza-teatro*. En su diálogo con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires han conseguido para el sector de las danzas independientes porteñas dos espacios que se han vuelto icónicos, el primero es el Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, el cual ha sido defendido por la comunidad antes las políticas de restricción cultural del gobierno porteño. El segundo, es la promulgación de la Ley N°340 que crea en 2001, el Instituto para el Fomento de la Danza no Oficial, Prodanza.

Con antecedentes en los encuentros de coreógrafos, impulsados por el historiador y académico, Marcelo Isse Moyano, en los primeros años 2000 en Capital Federal, comienzan a tomar forma una serie de demandas desde el sector de la danza hacia el Estado, que principalmente se articulan en una voz que exige la creación de un Instituto específico para el sector, programas de fomento y el reconocimiento de la danza como trabajo.

En el año 2010 se crea el Movimiento por la Ley Nacional de Danza –en adelante MLND–, movimiento autogestionado en el que convergen organizaciones de danza independiente de todo el país, que se propone la tarea de redactar y exigir una Ley Nacional de Danza que se presentó por primera vez en el Congreso de la Nación en 2012. En su artículo 3°, el proyecto de ley da una definición de lo que sería un *trabajador de la danza*[1], lo cual representa una novedad en el marco de

[1] "De los trabajadores de la danza. Se considera trabajadores de la danza a aquellos que se encuentren dentro de las siguientes previsiones:
a) que tengan relación directa con el público, en función de una manifestación de danza (intérpretes).

las políticas culturales de la época, sobre todo en relación a otros institutos preexistentes. A este artículo se suma la voz pública que tendrá lugar en diversos medios de comunicación de todo el país, en la cual lo que aparece es una denuncia ante las condiciones laborales y la necesidad de reconocimiento estatal de lxs trabajadorxs de la danza.

La figura del trabajadorx de la danza, que ya venía siendo anunciada, cobra fuerza y sobrepasa los límites de la demanda de fomento que articulaba el proyecto de Ley Nacional de Danza (Arenas Arce, 2022). Si atribuimos esto a un clima de época podemos encontrar, entre otros, el antecedente referido a las movilizaciones y denuncias de lxs bailarinxs del cuerpo estable del Teatro San Martín que, luego de ser expulsados por denunciar públicamente sus precarias condiciones de trabajo, fundan la actual Compañía Nacional de Danza. Es en el marco de estas manifestaciones, realizadas en Avenida Corrientes, frente al Teatro, que lxs bailarines comienzan a denominarse Trabajadorxs de la danza, inscribiendo un lema transversal a la disciplina (que atraviesa todos sus ámbitos: oficial, independiente, comercial). Es importante mencionar aquí, que para instalar su reclamo, este grupo recurrió a la Asociación de Trabajadores del Estado, ATE (Iglesias, 2022: 74).

Consideramos que este antecedente en el que lxs involucradxs comienzan a pensarse y denominarse públicamente como trabajadorxs y ese detalle de descripción del artículo 3° del proyecto de Ley, además de las expresiones públicas que las redactoras hacen manifestando la necesidad de que la comunidad sea reconocida como sujeto de derechos laborales, han hecho correr la voz y dinamitar en un punto que, dado el contexto social y económico en el que se desarrolla la danza argentina hoy, puede entenderse como motivo suficiente de organización y denuncia. La cuestión laboral cobra tal fuerza que, en 2015, luego de una asamblea convocada por el MLND en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, la comunidad decide conformar el que será el primer sindicato de danza, la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza, AATDa.

b) que tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores, productores, críticos y toda otra función a crearse en el futuro)". (Proyecto de Ley Nacional de Danza, Expte. P 116/2012: Título II Definiciones).

Otra organización que vale destacar es el Foro Danza en Acción (FDA) creado en 2013, el cual pone en debate los modos de administración que tienen los espacios escénicos pertenecientes al Complejo Teatral de Buenos Aires, dependiente del Gobierno de CABA. Entre sus denuncias el FDA, deja al descubierto la política de restricción cultural y la precarización de los espacios culturales que se refleja en el cierre de teatros y ausencia de convocatorias para el uso de los espacios que siguen funcionando, lo cual no permite la profesionalización del sector.

En 2019, ante un quiebre en el MLND, se conforma el Movimiento Federal de Danza, el cual propone un proyecto de ley alternativo al presentado históricamente por la comunidad. Esto da cuenta de la ebullición a la que ha llegado el debate en torno a la necesidad de marcos de protección del desarrollo de la disciplina.

Las reflexiones sobre el trabajo "en el centro del escenario".

Como mencionamos antes, existe un segundo aspecto que nos permite pensar la aparición del sujeto trabajador en las danzas de la ciudad de Buenos Aires, y es cuando los modos de funcionamiento (creativo, productivo, laboral) de las prácticas dancísticas y sus trabajadores *se ve* en escena, es decir pasan a con*formar* las obras o, lo que es igual, las condiciones en las que se trabaja y produce impactan/determinan las formas escénicas de la danza.

Esto sucede en una parte de la danza escénica contemporánea independiente porteña a partir de obras –puestas escénicas y películas– que exponen, en mayor o menor medida, las circunstancias creativo-productivas en las que se desarrollan, y muestran las marcas del esfuerzo de los cuerpos que trabajan en esas obras (bailarines, coreógrafxs, performers). Por nombrar algunas de estas puestas escénicas, podríamos mencionar unas de los últimos años, como la obra *Pablo Rotemberg: Lecture on Nothing (2021)* (2021) de Pablo Rotemberg, *El agujero de la danza. Conferencia perforada* (2019/2020) de Juan Onofri Barbato; *200 golpes de jamón serrano* (2018) y *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2014), ambas de Marina Otero; *Por el dinero* (2013) de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky. También podríamos pensar en piezas escénicas anteriores, como la obra *Ana Kamien* (1970) de la corógrafa Ana Kamien. Y podríamos sumar ejemplos de algunas películas que en los últimos años llevaron a la pantalla estos ejes: *El loro y el cisne* (2013) de Moguillansky y el documental

Trabajadores de la danza (2016) de Julia Martínez Heimann y Konstantina Bousmpoura.

Precisamente, en este documental, las directoras recuperan, mediante entrevistas el testimonio de lxs ex bailarines del Ballet del Teatro San Martín que, luego de haber sido despedidxs por exigir que se garanticen sus derechos laborales, impulsaron la creación de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea. Entre los parlamentos de lxs trabajadores en el documental, aparecen afirmaciones que subrayan la identificación con el ser trabajador, como por ejemplo cuando uno de ellos dice "Principalmente me siento artista. Ese arte es el que me da de comer, por ende soy un trabajador del arte" (Martínez Heimann y Bousmpoura, 2016). Otra de las bailarinas dice: "Esta cosa del amor al arte está buenísima, pero por ahí nos comimos demasiado ese cuento y nos olvidamos que también somos seres políticos que tenemos que defender nuestra actividad" (Martínez Heimann y Bousmpoura, 2016). Este otro señalamiento también resulta interesante en la medida en que manifiesta un corte respecto a una perspectiva romántica vinculada con "el amor al arte", y una voluntad de posicionarse como trabajadorxs que asumen su inscripción histórica, social y política.

Otro ejemplo que da cuenta del ingreso de la noción de trabajo a escena y de la exposición de las condiciones en las que se crea y produce danza en Buenos Aires, lo encontramos en la obra *Por el dinero* (2013) de Acuña y Moguillansky. En un momento de la puesta, Acuña –que es coreógrafa, integra el grupo Krapp y por tanto es parte del sector de la llamada danza independiente porteña– enuncia un texto refiriéndose a ella misma y su grupo. Hablando con cierto desencanto dice: "Hoy, 2013, tu grupo supuestamente es reconocido, pero la verdad es que vos no ves un peso, salvo por alguna gira en las dos mismas putas universidades de Estados Unidos que nos invitan siempre. Tu economía se basa en 2000 pesos de clases del IUNA, y en las coreografías que hacés para obras de otros" (Acuña y Moguillansky, 2013). Este pasaje, en el que Acuña juega a hablar de sí misma en tercera persona, describe un modo de funcionamiento recurrente en la danza de Buenos Aires, que se caracteriza por el trabajo artístico informal (en algunos casos complementado por el trabajo docente formal) y un nivel importante de inestabilidad, aun cuando en términos simbólicos se trate de artistas que gozan de legitimidad y trayectoria.

En el año 1970 la coreógrafa Ana Kamien estrena, en el Centro Cultural General San Martín, una pieza solista que se titula con su nombre y apellido: *Ana Kamien*. No hay registros de esta obra, pero a partir de las investigaciones de Victoria Fortuna (2019), podemos saber por descripciones de la propia coreógrafa, que esta obra expone la escasez de recursos de la danza y la endeble situación laboral de quienes se dedicaban a esta disciplina (48-52). Mediante sus elecciones compositivas, Kamien devela su voz/cuerpo de trabajadora en la propia construcción de la obra. Por ejemplo, la coreógrafa se encargaba de barrer, a la vista del público, el espacio en el que iba a desarrollar su danza. Asimismo, en otro momento, la banda sonora de la obra incluía un recorte del audio de la inauguración de la programación de danza del Cultural San Martín de ese año. En palabras de Fortuna (2019), Kamien "coloca la política laboral de la danza en el centro del escenario" (49).

Por último, refirámonos a una pieza de los últimos años, en los que esta voz/cuerpo que afirma "somos trabajadorxs" también se hace presente en escena. En el año 2020, durante el aislamiento por la pandemia de COVID 19, el coreógrafo Juan Onofri Barbato trabajó en la versión audiovisual de *El agujero de la danza. Conferencia perforada* (2019). Esta pieza tiene el formato de conferencia performática filmada, pero comienza de un modo particular: antes de ver a Onofri en el escenario para comenzar a leer, comentar y performar el contenido de su presentación en el espacio escénico de su propia sala teatral de la calle Inclán en la ciudad de Buenos Aires, vemos una secuencia que tiene lugar fuera de la sala. Lo vemos llegar a Onofri a su espacio de trabajo, en auto, y mientras estaciona e ingresa, mantiene una conversación telefónica que refiere al estado de situación de los proyectos de Ley Nacional de Danza, un tema que mantiene en vilo a parte de lxs trabajadorxs de la danza (y no sólo de la danza porteña), puesto que se trata de una legislación necesaria y urgente en términos de derechos laborales. En la charla, Onofri repone una fractura que experimenta el sector de la danza, que deriva en que haya dos proyectos de Ley presentados al Congreso: uno histórico (que viene presentándose sucesiva e insistentemente cada dos años desde el 2012, y que fue elaborado por el MLND en articulación con la comunidad), y un proyecto nuevo, con algunas diferencias sustanciales (que fue presentado a Senadores, por el Movimiento Federal de Danza). Lo que Onofri despliega en esa ficción de conversación telefónica es su preocupación

respecto a la desinformación del propio sector en torno a las diferencias de los proyectos de Ley y las agrupaciones que los trabajan.

Como podemos observar estos ejemplos provienen de momentos distintos en el camino de la profesionalización de la actividad dancística. Sin embargo, en las primeras décadas de los años 2000, la tematización de cómo trabajan lxs artistas de la danza y la exposición de las condiciones de producción se hace más recurrente. Las obras muestran lo que generalmente no se muestra: las tareas específicas que llevan adelante lxs creadores e intérpretes, las reflexiones sobre el trabajo, los modos de intercambio económico que caracterizan a las prácticas dancísticas, y en algunos casos hasta muestran el cansancio, y cierto "desencanto", producto de esas dificultades y carencia de derechos (Clavin, 2021). No todos estos aspectos se exponen de manera radical en todas las obras, pero conforman una poética de desocultamiento que pone de manifiesto –o mejor dicho, pone en escena– las reflexiones sobre el trabajo dancístico y el ser trabajadorx de danzas bajo la lógica de lo independiente en la ciudad de Buenos Aires.

Ahora bien, ¿cómo se caracteriza el sector independiente de la danza? Como parte de la conformación del sector "independiente" de las artes, la danza de Buenos Aires es un conjunto de prácticas que, en términos generales, "no se alojan en instituciones estatales ni se rigen por las lógicas del circuito comercial. Por lo tanto, no dependen formalmente del Estado –aunque sí de sus políticas de fomento–, ni dependen de la exigencia de ser redituables en términos monetarios –de hecho, a menudo no lo son–" (Clavin, en prensa). Y esto no es estrictamente una característica del modo de producción actual, sino que, como señala Eugenia Cadús (2020) se establece en el momento en que comienza la profesionalización de la danza escénica argentina, en los años 40' del siglo XX, con los inicios de la danza moderna que instaura "un modo de producción (...) motivado por la devoción y la entrega, el sacrificio para con la danza" (Cadús, 2020: 46).

Este modo de producción y sus consecuentes tipos de intercambio económico pueden ilustrarse tanto con ejemplos lejanos en el tiempo como también constatando su perdurabilidad en la actualidad. Es decir, podemos pensar, por un lado, en las declaraciones de Paulina Ossona, una reconocida bailarina de danza moderna argentina de los años 40 y 50, para describir los acuerdos

laborales de su época considerando los distintos grupos de danza que ella integraba, incluso comparando uno con otro. Por ejemplo, Ossona hace referencia a su trabajo como bailarina en la compañía de Miriam Winslow y dice: "Era un grupo profesional, es decir que nos pagaba, y, por lo menos durante las giras, se podía vivir de eso" (Isse Moyano, 2006: 34). Y luego, para describir ese mismo aspecto cuando integró el grupo de Clotilde y Alejandro Sakharoff, dice: "No pagaban los ensayos, ¡qué esperanza! ¿De dónde iban a pagar los ensayos? Pero les dábamos todos los ensayos que quisieran (...) por amor a lo que hacíamos" (Isse Moyano, 2006: 35).

Ahora bien, si viajamos en el tiempo y nos aproximamos a una descripción actual sobre la lógica de lo independiente, podemos observar que mucho de aquel modo se mantiene hoy. Por ejemplo, la bailarina y coreógrafa Marina Otero, describe el proceso de creación de su obra *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, diciendo: "Fue un proceso muy difícil, sin ningún apoyo económico, ni subsidios, ni nada. Daba mil clases de Pilates para pagar la sala de ensayo y todas las cosas que hacían falta para llevar a cabo la investigación, además del alquiler de mi casa" (Otero en Zuain y Garaloces, 2018: 143). Por otra parte, Pablo Rotemberg, en su conferencia performática titulada *Pablo Rotemberg: Lecture on Nothing (2021)*, instala la pregunta "¿Qué es el éxito?", y arriesga respuestas en forma de más preguntas; dice "¿Es haber producido más de veinte obras de arte? ¿Basta con haber dado al mundo bienes simbólicos, o implica además haber sido retribuido por ello?" (Rotemberg, 2021). Como podemos ver, ya sea que nos refiramos a la década del 40 en la que trabajaba Paulina Ossona, o a la década del 70 cuando trabajaba Ana Kamien, o en las primeras décadas del siglo XXI en obras de Luciana Acuña, Pablo Rotemberg o Marina Otero, siempre estamos hablando de un modo de producción que atraviesa y define las formas de creación, producción y trabajo de la danza independiente.

En este sentido, y atendiendo especialmente a su denominación, podríamos señalar que las danzas llamadas "independientes" son, de hecho, "dependientes", puesto que "dependen" de las condiciones de trabajo y de producción. Esto es, están determinadas por sus modos laborales informales, por relaciones contractuales precarias y/o vínculos laborales inestables e irregulares. Y, por otro lado, otro aspecto que define el modo de producción y trabajo independiente es

la falta de legislación laboral: una deuda que el Estado sigue manteniendo con el sector, y que constituye la demanda central de esta época en nuestro país. Así es que, para la danza, la caracterización de "independiente" es, cuanto menos, compleja.

Como tratamos de reponer en los ejemplos que compartimos aquí, esta lógica de funcionamiento que caracteriza los modos de trabajo de la danza "independiente" se pone de manifiesto en las obras mediante la autorreferencialidad creativo/productiva: las obras portan (en términos de poética) marcas de la realidad en la que emergen (ya sea exponiendo los medios con los que cuentan o los medios de los que carecen, explicitando las circunstancias laborales, las reflexiones sobre el trabajo, o exhibiendo las tareas implicadas en el trabajo de ser bailarínx, coreógrafx, etc.). Entendemos que cuando las reflexiones sobre el trabajo y el ser trabajador se colocan "en el centro del escenario", las obras, y por lo tanto sus creadores, están revisando, repensando y en algunos casos cuestionando el aparato productivo dancístico y sus lógicas laborales establecidas.

Palabras finales

A la luz de lo que venimos analizando y lo que hemos compartido en esta presentación, podemos decir que la conformación de la voz/cuerpo de lxs trabajadorxs de las danzas, tanto en su articulación como voz pública como en el ingreso a escena de las reflexiones respecto al trabajo dancístico, tiene lugar en espacios concretos (en forma de manifestaciones en las calles, en forma de develamiento en las obras, en salas de ensayo, teatros y pantallas, en la escritura de un proyecto de Ley Nacional de Danza, en las asambleas del sindicato), y configura recorridos y coreografías específicas que vinculan a la danza y sus trabajadorxs con su contexto histórico.

Como puede observarse, para conceptualizar el trabajo en esta ponencia consideramos una noción clásica, tanto de trabajo como de trabajadorx, en la cual el sujeto trabajador se conforma de acuerdo a la inscripción social y cultural que le corresponde. O sea que, tanto la sociedad como el trabajadorx se co-conforman, dando lugar a una división del trabajo y a una cultura del trabajo específicas. Además de producir valor, el trabajadorx establece una trama de relaciones sociales concretas.

Para terminar, creemos importante recalcar que, como parte del tejido social contemporáneo, el sector de las danzas desde los primeros años 2000 viene avanzando en un proceso de profundización y crecimiento en la organización política en la cual se configura como sujeto de derechos laborales. Una clara señal de esto es el sentido que ha hecho carne en el definirnos como trabajadorxs de las danzas. Esto se relaciona con procesos de autoformación y construcción de nociones cívicas que nos han sido sistemáticamente arrebatadas desde la implementación del proyecto neoliberal.

Bibliografía

Anónimo (1993). *Ballet Contemporáneo 25 años en el San Martín* [Sin datos editoriales].

Arenas Arce, B. (2022). "Trabajadores de la danza. Un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza". En Cadús, Eugenia (Editora). 2022. *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)* - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Arenas Arce, B y Clavin, A. (2022). "Una aproximación al Estatuto del Trabajador Intelectual (1949): claves para comprender las tensiones del concepto de trabajo en las danzas argentinas". Ponencia presentada en las XVIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, UNSE Santiago del Estero. [Inédita].

Cadús, E. (2020). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos.

Clavin, A. (en prensa). "Danza y desencanto. Una consideración poética sobre cómo se crea y produce danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires". En Lachino, H. y Matos, L. (Dir). *Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza. Danza, trabajo, creación y precariedad*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Clavin, A. (2021). "La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en la 'danza contemporánea' de la ciudad de Buenos Aires". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Tesis de Maestría, inédita.

De la Puente, I. (2022). "Tiempo de gansos". En Cadús, Eugenia (Editora). 2022. *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)* - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Del Mármol, M., Magri, G. y Sáez, M. (2014). "Acerca de 'lo independiente' en las artes escénicas platenses. Un abordaje etnográfico". En VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

Fortuna, V. (2019). *Moving Otherwise: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires*. Oxford: Oxford University Press.

González, H. (2011). Genealogía de la política argentina. En la Facultad Libre de Rosario. En línea: https://issuu.com/facultadlibre/docs/genealog_a_de_la_pol_tica_argentina._horacio_gonz_.

Iglesias, A. (2022). "¿Bailando trabajo? Sentidos del trabajo alrededor de la sindicalización de la danza". En Cadús, Eugenia (Editora). 2022. *Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018)* - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Lifschitz, L. (2008). "La Guía Quincenal o de la inserción de la cultura letrada en el primer gobierno peronista". Actas del Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La Primera Década. Mar del Plata. Disponible en línea: http://redesperonismo.org/wp-content/uploads/2019/03/lifschitz.pdf

Proyecto de Ley Nacional de Danza. (2012). Expte. P 116/2012. Recuperado de: https://www.leynacionaldedanza.org/wp-content/uploads/2020/06/2012-PROYECTO-LEY-NACIONAL-DE-DANZA.pdf

Zuain, J. y Garaloces, Ma. Paz (Comp.). (2018). *Catálogo. Los textos de la danza*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Segunda En Papel.

Obras referidas

Acuña, Luciana y Moguillansky, Alejo. 2013. *Por el dinero*.

Ana Kamien. 1970. *Ana Kamien*.

Martínez Heimann, Julia y Bousmpoura, Konstantina. 2016. *Trabajadores de la danza*.

Onofri Barbato, Juan. 2019/2020. *El agujero de la danza. Conferencia perforada*.

Rotemberg, Pablo. 2021. *Pablo Rotemberg: Lecture on Nothing (2021)*

Actuar la Patria: L-Gante y las formas de la otredad

Martín Rodríguez, CONICET/IIT – DAD – UNA

Quiero empezar por referirme a una palabra que el barrio repite como un valor positivo: la "humildad", el "ser humilde" para decir que me acerco humildemente a este tema del que sé muy poco y que pertenece a un universo que me es ajeno en muchos aspectos. Así que sepan disculparme, voy a dar inicio a este trabajo.

Para Cristina "la patria es el otro". Si L-Gante es nuestro otro, podemos decir consiguientemente que L-Gante es la patria. Muchos conocimos a L-Gante a través de Cristina pero ya era conocido desde mucho antes por otros: era conocido por su arte que condensamos enla frase "actuar la patria". ¿Qué significa actuar la patria? ¿Cómo se actúa la patria? ¿Qué patria se actúa?

En primer lugar, actuar la patria significa abandonar el juicio que separa territorios y que,por ejemplo, asocia a L-Gante con una suerte de apología del delito. El propio L-Gante se encarga de desmentir eso cuando afirma que su arte "muestra la realidad de los barrios",afirmación que refiere solo una parte de lo que hace y que se completa en una segunda: su arte también produce narración, poesía, actuación, es decir, ficción. "Las pruebas de la infamia las llevo en la maleta, las trenzas de la china y el corazón de él" dice el tango, y nadie piensa que Alberto Arenas, quien narra su crimen en primera persona, o menos aún quién lo canta –pongamos por caso a Gardel– o sus autores –Navarrine y Flores– sean apólogos del delito o que pretendan instigar al pueblo a matar mujeres o a arrancarle el corazón a sus amantes.

Con la misma lógica, tampoco deberíamos pensar que cuando la letra de *Tu–Reo* dice "caí re empilchado/se regaló un personaje", la ropa que L-Gante viste en el video pertenece al mentado personaje al que el artista acaba de robar. Sin embargo, la realidad de los barrios a la que sus letras se refieren está presente de diversos modos, siempre atravesada por la ficción: los robos referidos existen, pero también existen las locaciones, los autos, los hombres y las mujeresque lo

acompañan en los videos como parte de esa realidad. L-Ganteaclara; “nunca pagué porun extra, una modelo o un vehículo, todos los que aparecen en mis videos están ahí porque así loquisieron, porque los invité y se sumaron”. Los “turros”, los “guachines”, las pibas que perrean en short o en tanga, están ahí porque así lo desean, en un ambiente claramente festivo, y son vistos por sus padres, amigos, hijos y parejas, mostrándose en sus barrios de origen con L-Gante y sus acompañantes artísticos ocasionales (Pablo Lezcano de Damas Gratis, la Joaqui o Fidel Nadal, entre muchos otros).

Podría pensarse que se trata de un régimen de explotación o de extracción de plusvalía (pensamiento risible en tiempos del capitalismo cognitivo y de la hegemonía de las plataformas) pero lo cierto es que se trata de acciones que crean comunidad, espacios de encuentro del pueblo consigo mismo y otros eventuales. En el caso de L–Gante, hablar de construcción de comunidad es mucho más que una metáfora, es algo concreto que se materializa en lo que él llama Villa Tour que consiste en ir a hacer videos a distintos barrios y acercarse a la comunidad a través de acciones diversas, como por ejemplo repartir materiales para la construcción o servirles chocolatada y cortarle el pelo el mismo a cincuenta chicos de un lugar –“aprendí a hacer degradé”, dice. Pero la construcción de comunidad no se agota en el ir hacia el barrio: está también en su generosidad –generosidad que comparte con otros artistas del género– para hacer ypara decir cómo se hace y que sin dudas remite a la vieja noción de escuela propia de géneros como el tango, el jazz o la actuación popular.

L-Gante es escueto a la hora de hablar del sentido de sus letras –apenas se refiere tangencialmente a su realismo y a que no pretenden hacer delinquir a la gente– pero es sumamente generoso a la hora de decir cómo trabaja: a él no le importa la idea sino los aspectos materiales que intervienen en sus construcciones. No es un creador que oculta las condiciones de producción, sino un productor que enseña a producir, por eso su entrevistas están llenas de modos, de “yeites” que hacen a su arte pero también a cuestiones básicas como por ejemplo cómo producir arte mientras se trabaja en otra cosa, cómo obtener dinero para pagarle a un productor –por ejemplo, diseñando barbijos en la computadora y vendiéndolos–, quéherramientas utilizar –una computadora “de esas que da el gobierno”, la cámara de la computadora y un micrófono de mil pesos–. Algo

maltratado por los medios que se aprovechan de su edad o de su falta de experiencia televisiva –situación no muy distinta a la que tuvo que atravesar en su momento Ofelia–, L-Gante se recupera y aclara la situación en torno a la netbookde Cristina: a él no se la dieron, la tuvo que canjear por un celular, y eso sucedió porque él no estaba yendo a la escuela secundaria sino trabajando en la fábrica de recipientes de plástico de un amigo, pero la política de distribución de computadoras le parece adecuada "en la medida en que quienes la reciban les den un uso".

Porque de eso se trata, de tener herramientas y de usarlas, pero también de prestarlas y de enseñar a usarlas y no precisamente en el sentido gorila del "enseñar a pescar": tal es para L-Gante "su política" y no necesita aclarar nada más, salvo lo que aclaran sus letras no exentas de ironía y desafío: "si quiere copiar que copie, si quiere tirar que tire, la cosa es si pasamo cabida,o si lo hace de nivel", dice en una de sus letras y en otra agrega "si quieren copiar los ayudo a aprender".

Se trata de una política de acercamiento al otro, como par, como docente, como amigo, como artista. Como docente, cuando frasea el abecedario –que es enseñar el abecedario, pero también un modo de enseñar un ritmo, un decir que no es el cotidiano y que los chicos repiten en fiestas y cumpleaños–. Por eso si Cristina le dio o no la netbook es irrelevante, lo relevante es que su palabra –la palabra de Cristina– nos acerca a muchos otros, a ese otro que nos da una imagen de patria diferente –real, soñada o a descubrir– y que se acerca o quiere acercarse a artistas de otra procedencia como Pity o el Indio Solari.

Ese deseo de encuentro con el otro o con los otros se materializa en uno de los principios fundamentales de su producción: la mezcla. Reaggeton, cumbia, reggae, rap, hip hop, rock, folklore, todo es pasible de ser apropiado y es esa mezcla y ese deseo de encuentro con otros géneros y artistas uno de los principios que define lo que él llama la "cumbia 420". Los otros principios son un ritmo peculiar que la distingue de otras formas que circulan en otros países de Latinoamérica y el uso de la marihuana. Del ritmo hablaremos más adelante, hablemos brevemente de la marihuana: después de haber experimentado con otras drogas –experimentar: tal es la palabra que usa–, L-Gante se queda con la marihuana cuyas virtudes enumera: relajar, ayudar a dormir, abrir el apetito y

propiciar la creatividad. “Si fuera presidente, entre otras cosas, legalizaría la marihuana” nos dice, y el mismo se presenta como prueba viviente de sus beneficios, de la capacidad de relajar los nexos sensoriomotrices y de activar la atención y la capacidad de generar relaciones impensadas en el campo del lenguaje y en el marco de un trabajo constante.

Porque es ahí, en la palabra, pero también en los ritmos, en las sonoridades, en los tonosy en los gestos, en donde se materializa la patria. La marihuana es en todo caso un facilitador, la patria está en el trabajo al que L-Gante, peronista de hecho, se refiere recurrentemente en las letras y las entrevistas–: “Que fumes marimba, no te hace chorrito, si vos crees eso caminaste poquito” o en la misma letra “perro no confundas robar con trabajar, que la plata viene, pero no la dignidad”.

Comencemos entonces por el lenguaje. Dice L-Gante que en un comienzo pensó en adoptar un lenguaje neutro, accesible a todos, pero que pronto dejó de lado esa posibilidad y optó por los modos y palabras que se dicen en los barrios y que vienen del lunfardo o que son verdaderos neologismos sin importar que se entienda o no –“el que quiera saber que investigue”–: Co co (cogollo de maría), maría (marihuana), rancho (amigo), ranchear (compartir con amigos), rastrillo (rastrero), rocho (chico de barrio, sinónimo de turro), gorra o bigote (policía), chiripi (porro), mellizo (motor mellizo de un vehículo), berretines (insultos en clave), soga (collar de oro) son palabras se mezclan con otras que vienen de otros barrios, de otros países de Latinoamérica como caserío (complejo de monoblocks populares, aplicable también a villa), huaraches (calzado), josear (buscarse la vida) o frontear (mirar de frente provocativamente, enfrentar), incluso alguna palabra en inglés si suma a la rima. Acercamiento lingüístico a la Patria: la Patria es el barrio que se crea en esa mezcla de palabras que atraviesa fronteras y junta iguales, y no es casual que en una de las remeras que usa estén las dos palabras:patria y barrio. Patria y barrio, que hacen también la Patria Grande y que se conectan por medio de esas y otras palabras que remiten a un imaginario propio y cuya conexión no se da solo en el plano de su significado sino también de su sonoridad, como en la sesión realizada con Bizarrap que lleva por título Villarrap: “una reposera y una sombrilla/todos los gato bien en capilla/acá nocompramo con los rastrilla/de noche en el coche la soga brilla”. Y más adelante:

“Los ruchi los pincho/tres damajuana en la Pelopincho/una parrilla y chinchu en el quincho/los rochos joseamohasta hacernos millo/por los pasillo”. Damajuana, pelopincho y chinchu en el quincho, imágenesfulgurantes de una patria que no necesita de mucho para ser.

Se trata de un universo léxico que arma un verdadero sistema, con palabras que varían susentido conforme al contexto y que se asocian a figuras impensadas, palabras y música que son como balas –“acá le mandamos cumbia pa agujerear la chapa”–. Así, encontramos “sicarios” o “sicarias” que enloquecen sexualmente a su pareja pero que también destruyen y fragmentan géneros y discursos para hacer otra cosa: “ella es una sicaria, en la cama tiene sus mañas” nos dice en el tema que grabó con la Joaqui, pero también “soy un sicario, mato los ritmos”, y nuevamente aparece la reflexión sobre su propia práctica.

Matar los ritmos es mezclarlos, pero también introducirlos en un tiempo que no es el propio, adelantándolos o atrasándolos desde la pista misma o desde el fraseo, la pausa o la cadencia que le roban tiempo al tiempo, lo embarran, lo estiran, lo dilatan. Aunque no usen la palabra, ese tiempo es el tiempo de la mugre a la que se refiere Troilo y que es propia de la vida y el trabajo urbanos, pero también de la orilla, de los márgenes, del barrio. La mugre vuelve, siempre está como un modo de concebir el tiempo que pertenece al pueblo. Se traduce en una cadencia y un ritmo que a veces huyen del ritmo de la ciudad, otras lo replican y otras lo escanden, pasando del lamento al tono irónico o desafiante. Si algo pervive de nuestro pasado cultural en las producciones de L-Gante es precisamente la mugre que habita sus palabras, sus tonos, sus ritmos, gestos y movimientos que se comentan entre sí y comentan el mundo. Mugre es un conjunto de procedimientos –fundamentalmente el arrastre y el fraseo– pero también una valoración positiva de las formas artísticas populares y una diferenciación respecto de aquellas formas que carecen de ella. Aunque la mugre tiene que ver con lo vocal o con el sonido de los instrumentos –en este caso de la pista–, siempre involucra algo que es del orden de la actuación, en cuyo campo específico estas discontinuidades, aceleraciones y esperas con sus arrastres, arranques y cortes abruptos implican “robar tiempo”, ese tiempo necesario para invocar otras palabras, otros gestos y otras ficciones que distinguen al artista popular de las formas cultas. Es ese tiempo robado a la rutina el que permite

acumular sentidos y desplegar energías y potencias que es raro encontrar en la vida diaria, encontrar lo "discontinuo en la continuidad" en esos ritmos próximos pero diversos de la rutina que el trabajo impone a los cuerpos.

Me voy a centrar brevemente en el video que se titula *Tu–Reo* y que abre con la palabra que le da nombre en celeste y blanco y una tipografía que remeda al western. *Tu–Reo* está filmado en un espacio rural, en el que la mugre se encuentra con la tierra. Vemos un espacio abierto que bien puede ser el campo, bien General Rodríguez, lugar del que es oriundo. Mirada ytono desafiantes, actitud urbana mezclada con una postura que cita la tradición gauchesca, en una de las primeras imágenes L-Gante aparece con zapatillas y pantalón deportivo, pero con el torso desnudo cubierto por un poncho, sombrero y facón en la cintura. Lo rodean jóvenes de ambos sexos que tocan bombos, guitarra y violín y vemos una pareja bailando y hasta un niño con indumentaria rural: no son los turros que habitualmente aparecen en sus videos sino en su mayoría jóvenes en apariencia de clase media, más allá de las variaciones de color de piel. En esa diversidad encontramos una energía festiva pero también la propia de un motín –"los cumpa estamo' amotinado", explicita, y en este punto asistimos a un encuentro entre peronismo y revolución, un choque productivo quizás preanunciado por el sonido de trueno que da inicio al video. Estas energías encuentran su correlato en la actitud, el tono y la mirada desafiante, pero también en la letra: "Tranqui, piola, perfil bajo/con su parla lleva un camuflaje/el negro le manda hasta abajo/siempre activado esperando el mensaje/Y tira si pintan los tiros/y arranca si se pudre el baile/siempre anda pegando unos giros/el más turro de Buenos Aires. Y más adelante, siempre con los bombos y la guitarra de fondo: "Soy abanderado/bandolero, argentino y paisano/mis compitas todos meten mano/los falsos me irritan, los re descartamos/así es como vamos y así la vivimos/deportivo de pie a cabeza/natural de naturaleza/dicen que de abajo se empieza". Y remata con el pie quebrado: "Seguimo en esa".

En otras escenas lo vemos con los mismos pantalones y el facón en la cintura pero el poncho ha sido reemplazado por una campera y una remera del gauchito gil y el sombrero por un gorro blanco con la inscripción "no quiero giles". Y quizás en esa inscripción se encuentre una de las claves para acercarnos a *Tu–Reo*. Hay un mensaje que se espera y si el baile se pudre el negro arranca y le manda "hasta

abajo". Y si pintan los tiros tira. En esa apropiación violenta, festiva e irónica del espacio rural, L-Gantese pone al frente de algo: abanderado, bandolero, argentino y paisano, sabe que "de abajo se empieza". "Seguimo en esa".

Bibliografía

Benjamin, W. (1989b). “ Tesis de filosofía de la historia”. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (175–191). Madrid: Taurus.

Deleuze, G. (2009). *La imagen–tiempo*. Buenos Aires: Paidós.

Ferreyra, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Ferreyra. S. y Rodríguez, M. (en prensa). El actor como productor: hacia un análisis materialistade la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de teatro*, 143.

García Brunelli, O. (2015). La cuestión del fraseo en el tango. *Zama*, 7.Gonzalez, M. (2010). La mugre en el tango. *Punto tango*, 46.

Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

Monjeau, F. y Filipelli, R. (2006). Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango. *Punto de Vista*, 86.

Rodríguez, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En Sureda–Cagliani, S. (dir.). *Representacionesestéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI. Política, fiestas y excesos*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.

Rodríguez, M. (2021) Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México, *Heterotopías,* 6.

Resistencia desde el cuerpo: análisis de la figura de *alien* en literatura gráfica del siglo XXI

Lena Fugassa Casali, UNMdP

Yo monstruo de mi deseo
carne de cada una de mis pinceladas
lienzo azul de mi cuerpo
pintora de mi andar
no quiero más títulos que cargar
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia

Yo mariposa ajena a la modernidad
a la posmodernidad
a la normalidad
Oblicua
Vizca
Silvestre
Artesanal

Poeta de la barbarie
con el humus de mi cantar
con el arco iris de mi cantar
con mi aleteo:

Reivindico: mi derecho a ser un monstruo
que otros sean lo Normal

(Susy Shock, "Yo monstruo mío")

A finales del siglo XIX, la prensa diaria estadounidense sienta las bases de lo que sería un nuevo género literario: la historieta. En su desarrollo posterior, el cómic afianza este carácter marginal que le provee haber nacido como complemento de una disciplina diferente, el periodismo, y se vuelca a temáticas y formatos de publicación alejados de los cánones literarios y del objeto-libro. Así, el desarrollo y auge de la historieta se encuentran ligados al *underground* de los años 60, materializando sus publicaciones en formatos como el *fanzine* o la revista.

En la actualidad el panorama del cómic se ha diversificado y es posible identificar diversos proyectos colectivos de edición y publicación de historietas, tiras y novelas gráficas. Encontramos editoriales como Hotel de las Ideas que funcionan en proyectos cooperativos; publicaciones colectivas nacionales y transnacionales

como *Pibas* (2019) y *Poder Trans* (2019); y periódicos culturales como *Femiñetas* (2018), entre otros.

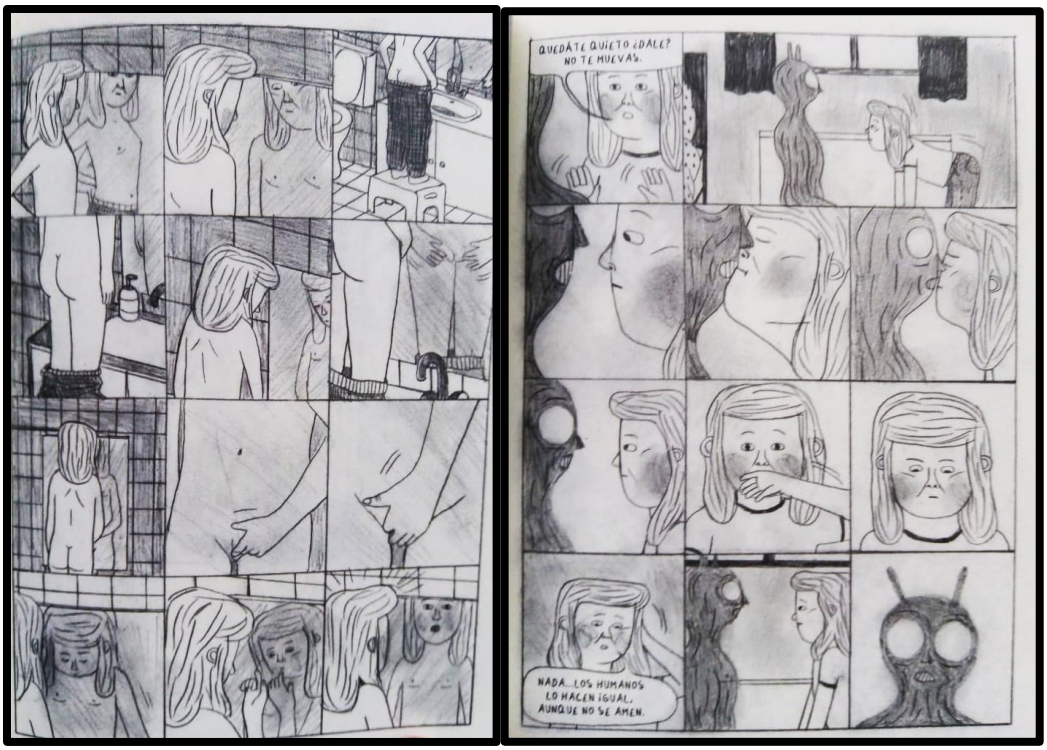
Ahora bien, en paralelo a los proyectos editoriales y formatos de publicación, el cómic va a abordar temáticas poco habituales en la literatura canónica. Pueden establecerse líneas de continuidad, por ejemplo, en novelas gráficas como *Persépolis* (2000) de Marjane Satrapi y *Palestina: en la franja de Gaza* (1993) de Joe Sacco, al trabajar culturas de Oriente Medio, que ingresan, a través del cómic, en el mercado y circuito cultural occidental. Por otro lado, encontramos novelas gráficas como *Epiléptico: el ascenso del Gran Mal* (2009) de David B. o *Píldoras Azules* (2001) de Frederik Peeters, en las que se tematiza la vida en relación a trastornos, síndromes o enfermedades. Otros de los tópicos recurrentes en literatura gráfica son problematizaciones de índole filosófico-existencial, como es el caso de la producción de Simon Hanselmann o Charles Forsman, y tematizaciones en torno a elecciones e identidades sexuales no heteronormadas ni binarias, como podemos encontrar en *Fun Home: una familia tragicómica* (2006) de Alison Bechdel y en las antologías antes mencionadas.

Martine Joly en su libro *La imagen fija* realiza un recorrido por diferentes enfoques y posicionamientos teóricos en torno a la caracterización y conceptualización de la imagen no dinámica. A partir de un enfoque semiológico, concluye que es el carácter indiciario de la imagen, de proximidad y de huella, el que la distingue y la vincula a un determinado formato de lectura: "De esta manera, pensamos que la expectativa de verdad y de precisión de la imagen está más ligada a su carácter de huella o de marca (de índice) más que al de semejanza (de ícono) donde primero reconocimos la especificidad de la imagen" (Joly, 2003, 91). Sumado a una génesis marginal que marca el camino de todo un desarrollo literario no canónico, la historieta sienta sus bases sobre el texto y la imagen. En relación a lo propuesto por Martine Joly, consideramos que la literatura gráfica tiene, por lo tanto, un potencial mayor para convocar realidades y experiencias no hegemónicas. A partir de su carácter indiciario, la imagen tiene la capacidad de evocar, tal como pudimos observar en los ejemplos antes mencionados, culturas no occidentales, existencias marginales no funcionales a la productividad capitalista, vidas que reinventan el *cuerpo sano*, disidencias

sexuales, entre otras. A su vez, como menciona la autora, no se trata de semejanza con lo real, sino de *impresión de realidad*.

Por otra parte, esta impresión de realidad dada por la imagen es tan sólo uno de sus niveles de significación y análisis. En línea con lo propuesto por Roland Barthes en "Retórica de la imagen" (1964), ésta tiene, a su vez, un segundo nivel de significación, lo que el autor menciona como: discurso de la connotación. Sumado al mensaje lingüístico y al mensaje denotado -referencial- de la imagen, Barthes propone un mensaje connotado que convoca cargas y valores sociales, culturales e ideológicos, un nivel de significación más complejo que se encuentra "oculto" detrás del mensaje referencial o denotado. A partir, entonces, de la imagen y el texto, comprendidos como un todo indivisible (Mitchell, 1994), la historieta va a irrumpir en el mercado editorial creando pero también problematizando estándares socioculturales. Es por esta razón que, en el presente trabajo, abordaremos puntualmente la utilización de la imagen de *alien* como condensatoria del concepto de otredad. Comprendemos que la imagen de *alien* en la literatura gráfica se encuentra, generalmente, asociada con la estrategia de extremar la alteridad de los sujetos en una sociedad que crea constantemente marginalidad. Para esta ponencia, utilizaremos el siguiente corpus historietístico: *Alien* (2018) de Aisha Franz, *Intensa* (2019) de Sole Otero y *Alienígena* (2019) de Femimutancia.

Alien de Aisha Franz es una novela gráfica que presenta tres protagonistas mujeres en edades y etapas distintas de la vida (una madre y dos hijas, una adolescente y otra preadolescente). La historia transcurre entre desencuentros y angustias que cada una de ellas transita en función de períodos diferentes de la vida: nostalgia por la juventud, búsqueda de libertad y búsqueda de empatía o contención. El alien, en este caso, se presenta como una entidad silenciosa que sólo es visible a los ojos de la hija menor disparando en su mutismo una serie de dudas y miedos vinculados, esencialmente, a la sexualidad y al cuerpo.



En esta historia la hija menor comienza a ver su cuerpo como un cuerpo sexuado, a indagar y reconocer su genitalidad, y a sentir curiosidad por el sexo y el contacto físico con lx otrx. Mientras su hermana mayor explora su propia sexualidad y *vincularidad*, el alien silencioso, que comienza a habitar en la casa, se materializa como una presencia incómoda y difícil de ignorar para la hija menor, que empieza un proceso de autodescubrimiento. La televisión es un factor clave también, una presión o mandato social, que publicita productos para bajar de peso y transmite novelas en las que la joven preadolescente observa relaciones de pareja y besos que luego busca replicar. En *Alien*, entonces, podemos ver la utilización de este personaje como elemento que condensa el extrañamiento provocado por los cambios físicos, emocionales, hormonales y psicológicos de unx niñx que atraviesa la adolescencia. Es, a su vez, una crítica a los roles preestablecidos y presiones sociales que se ejercen sobre las mujeres en distintas etapas de la vida: idealización de la maternidad, el instinto maternal y la ausencia del padre, el éxito asociado a la juventud prolongada, la falta de educación sexual y emocional, entre otras.

En *Alienígena* vemos un entorno cotidiano habitual en donde lx protagonista pasa por escenas diarias de estudio, dibujo, sexo y socialización. En esta novela

gráfica, Femimutancia pone en eje la corporalidad planteada desde el goce. En situaciones colectivas, la mirada del otrx, ejerce violencia, restringe o incomoda.

Sin embargo, en situaciones de soledad o intimidad, el deseo y la exploración del cuerpo se dan en un espacio no binario, permitiendo prácticas sexuales no heteronormadas. La estetización hegemónica de los cuerpos queda desplazada por el trabajo con ilustraciones en donde se rompe con los estándares culturales de belleza occidental: color de piel claro, delgadez, ausencia de vello corporal, entre otros. Junto con la utilización del lenguaje inclusivo, las ilustraciones de *Alienígena* apuntan a abrir un nuevo espacio para la alteridad y la disidencia sexual. En esta novela gráfica, Femimutancia hace uso de la figura del alien materializándola hacia el final de la historia como un ser antropomorfo con tres pechos y de color verde con quien lx protagonista tiene relaciones sexuales. La tematización de la vida en otros planetas surge a partir de un sueño de lx protagonista, sueño en el cual lxs humanxs se encuentran en peligro de extinción a raíz de la muerte del sol como fuente de vida. En el sueño, la masturbación resulta un portal para transportarse a otros mundos, portal que luego va a abrirse durante el encuentro sexual entre lx protagonistx y el alien. El yo no se reconoce en el conjunto social y la existencia transcurre en cierto sopor que plasma el

sinsentido de la vida humana. El goce a través del cuerpo, resulta ser el único portal posible para salir -escapar- de ese vacío.

Intensa de Sole Otero cambia la perspectiva en la cual se presenta lo *extraño*, lo alienígena. En este caso, encontramos una novela gráfica que construye la trama a partir de la mirada de una extraterrestre del planeta *Club* que, junto con otras hembras de esta especie, consiguen escapar para terminar con su función meramente reproductiva. Luego de una abducción a un *macho humano*, la protagonista comienza a experimentar algo desconocido hasta el momento para ella: sentimientos. Con ayuda de su nave espacial, decide bajar a la tierra, bajo la forma de una *hembra humana*, para buscar iniciar una relación de pareja con el humano del cual se había enamorado.

La nave espacial va "traduciendo" y explicando las distintas normas sociales y dinámicas de vinculación humanas para poder completar la "misión" y, de esta manera, *Intensa* va desnaturalizando lógicas sociales completamente veladas. El cuerpo, en esta novela, se convierte en un mero medio para lograr el objetivo de "enamorar" al humano y el placer, aunque es el disparador inicial de la historia, queda relegado a un segundo plano en relación a las emociones. Escapando de la visión utilitaria del cuerpo como método de procreación, la protagonista desciende al planeta tierra, lugar en donde el cuerpo y el goce terminan siendo, nuevamente, desplazados por el enamoramiento hacia un humano. Sin embargo, la novela se encarga de ridiculizar exigencias, valoraciones y preconceptos que pesan sobre la mujer, su sexualidad y emocionalidad. Es el caso, por ejemplo, de las explicaciones que la nave espacial da antes de la primera cita de los personajes: las implicancias de tener sexo en el primer encuentro, la vestimenta que se debe utilizar para no parecer "ni muy fácil ni muy desesperada" y, esencialemente, *controlar* sus emociones. Sumado a esto, es interesante ver cómo finaliza la novela. La protagonista es castigada por no cumplir su misión dentro de la comunidad de hembras que habían huído de su planeta y dedicaban sus días a indagar un modo de procrear sin necesidad de morir (condición biológica de la especie). Ya en el exilio, encuentra la solución al problema expulsando un huevo, producto de relaciones sexuales con humanos, sin inconveniente. Surge, a su vez, un último mensaje: el embrión posee pene y pechos.

A partir del análisis del corpus seleccionado, podemos establecer ciertas líneas de continuidad en torno a la conceptualización del cuerpo. Las producciones seleccionadas para el presente trabajo, tienen su fecha de publicación entre 2018 y 2019 en Argentina. En la actualidad, sin embargo, progresivamente, las demarcaciones territoriales del Estado-Nación se borran para dar paso a una economía transnacional en donde rige el mercado y los capitales financieros. En este sentido, Rita Segato establece:

> El anclaje de las poblaciones gobernadas dentro de un territorio fijo y nacionalmente delimitado va siendo transformado porque el foco del control se ve dislocado progresivamente hacia un rebaño humano móvil que corta a través de las fronteras nacionales. Por el efecto del paradigma del biopoder, la red de los cuerpos pasa a ser el territorio, y la territorialidad pasa a ser una territorialidad de rebaño en expansión. (Segato, 2016, p. 67)

En línea con Michel Foucault, Segato plantea, entonces, la territorialidad de los cuerpos. Así, en un contexto donde el escenario bélico es difuso, la conquista pasa a materializarse en acciones violentas sobre los cuerpos, esencialmente, de mujeres, niñxs y personas mayores:

> En estas guerras de bajos niveles de formalización (...) es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición. En este contexto, el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota moral del enemigo. (Op. Cit. p. 61)

Sin embargo, la territorialización de los cuerpos y el consecuente ejercicio de la violencia sobre los mismos, es sólo una de las caras a tener en cuenta. En su reverso, el cuerpo presenta un potencial poder de resistencia que se opone a su disciplinamiento, opresión y control. El cuerpo es, a su vez, el lugar desde el cual se libran batallas político-culturales. Desde la performatividad del género (Butler), que redirecciona la noción de identidad fija y estable y la orienta hacia una forma de *práctica*, el cuerpo recupera su potencia de acción. En línea teórica con Judith Butler, las obras trabajadas construyen personajes que se sumergen en un proceso de autoconocimiento y descubrimiento a partir del cuerpo, proceso que aportará a la construcción identitaria del yo: "un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, se

somete, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el "yo" hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo" (Butler, 2019, 19).

Como estrategia de metaforización de la extranjería, la figura del alien se materializa para desnaturalizar patrones culturales y entramados de poder en donde la marginalidad es una condición necesaria del sistema. El cuerpo, sin embargo, negociando exigencias estéticas aplastantes, heteronormadas y adultocentristas, se erige como lugar de resistencia y cambio sociocultural.

Bibliografía

Butler, J. (2018). [1990]. *El género en disputa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2019) [1993]. *Cuerpos que importan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R. (1964). "Retórica de la imagen" en *Elementos de la semiología*.

Flusser, V. (2019) [2006]. *Para una filosofía de la fotografía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.

Joly, M. (2019) [1993]. *Introducción al análisis de la imagen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.

Joly, M. (2012) [1994]. *La imagen fija*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora.

Mitchell, W. J. T. (2009) [1990]. *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal.

Segato, R. (2016) *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Fuentes

Femimutancia. (2019). *Alienígena*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hotel de las Ideas.

Franz, A. (2018). *Alien*. Vicente López: Musaraña Editora.

Otero, S. (2019). *Intensa*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hotel de las Ideas

Gerónimo Solane, el Tata Dios, en los sesenta llegó a la historieta

Mauricio Gutiérrez, FA – UNICEN

Las décadas que abarcan desde 1950 a 1980 en Argentina fueron altamente significativas en cantidad de editoriales y periódicos diarios y semanales que publicaron alguna forma de historietas, así como fotonovelas. Nuestro estudio se centrará sobre las historietas que tuvieron su apogeo a lo largo de esos decenios en cuanto a su producción masiva, diversidad y público destinatario por edades y sexos. Nuestro trabajo será en relación a un tipo de historieta particular denominado gauchesco cercano al derivado de las de aventuras. Tomaremos un caso crucial en la historia argentina como fueron los crímenes ocurridos en el poblado y las cercanías de Tandil en el inicio del año de 1972, identificada desde allí como La matanza de Tata Dios.

Algo de Historia de la historieta

Al decir de Miguel Rojas Mix en su libro enciclopédico *El Imaginario* (2006), el origen de la historieta tal cual es reconocida en la actualidad se inicia en los finales de los años de 1890 con la creación de un personaje conocido como *El niño amarillo*. Es la primera vez que aparece un texto o proclama de un personaje en forma de lo que hoy conocemos como globo ya que aparecía en su vestimenta. Coincide con la masificación de los medios impresos en diarios y revistas y de allí surge el concepto de prensa amarilla ya que de ella se valieron los antagonistas y multimediales de la incipiente industria de la cultura masiva Hearst y Pulitzer. Estas características colaboraron en la comprensión de los relatos, ya que buena parte de los sectores populares y medios que los consumían estaban escasamente habituados a la lectura. En Argentina los orígenes de la historieta podemos situarlos a partir de *Caras y Caretas* de 1898 con su impronta ácida y crítica hacia las elites.

A partir de la crisis de 1929, como bien nos ilustra Rojas Mix, se vislumbran los primeros superhéroes unido a las ediciones populares de bajísimo costo y calidad, los *pulp fiction*, que llegan hasta fines de los años de 1950. El autor también agrega que, con el correr de las décadas, el nuevo género suma las influencias del cine y sus planos como son los de las secuencias, ángulos, montajes y subjetivos.

Los años del esplendor de la historieta en Argentina se inician en los años cuarenta de manera crecidamente artesanal, pero con un marcado transcurso de profesionalización de los artistas involucrados entre guionistas, dibujantes y editores. Las editoriales variaban desde las específicamente formadas por las viñetas de tinte policial, mítico o realista, las revistas de divulgación general, o novelas gráficas, que contienen alguna historieta generalmente humorística o satírica política y los periódicos diarios tanto de las capitales como de las ciudades del interior. Lo crucial en estas décadas es la alta integración dada entre las innumerables escuelas de dibujo esparcidas por todo el país que hermanaban arte, oficio y mercado. Como bien dice Laura Vázquez (2008), al estudiar las relaciones entre la historieta, el arte y la cultura en nuestro país en el siglo XX, la modalidad singular de este medio debe considerarse en su contribución con las subjetividades:

> La historieta se trata de un medio con características particulares en el mercado de productos estandarizados y masivos, de ahí que las relaciones entre alta cultura, cultura de masas y cultura popular, se vuelvan especialmente complejas a la luz de su experiencia (Vázquez, 2008:11).

En los años sesenta también se conjugan dos géneros altamente populares en toda América Latina como fueron las fotonovelas y sus mixturas con el comic. México y Argentina fueron los países de mayor producción y consumo de esta combinación de dibujo y collage fotográfico. Los temas eran relativos a las aventuras, los romances y los escándalos policiales. A pesar de la notoria influencia de las publicaciones estadounidenses, en Argentina las editoras continuaron publicando, en su gran mayoría, temas de autores nacionales como lo eran desde 1950 cuando imprimen en forma de historieta la mitad de los textos leídos en el país. A partir de los inicios de 1960 dos inmensos pares se asocian y marcan un perfil bien definido como fue el dibujante Alberto Breccia y

el guionista Héctor Germán Oesterheld. El otro realizador condensa ambos campos en un mismo artista, Quino.

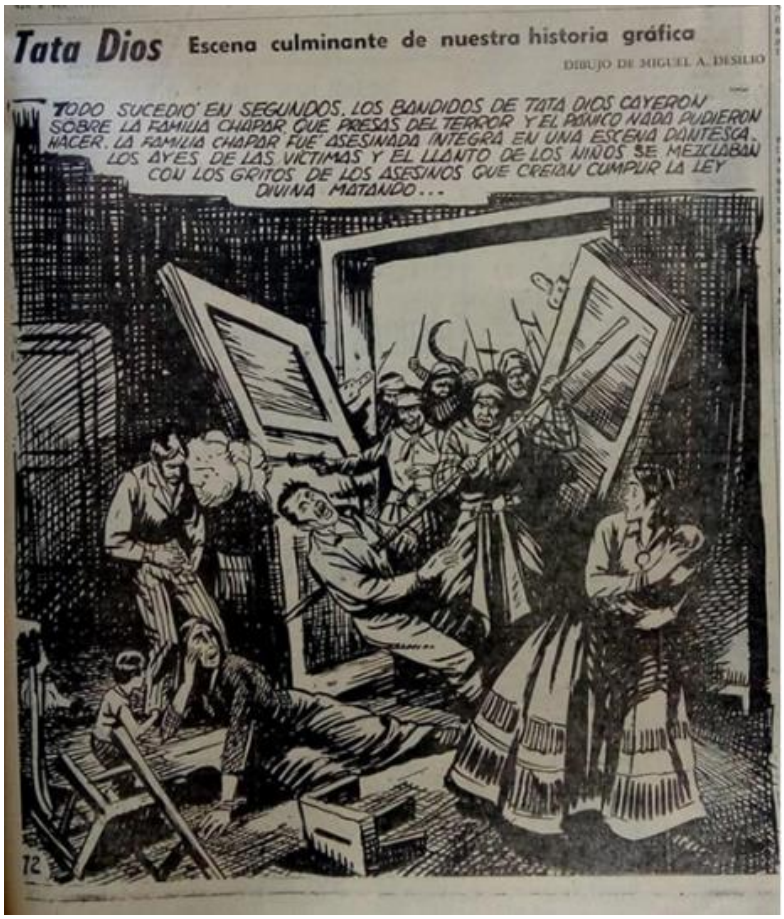
Al seguir a Oscar Masotta en su obra iniciática *La historieta en el mundo moderno* (1970) nos aclara y advierte desde el prólogo que "El grafismo, la imagen visual, el tipo de dibujo, se hallan en la historieta ligados al relato" (1970:22). Por esto es que tomaremos lo publicado por este diario local vespertino Nueva Era de Tandil (centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina) ya que consideramos que es un excelente material para corroborar lo aportado por el psicólogo y ensayista en el libro arriba citado: "En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral." (1970: 9) Los ejemplares de toda la colección de ese diario se hallan resguardados en la Biblioteca Rivadavia de Tandil en microfilm desde su inicio en 1919 hasta 1949 y en papel desde ese año hasta 2021 que cesó en su publicación.

Los antecedentes de la Historia de la historieta escrita por Masotta las recuperamos de de las revistas recientemente digitalizadas y publicadas de manera virtual por el Archivo Histórico de Revistas Argentinas, AHIRA. La fuente es la *Revista Literatura Dibujada* LD desde noviembre de 1968 con sólo tres números. Desde la portada de presentación el autor nos aclara que se tratará no ya de una revista de historietas, sino de "un libro de historietas" y, más adelante, declara desembozadamente que será una "actitud de reflexión militante sobre la historieta" para enunciar también que… "si la historieta es arte, ella no es sólo pintura o dibujo" (1968:5).

Por otra parte, la historieta criollista argentina en general y la gauchesca en particular han tenido, desde sus orígenes, a personajes heroicos entre sus protagonistas. Estas producciones eran muy habituales en diarios de circulación local y regional tanto en nuestro interior provinciano como en otras tierras cercanas. Resulta altamente significativo ver en los meses finales de 1965 la presentación de una nueva versión de lo que se consideraba La Matanza de Tata Dios en el diario vespertino Nueva Era que fuera fundado por el radical José A. Cabral en 1919.

Precisamente a mediados de noviembre en ese diario de Tandil se inicia la publicación de esta historieta. Aún no se había investigado nada de lo que Hugo Nario llevó a cabo a partir de fines de la década. La "versión gráfica" que nos

presenta Miguel Ángel Desilio, guionista y dibujante, es más que elocuente sobre su propia mirada y la que pretende sumar al escarnio del curandero Gerónimo Solané, el presunto instigador de la matanza.



Desde la presentación del día 17 de noviembre el autor falta a la verdad: el texto del encabezado reza, entre otras cosas que "La familia Chapar fue asesinada integra…" (1965:5) no se corresponde con la exactitud histórica. Un bebé resultó ileso en la matanza. Oscar Masotta toma como referencia la producción de Estados Unidos y la de Europa hasta llegar a la de nuestro país. El autor agrega estos conceptos que son muy elocuentes y funcionales a nuestro análisis sobre la distinción entre gauchos: heroicos y taimados, entre buenos criollos y gauchos alzados. Nuestro hombre, Gerónimo Solané, es presentado en el peor de los casos.

Una tradición popular: la historieta gauchesca y nuestro hombre injuriado

Durante varios años los periódicos del interior argentino editaron gran cantidad de historietas como las de *Lindor Covas* que se inicia en 1954 y llega hasta 1981

desde el diario porteño La Razón hasta veinticuatro publicaciones similares como las de Nueva Era de Tandil e inclusive en Uruguay. Este caso, según lo define su autor y dibujante Walter Ciocca, "...no se parece a los gauchos malos de Gutiérrez ni tampoco al gaucho bravo de Hernández. Es, guardando las distancias, un Quijote, un hombre bueno como los hay en la realidad" (2016:2), relata Eduardo Parise (2016), en "Lindor Covas, el Quijote de la Pampa".

He aquí los modelos: el gaucho a seguir como ejemplo a rememorar, de origen porteño y familia rica simpatizante de la federación. Ahora bien, él adhiere a la causa unitaria y en el momento en que los franceses bloquean a Buenos Aires los unitarios pretender sacar ventaja de este episodio para derrocar a Rosas. Covas, entonces, decide convertirse en cimarrón, salvaje o asilvestrado. Todos estos términos, años más tarde, serán los utilizados por Domingo Faustino Sarmiento en su *Facundo* (1845) para contraponer su concepto de civilización al de "barbarie".

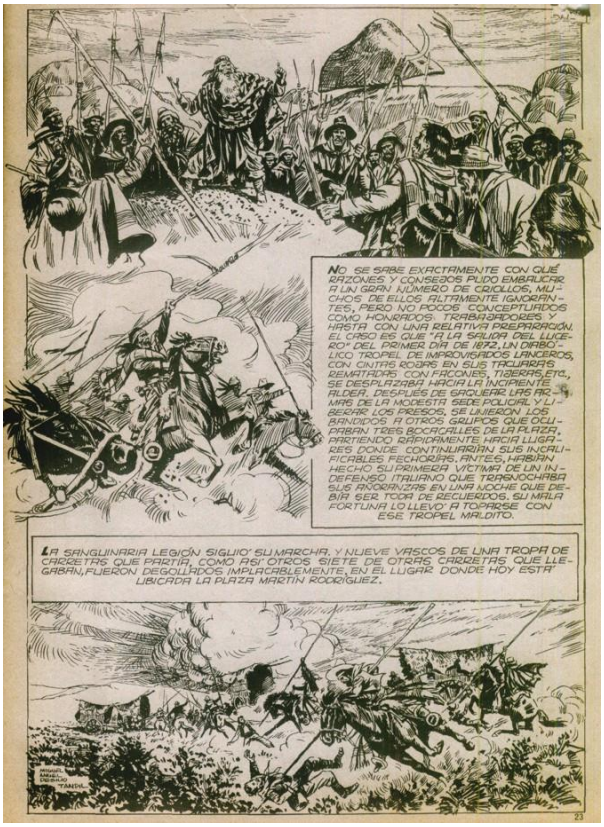
Masotta, además, nos ubica en el tiempo al recordarnos que la historieta es nacida a principios del siglo XX y que se halla..." profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación" (Masotta, 1970: 5).

En este marco identificamos a Miguel Ángel Desilio, uno de los autores más prolíferos de la década de 1960. Vivió en Tandil muchos años y dibujó, entre otras obras, la serie *El Mayoral*, creada por Sergio Almendro (2018). La tira trata sobre una de las primeras empresas de mensajería del país que extendía sus servicios de transporte de pasajeros y correspondencia desde Buenos Aires hacia Mercedes y Azul a mediados del siglo XIX. Desilio es otro de los autores

que no ahorra adjetivos positivos hacia los emprendedores y carga las tintas contra los asaltantes y gauchos alzados. A inicios de 1966 tampoco ahorró elogios cuando publicó, también en Nueva Era, la historia gráfica *Juan Fugl* sobre un agricultor danés radicado en Tandil a mediados de 1840 en base a las memorias (1959). El contrapunto entre Gerónimo Solané y el agricultor danés Fugl es harto elocuente y sigue al marco histórico de Sarmiento a pie juntillas.

Otro de los guionistas que trabajó con el dibujante Desilio fue P. Milano quien publicó en *El Huinca* de 1974 una historieta de tres páginas que se inscribe en las versiones ofensivas sobre Gerónimo Solané titulada *Tata Dios y su tropel maldito*. Esta obra es recuperada en el blog de Luis Rosales (2012). Cabe acotar que la violencia política encarnada en los primeros crímenes y asesinatos cometidos por la Triple A desde ese año fue el marco en el que los autores abrevaron. Consideramos que es altamente significativo que ambos temas sean abordados en esos meses.

Vinculamos ambos hechos en la reveladora coincidencia en los dibujos de la presentación de la "historia gráfica" y la de este "tropel maldito" como ilustramos a continuación:



Nótese que la harto evidente hoz es acompañada por las lanzas tacuaras, vinchas y facones. Montoneros, gauchos alzados, tahúres, comunistas, bandidos y asesinos. Liderados, según su versión errónea y maniquea, por el curandero Solané.

Ubicamos esta presentación del vespertino tandilense en las semanas finales de 1965 cuando muchos de los militantes de la organización filo nazi auto denominada *Tacuara* ya habían sido encarcelados y otros estaban siendo enjuiciados por atentar con bombas contra comunistas y judíos en varias ciudades de Argentina e, incluso, en nuestra ciudad como investigara Juan Manuel Padrón (2017).

El final de esta historieta publicada hasta fines de febrero no podía terminar de otra manera sino con su mensaje tergiversado sobre los hechos que figuran en el expediente judicial que, obviamente, el autor ignoró y siempre fueron de acceso público.

Es sugestivo, asimismo, la presentación de la viñeta con el pistolón y el facón formando la cruz cristiana representando el presunto mesianismo de Solané. Además, el nombre de TATA DIOS sobre un ficticio sol negro quizás haga alusión al clásico símbolo de origen germánico que representa el día del fin del mundo.

Entre los rumores que fomentaron los presuntos instigadores y autores del crimen de Solané se citó la supuesta alusión mesiánica que indicaba que el curandero había vociferado que el año se iniciaría con un mensaje divino en el que la Piedra Movediza invertiría su postura. De allí que Desilio (1966) tome a la piedra como fondo de la hipotética arenga asesina y profética.

En esta viñeta final el autor nos muestra unas cruces cristianas pero nada nos ilustra sobre el escarnio al que fue sometido el cadáver de Gerónimo Solané, vilmente asesinado por los conjurados en el calabozo mientras dormía detenido la noche del 6 de enero de 1872 días después de su detención. Sus restos

mortales fueron enterrados de pié en la entrada del cementerio antiguo de la ciudad ubicado en el vértice de la actual Plaza Mariano Moreno, actual diagonal Illia y esquina Avenida Avellaneda de Tandil. Hoy debemos reescribir aquella historia ya que, repetimos nuevamente junto a Oscar Masotta,... *En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral.*

Bibliografía

Almendro, S. (2018). *El Mayoral*. Recuperado en https://luisalberto941.wordpress.com/tag/selecciones-argentinas/

Berone, L. y Roman, C. (2022). Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Buenos Aires: https://ahira.com.ar/revistas/ld-literatura-dibujada/

Desilio, M. (1965) *Historia gráfica Tata Dios*. Tandil: Diario Nueva Era, varios números, varios años.

Fugl, Juan (1959). *Abriendo surcos*. Buenos Aires: Altamira.

Rojas Mix, M. (2006). *El Imaginario*. Buenos Aires: Editorial Prometeo.

Masotta, O. (1970). *La historieta en el mundo moderno*. Barcelona: Paidós. Recuperado de http://biblio3.url.edu.gt/Libros/wilde/historieta.pdf

Masotta, O. (1968). Presentación a *Literatura Dibujada,* No. 1. Serie de Documentación de la Historieta Mundial. Buenos Aires: Summa/Nueva Visión.

Padrón, J. (2017). *"¡Ni yanquis, ni marxistas! Nacionalistas": Nacionalismo, militancia y violencia política: el caso del Movimiento Nacionalista Tacuara en la Argentina, 1955-1966*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Parise, E. (2016), en *Lindor Covas, el Quijote de la Pampa*. Recuperado de https://www.clarin.com/ciudades/lindor-covas-historieta-walter-ciocca_0_Sy9EIZBll.html

Sarmiento, Domingo Faustino (1845). *Facundo o civilización o barbarie en las pampas argentinas.*

Rosales, L. (2012).” MIGUEL ANGEL DESILIO, historietas gauchescas desde Tandil”. Recuperado en https://luisalberto941.wordpress.com/2012/05/24/miguel-angel-desilio-historietas-gauchescas-desde-tandil/

Vázquez, L. (2008). *Cuadros y Márgenes: los lazos entre Historieta, Arte y Cultura*. Buenos Aires: Edición Deslindes. Recuperado de https://www.tebeosfera.com/documentos/tiempo_varado._historieta_arte_y_cultura_en_la_argentina_del_siglo_xx.html

Sociabilidad política y el rol del periodismo tandilense en la reconstrucción de la Democracia (1983-1989)

Agustín Pintueles, FCH – UNICEN

Introducción

Tanto el mensaje de campaña como la construcción de la figura de Raúl Alfonsín estuvieron relacionadas con el sistema democrático. Y es que, desde 1930 hasta el 10 de diciembre de 1983, en Argentina se habían sucedido seis golpes de Estado acompañados de una sociedad alejada de una cultura y práctica democrática.

El golpe de Estado realizado el 24 de marzo de 1976 dió inicio a la Dictadura más brutal del pasado siglo (autodenominada *Proceso de Reorganización Nacional*), la cual profundizó la línea que marcó la Doctrina de Seguridad Nacional que sostenía la lucha contra un enemigo externo y la subversión expresada en el interior del país con manifestaciones ideológicas marxistas. Amparados por una discursividad que sostenía la defensa de la Nación y la alimentación de un patriotismo feroz, el *Proceso* desarrolló un terrorismo de Estado que se propuso aniquilar la "subversión marxista" mediante prácticas ilegales como las desapariciones, torturas, asesinatos y apropiación de bebés nacidos en cautiverio.

La escalada de violencia suscitada por el Estado militarizado tuvo sus contrapuntos importantes como fueron: las denuncias llevadas a cabo por exiliados y exiliadas del país; las movilizaciones llevadas a cabo por las organizaciones de Derechos Humanos existentes y quenacieron en ese contexto; las denuncias y trabajos realizados por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) con su expresión más notoria en la visita llevada a cabo por el organismo en 1979; la puesta en marcha de la Multipartidaria; y el descrédito en ascendencia en el interior del país por el fracaso económico. Esta inestabilidad *in crescendo* fue el puntal final para la búsqueda de un acto heróico que salvara la legitimidad de la Dictadura, lo cual semanifestó en el aliento y en el posterior

ingreso a una guerra inútil. La expedición de recuperar las Islas Malvinas mediante un conflicto bélico alimentó el sentimiento patriótico, pero la funesta derrota terminó de catapultar la salida de los militares al poder.

El sufragio llevado a cabo el 30 de octubre de 1983 dio como ganador a la UCR en una elección histórica, ya que significaba la primera derrota nacional del peronismo en elecciones libres. Es posible encontrar razones diversas para dar cuenta del triunfo de Alfonsín por sobre Luder, pero sin lugar a dudas trascendió cuál fue la determinación que cada espectro político proponía tratar sobre la "cuestión militar". Mientras que desde el peronismo se alentó a aceptar la auto-amnistía que los militares habían ejecutado, el espacio liderado por Alfonsín sostenía que los crímenes llevados a cabo por la Dictadura no deberían quedar impunes y que la nueva Democracia conllevaba hacer un quiebre con el pasado oscurantista. Con una campaña política que expresaba "más que una salida electoral es una entrada a la vida", Alfonsín se propuso edificar una nueva Democracia.

Si bien podemos confeccionar ciertas preguntas y respuestas en la dinámica política de escala nacional para poder comprender la ruptura con el período dictatorial y la construcción de la nueva democracia, también es dable estudiar, observar y analizar este proceso en la ciudad de Tandil como representación de una escala local. Y aquí es interesantehacer una pausa para poder comprender de qué hablamos cuando decimos "escala". En este trabajo partimos de la postura que no necesariamente lo "micro" -o escala local- engendra la perspectiva "macro" -u orden nacional-, sino más bien realizamos el acento de estudiar los procesos locales para dar a conocer de qué manera y cuáles fueron las manifestaciones que se circunscribían (por caso, en Tandil) mientras se reconstruía la democracia en Argentina. Ahora bien, tampoco es pertinente pensar la experiencia citadina enajenada de los eventos regionales y nacionales. Es primordial poner en diálogo (y tensión) las expresiones políticas, sociales y culturales que se dan en el plano nacional con el local. El estudio microanalítico otorga heterogeneidad.

La ciudad tandilense se encuentra en el centro-sur de la Provincia de Buenos Aires, siendo un polo de concentración económica (sobre todo en la explotación de materias primas), pero que además contó en ese período con representantes

políticos que tuvieron injerencia tanto en la región como así también en la provincia y en el país. De esta manera podemos mencionar en primera instancia a Luis María Macaya, quien fuera referente del Partido Justicialista en la década de 1980 e inicios del '90. Ocupó varios cargos en este período, siendo el más relevante el de vicegobernador de la Provincia de Buenos Aires en el período 1987-1991. A los 45 años, falleció el 5 de abril de 1992. Por el lado de la Unión Cívica Radical podemos dar cuenta de Juan Carlos Pugliese (padre), quien también con una larga trayectoria política tuvo un rol importante durante el gobierno de Raúl Alfonsín siendo Ministro de Economía, en un breve tiempo (31 de marzo a 24 de mayo de 1989). Un dato interesante es que hoy en día las dos colectoras que rodean a la Ruta Nacional 226 en la ciudad de Tandil llevan los nombres "Macaya" y "Pugliese", en homenaje a estos dospolíticos de la ciudad y que, casualmente, aun estando en partidos políticos diferentes tenían un vínculo muy cercano.

Este trabajo pretende abarcar este período analizando las expresiones de dos diariosde gran relevancia en la ciudad: *Nueva Era* y *El Eco de Tandil*. El periódico *Nueva Era* fue fundado en el año 1919 y ha estado vinculado institucional y políticamente a la Unión Cívica Radical. En la década de 1980 era el diario más vendido y consumido en la ciudad de Tandil. Además, era uno de los periódicos que conformaba la agencia periodística *Diarios y Noticias*, la cual cerró en el año 2017 mientras que *Nueva Era* llegó a su clausura el año 2021 luego de haber cumplido su centenario. Por otro lado, *El Eco de Tandil* había sido abierto en el año 1892 y tuvo un recorrido más sinuoso, con una perspectiva más localista y transformándose en la década del '90 como multimedio local (diario, radio y televisión).

Pero hay más, según Sidicaro (1993: 7)

> "comprar un diario, acto ritual, es adquirir una matriz de decodificación de los hechos sociales que organiza el conocimiento sobre una realidad que al mismo tiempo construye" y es a partir de esta interpretación del propio diario que "al lector se le ofrecen formas de ver el mundo social".

Es por ello que el autor continúa con su idea argumentando, entonces, que la perspectiva desde la cual el diario se construye tiene un corpus ideológico. De esta manera el punto de partida de este trabajo también será buscar explicar cuál fue

el rol que tuvieron estos diarios en la construcción de laopinión pública en vínculo con el proceso de la fundación de la nueva democracia en la ciudad en particular y en el país en general.

Las elecciones de 1983 y la construcción democrática

La culminación de la Dictadura que tuvo lugar entre los años 1976-1983 trajo consigo, entre muchas variables, el desafío de construir una sociedad democrática y republicana. Hay dos ideas que son necesarias poner en juego para buscar comprender el proceso que se inicia con la presidencia de Alfonsín. Por un lado, como se mencionópreviamente, el período comprendido entre 1930 y 1983 da cuenta de una Argentina constituida por una sociabilidad conflictiva y que expresaba estas tensiones políticas y culturales mediante la interrupción de los distintos gobiernos de turno (democráticos o no). Es sumamente relevante formular esta referencia ya que denota un país con una debilidad en su ejercicio democrático que, dicho sea de paso, no se circunscribe solamente en el sufragio.

Por otro lado, analizar y estudiar el gobierno alfonsinista desde la actualidad no debe partir desde una perspectiva lineal que sostenga las elecciones del 30 de octubre de 1983 como el inicio ineludible de la democracia en Argentina y como un punto de quiebre sustancial con la historia de nuestro país de manera generalizada. Más bien, poner el foco en el proyecto encabezado por Alfonsín debe ser una invitación a pensar que el devenir histórico podría haber sido distinto porque los caminos planteados eran disímiles y los resultados de las tensiones de ese período podrían haberse resuelto de maneras diferentes. Partir desde esta concepción es lo que nos servirá para entender que el sistema democrático argentino fue y es una construcción.

Resulta interesante, entonces, contraponer dos lecturas sobre este período para profundizar nuestro estudio. En una primera instancia el trabajo de Marcos Novaro y Vicente Palermo titulado "*La Dictadura Militar 1976/1983*" (2003) plantea como trascendental la negociación entre el gobierno militar ya debilitado post guerra de Malvinas y los sectores civiles organizados en partidos políticos. Si bien suscita la tensión en la cual se dio ese proceso debido a los temores de los dirigentes políticos de cuáles eran los costos de movilizarse o denunciar las prácticas llevadas a cabo por parte de las Fuerzas Armadas, mencionan que "la condena moral de la represión se extendió como un macizo sentimiento que

excedía toda consideración política e ideológica, abarcando a una amplísima mayoría quehabría de perdurar, a pesar de todos los conflictos e inconvenientes, por largos años" (Novaroy Palermo, 2003: 486). Esta lectura expone que la deslegitimidad del gobierno militar por sus fracasos económicos, sociales y bélicos se trasladó a una mutación general en la perspectiva de lo que hasta ese momento se había planteado como *lucha antisubversiva,* que había sido uno de los pilares por los cuales se había erigido el *Proceso de Reorganización Nacional*. Esta perspectiva es compartida por Luis Alberto Romero (2006) cuando hace mención a la carga valorativa que se construyó en la transición de la democracia en relación a la Dictadura en el septenio 1976-1983. Menciona:

> "El demonio subversivo fue escindido de la sociedad, que fue presentada en conjunto como víctima. El demonio represor fue idealizado: se trató de un régimen uno, homogéneo, casi abstracto. Cada una de sus acciones obedecía a un designio coherente y sistemático" (Romero, 2006: 20).

Lo que era el argumento más poderoso por el cual se justificaron los militares para tomar el poder y normalizar la política del país, ya no lo fue en la transición democrática.

Mientras tanto, Marina Franco en *"La "teoría de los dos demonios" en la primera etapa de la posdictadura"* (2015) considera atemporal el rechazo inmediato a las prácticas realizadas por la Dictadura como así también la modificación en la conceptualización de los actores intervinientes, la forma de remitirse a ellos como así también la carga valorativa y política que se le adjudicaba. Franco sostiene que aún con el nacimiento de la Multipartidaria y el diálogo que se buscaba con el gobierno dictatorial, la exigencia por los derechos humanos, los desaparecidos y la "lucha contra la subversión" no eran temas que estaban en primera plana como exigencias por parte de los partidos políticos. De hecho, los militares veían de manera irrenunciable que era algo que no se tocaría en la transición democrática y tenían cierto apoyo por parte de distintos dirigentes políticos, inclusive de miembros del Partido Radical que luego fueron parte del gobierno de Alfonsín. La presión para la visibilidad del terrorismo de Estado (que no era un concepto que en ese momento se utilizase) provenían de los organismos de derechos humanos, con poca prensa, y de la presión desde el exterior (Franco, 2017).

En este sentido, la autora sostiene que la crítica a las acciones llevadas a cabo por

la Dictadura militar y la condena social que tiene hoy día no se dio de manera inmediata a la culminación del Proceso, como tampoco cambiaron rotundamente los imaginarios sociales que se concebían en torno a los actores políticos del momento. La siguiente cita pone encontexto cuál es el momento en el que Franco posiciona el quiebre con el Proceso.

> "Por lo tanto, cualquier visión sobre la amplitud y la profundidad de la condena de la violación de los derechos humanos y el terrorismo de Estado -tal como hoy lo entendemos en cuanto a un crimen atroz, masivo, sistemático, sobre toda la población eincomparable a cualquier otro cometido por particulares- es mástardía, y debe vincularse, probablemente, con la escena abierta a partir del Nunca Más y el trabajo de la CONADEP, más que con el derrumbe de la dictadura y el inicio del proceso democrático en sí mismo" (Franco, 2016: 64 y 65).

Puede observarse entonces que las rupturas y continuidades de los procesos históricos no son inmediatas ni definitivas. Esta afirmación se refiere a la construcción y reconstrucciónde los imaginarios colectivos, de la forma en la cual se institucionaliza el poder como también a la manera en la que se establecen los regímenes gubernamentales. El concepto democracia tiene múltiples definiciones e interpretaciones, lo cual conlleva que en la práctica la forma en la cual se manifiesta es heterogénea y diversa.

La constitución de un régimen democrático no se dará de forma pura como se define porque en el juego de relaciones sociales (relaciones de poder), las pujanzas y diatribas por laimposición de intereses no siempre se dieron en el marco de los acuerdos de la democracia (tal es el caso de los múltiples golpes de Estado y dictaduras instauradas a lo largo del siglo XX en Argentina en particular y América Latina en general). Por este motivo, es menester concebir al gobierno de Raúl Alfonsín no como el mero ejemplo de la democracia plena y determinante en su juicio a los arquitectos de la Dictadura del período 1976-1983, sino más bien como un período de gobierno en Argentina que dio lugar al juego democrático y que permitió y fue posible por la convivencia de actores, prácticas, reclamos y disputas del pasado reciente.

Durante el gobierno radical de 1983-1989 hubo pujas por sostener ideas diferentes de democracia, una de las cuales se vinculó con la condena a las prácticas y a los principales responsables de la última Dictadura en todo el

territorio nacional, en pos de ser determinante con el pasado reciente y dar por sentado cuáles deberían ser los alcances permitidos en las relaciones de poderes. No obstante, esto no determinó necesariamente un acuerdohomogéneo. Las resistencias dictatoriales se hicieron presentes en las manifestaciones violentas de sectores de las Fuerzas Armadas como también en la construcción de ese pasado reciente en torno a las responsabilidades compartidas (la teoría de los dos demonios, por ejemplo).

Sobre el entramado de posiciones diversas y que buscaban imponerse en relación al establecimiento del nuevo sistema político en construcción, los diarios cumplieron sus roles de formación de opinión pública. No solamente los periódicos de tirada nacional fueron partícipes necesarios, sino que también sucedió en las escalas regionales y locales, donde los noticiosos *El Eco de Tandil* (de tirada matutina) y *Nueva Era* (que salía en el vespertino) jugaron un rol relevante por ser los dos medios que mayor llegada tenían en la ciudad tandilense, por su incorporación histórica en la sociabilidad de la ciudad y por su vinculación institucional en la vida política de la comuna.

En vísperas de las elecciones del 30 de octubre de 1983, el diario *El Eco de Tandil* llevó adelante una encuesta que exponía asiduamente en sus publicaciones. La misma se titulaba **"¿Por quién votará Ud. el 30 de octubre?"**, tenía una tonalidad en negrita más resaltada que el resto de las noticias en la página (con objetivo seguramente de llamar la atención) y constaba de un cuestionario que consultaba a distintos ciudadanos y ciudadanasde Tandil a quién votaría en los comicios recientemente nombrados. La primera información que brinda el cuestionario es qué número de etapa de consultas llevaba haciendo el diario, por ejemplo, en la imagen que está a continuación relata: *"Publicamos hoy la décimo octava etapa de la encuesta referida a los comicios generales del 30 de octubre y la tercera y última correspondiente a la zona de Avenida Simón Bolívar y barrio Falucho I"*. Se desarrollaba entonces un trabajo situado geográficamente y controlado.

Además, estas publicaciones exponían los nombres de las personas encuestadas, su actividad principal (laboral o de estudios, por ejemplo) y su edad. Junto a ello se manifestaba la intención de voto tanto en el plano nacional como en el local. Y sobre el final se exhibía la sumatoria de entrevistas realizadas para esa encuesta,

la cantidad de votos expresados para cada partido en el orden nacional como en el local, además de exponer la cantidad de personas encuestadas, cuántos habían rechazado responder y quienes eran extranjeros que no podían votar.

Lo que podemos analizar de estas publicaciones de *El Eco de Tandil* es, por un lado,la labor impulsada por el propio diario para observar y dar a conocer a qué partidos políticos iba a votar la ciudadanía tandilense. De hecho, la encuesta daba cuenta de la polarizaciónpolítica que atravesaba tanto el país como la ciudad con la Unión Cívica Radical y el Partido Justicialista como principales protagonistas (en Tandil el candidato por la UCR, Américo Reynoso, fue electo intendente por sobre el candidato del PJ, Nicolás Pizzorno, por una diferencia de 806 votos). Por otro lado, el periódico manifiesta una búsqueda de expresión de la ciudadanía y de interpelación a sus lectores en relación al sufragio del 30 de octubre de 1983, posicionando al acto cívico como de importancia trascendental e imponiendo la temática electoral como motivo de diálogo.

¿Por quién votará Ud. el 30 de octubre?

FORMACION PARA LA DEMOCRACIA

El PI en la Universidad

TASSARA EN EL ROTARY

DIRECCION DE OBRAS PRIVADAS

EDUCACIONALES

FED. ENTIDADES DE BIEN PUBLICO

NUEVO JEFE DE CAMINEROS

EL TIEMPO AYER EN TANDIL

Almuerzo Radical

GIRASOLES HIBRIDOS

GEOFFREY GREEN & Cía.

El M.I.D. propone Ud. escuche y decida
- SALONIA
- BENEDETTI
- TASSARA y BRUTTI
LUNES 10 19,30 hs.
CLUB SANTAMARINA

blanco y negro | bazar juguetería | blanco y negro | todo p/el hogar plásticos

"*¿Por quién votará Ud. el 30 de octubre?*", El Eco de Tandil, página 5, 6 de octubre de 1983

Mientras tanto en la editorial del 29 de octubre de 1983 la editorial de *Nueva Era* expresó que "*el comunismo oficial, moscovita, habrá de votar, oficialmente, por el justicialismo*". Y continua: "*Se ignora si esa mimetización táctica se aplicará disciplinadamente, o si se ramificará distribuyendo aportes entre otros asociados antiguos*". Haciendo mención a este espacio heterogéneo manifestó que mientras por un lado dentro dela democracia cristiana había una "*rama al bolcheviquismo*" que era la *"humanista"* y tenía como prioridad el tema de los derechos humanos; por el otro se podía encontrar con otro sector que, según la editorial, el tema de los derechos humanos "*no es la máxima -ni de la mínima- preocupación del comunismo, donde sea que gane el gobierno… ¡para nunca más dejarlo!*".

La editorial del 2 de noviembre de 1983 inicia de la siguiente manera:

> ""La única verdad es la realidad". La frase -todo un "slogan"- fue dicho por un caudillo populista de alta gravitación en el movimiento por él creado, allá por sus altos años,cuando por la fuerza inevitable de la naturaleza de las cosas ya se aprestaba a terminar su largo exilio con un dejo de resignación".

Luego de contemplar la situación que significó la derrota electoral del peronismo por primera vez, la editorial señala que:

> "la salida electoral es la entrada a un nuevo tiempo, punto de partida para una etapade institucionalización que está en los ánimos de la voluntad general, no debe quebrarse nunca más… En la hora de la realidad hay que disipar las fantasías, las teorías y el voluntarismo. Ahora comienza el ejercicio arduo de la responsabilidad cívica, el sacrificio detodos…".

Esta expresividad celebratoria y haciendo un guiño al slogan de campaña de Alfonsín, da cuenta de este posicionamiento en favor de una democracia constitucionalista y representativa, apelando a la incumbencia de la sociedad en esta causa.

Política, medios y el Bar Ideal

Según el censo nacional del año 1980 Tandil contaba con una población aproximada de 79.429 personas, mientras que en el año 1991 el estudio censal arrojaba 91.101 habitantes, demostrando en números que la comunidad tandilense estaba en un proceso de crecimiento, que sigue a día de hoy. Ahora

bien, esa modificación que se produce en el tiempo no respondía necesariamente a una construcción de identidad citadina, donde la magnitud de la población no ayuda a la posibilidad de reconocimiento entre vecinos.

En este trabajo hemos recorrido la relevancia de por qué estudiar la comuna tandilense y los dos medios locales más relevantes de la década del '80; a eso hay que sumar la importancia que requiere concebir el rol de los periodistas en este período. Sin la tarea de las personas, las instituciones no funcionan. Y es a partir de la manera de trabajar, suinvolucramiento, la perspectiva de la cual parten y el conjunto de características que constituyen las personalidades de estos periodistas lo que permite -en parte- la identidad de los diarios. Por este motivo se realizó una entrevista a Néstor Dipaola, quien fuera cronistadel diario *El Eco de Tandil* en el período aquí estudiado.

"Ya en los años '80 Tandil era una ciudad con alma de pueblo". Esta expresión de Dipaola hace caso a la identidad de la comuna serrana en términos políticos y sociales. Según el periodista es interesante hacer mención a cuáles eran las personalidades que ocupaban espacios dentro del Concejo Deliberante y de la silla del ejecutivo del Palacio Municipal. La dinámica política de ese entonces, la manera en la cual los dirigentes llegaban a la comunidady la forma en la cual eran conocidos estos sujetos era mediante la ocupación de espacios de poder diversos. Igual que en el plano nacional, las elecciones de 1983 en Tandil marcaron una polarización política entre el Justicialismo y el Radicalismo que estaban encabezados por Nicolás "Gino" Pizzorno y Américo Reynoso respectivamente.

Si bien en espacios regionales y nacionales Tandil tenía distintas representaciones (como son los casos de Macaya y Pugliese que se han comentado previamente), en el juego de la política local había figuras de gran relevancia. Dipaola explica que Pizzorno y Reynoso eran dos personalidades muy valoradas en Tandil. *Gino* era reconocido por su papel en el Partido Justicialista, por su oratoria y llegada a la comunidad, pero también por su labor como Escribano y por pertenecer al Club Independiente, donde se desempeñó como jugador de básquet -disciplina que tenía mucha popularidad y acompañamiento social en ese entonces-. Mientras que el dirigente radical estaba vinculado a la Sociedad de Fomento Unión y Progreso (donde también se desempeñó en el básquet), perteneciente al barrio Villa Italia y por haberse destacado en la

Sociedad Italiana de Socorros Mutuos.

De esta manera, Dipaola deja entrever que los dirigentes políticos de la década del '80tenían roles con mucha presencia social en la comunidad de Tandil, eran reconocidos por sus trabajos y eran conocidos por toda o la mayoría de la población. Es decir, según el periodista era el prestigio personal lo que daba el respaldo a las candidaturas además de la pertenencia alos distintos espacios políticos. Y es sobre la afiliación partidaria en la cual Dipaola hace focopara explicar que la dinámica social y cultural de la ciudad permitía que los representantes de los partidos tuvieran un trato ameno entre sí. De hecho "todos se conocían y muchos eran amigos" aunque no compartieran bancada política.

El regreso del sistema democrático en 1983 a lo ancho y largo del país no solamente significaba una ruptura con la Dictadura sino también el inicio de un proyecto a construir con bases aún no establecidas ni afianzadas. La apertura de la Democracia daba permiso al juego político no solamente entre los partidos, sino también para una sociedad que había estado inmersa en el apaciguamiento participativo que propuso el gobierno militar. Es por ello que para Dipaola los dirigentes de los partidos políticos en la trama local tenían como objetivo común la defensa de la Democracia.

El diario *El Eco de Tandil* buscaba tener una cobertura local en distintos ámbitos mediante la participación activa de sus periodistas. Néstor Dipaola comenta que si bien no existía una estructura fija de quiénes cumplían la labor de las distintas secciones, ya quesegún él "muchas veces nos cubríamos cuando alguien no podía estar", manifestó que le tocó en ese tiempo hacer notas sobre política, deportes y cultura, por ejemplo. No obstante, Dipaola tenía encargado por decisión propia y sentido de pertenencia la cobertura de las sesiones del Concejo Deliberante. Por este motivo, su rol no solamente le permitió acceder al recinto legislativo comunal sino también construir vínculos personales con las diferentes figuras que cumplían funciones públicas. Una de las características que Dipaola pone como ejemplo de la actividad política de ese entonces era la facilidad para acceder a la oficina de la intendencia, ya que solo constaba en tocar la puerta y pasar para dar cuenta de las novedades que eran necesarias informar a la población.

En esos tiempos las sesiones del Concejo Deliberante se realizaban por la tarde-

noche, por lo cual muchas veces -producto de largos debates- la actividad terminaba cerca o pasada la medianoche. Y aquí se presenta una de las particularidades de la actividad política del retorno de la democracia. Al finalizar las sesiones la mayoría -sino todos- los concejales se dirigían al -ya extinto- *Bar Ideal*, ubicado a pocas cuadras del Palacio Municipal. Allí el periodista daba el presente ya que era invitado por los funcionarios. En ese espacio los concejales se sentaban en distintas mesas -según pertenencia partidaria- pero daban muestra de la convivencia en la cual se encuadraba la política de la década del '80. Las disputas políticas quedaban en el recinto.

Esta sociabilidad de la cual habla Dipaola se replicaba los días domingo también en el*Bar Ideal*. El periodista entendía que asistir a tomar un café allí era construir material para su labor, pero también era participar y observar de qué manera se codeaban los distintos dirigentes políticos de espacios diversos en un mismo lugar. El *Ideal* estaba situado frente a laplaza central de Tandil, lo cual pone de manifiesto que los funcionarios de los partidos políticos se encontraban a la luz del día compartiendo un café a la vista de toda la comunidad.De esa manera, según Dipaola, es como se construía la democracia en Tandil. La sociabilidad se daba en espacios de encuentro común, el trato con el cual coexistían era de tinte campechano y de acercamiento con la gente.

Dipaola manifiesta una última anécdota. En vísperas de los levantamientos carapintadas en el año 1988, recuerda haberse movilizado junto a otros ciudadanos en la explanada municipal para rechazar la movida golpista y defender la Democracia. Terminada la actividad el periodista se retira en su auto acompañada de una colega a la cual llevaría a la casa. Como habían sido parte de la convocatoria de la movilización, tenían consigo panfletos que habían entregado a parte de la comunidad que pasaba por el centro de la ciudad para lograr mayor apoyo a la manifestación. Al momento de pasar por la zona de los cuarteles del Ejército, son detenidos por soldados que estaban haciendo tareas de control ante la urgencia que ponía en vilo al país por los levantamientos carapintadas. Dipaola relata que cuando uno de los soldados visibiliza los panfletos, le piden que bajen del auto y que le entreguen lo que tenían. El entrevistado relata que los soldados empiezan a cuestionar por qué tenían ese material y acto seguido son detenidos.

Ante esta situación Néstor Dipaola, quien ya había construído vínculos con

distintos dirigentes políticos y tenía un involucramiento en la política local, decide llamar al Intendente de turno que era Nicolás Pizzorno (quien había triunfado en las elecciones de 1987 y, de esta manera, cambió el partido gobernante en la ciudad). Según relata el periodista, el jefecomunal se puso en comunicación directa con los altos cargos del Ejército para pedir la liberación inmediata de Dipaola y su colega, haciéndo saber que en Democracia "estas cosas no pasan más". En Tandil y en todo el país el sistema democrático era un proyecto y aún estaba en construcción.

Bibliografía

Aboy Carlés, G. (2010). “Raúl Alfonsín y la fundación de la Segunda República, en *Discutir Alfonsín*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Bobbio, N., Matteucci, N. y Pasquino, G. (1982). *Diccionario de política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Franco, M. (2015). “La “teoría de los dos demonios” en la primera etapa de la posdictadura”, en *Democracia, la hora cero*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

---------- (2017). “La “transición” argentina como objeto historiográfico y como problema histórico”. En Ayer 107. *La historia reciente en la Argentina: problemas de definición y temas de debate,* Madrid: Asociación de Historia Contemporánea Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A.

Novaro, M. y Palermo, V. (2003). *La dictadura militar 1976-1983*. Buenos Aires: Paidós.

Quiroga, H. (2005). "La reconstrucción de la democracia argentina". En: Suriano, J. (dir), *Nueva Historia Argentina*, Tomo X: Dictadura y Democracia (1976-2001). Buenos Aires: Sudamericana.

---------- (2006). “La política en tiempos de dictadura y democracia”. En Quiroga H. y Tcach C. (Comps.), *Argentina 1976-2006*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Revel, J. (2015). “Microanálisis y construcción de lo social”. En Revel, J. (dir.) *Juegos de Escala. Experiencias de microanálisis*, San Martín: UNSAM EDITA.

Romero, L. A. (2006). “La democracia y la sombra del Proceso”. En Quiroga H. y Tcach C. (Comps.), *Argentina 1976-2006*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Sidicaro, R. (1993). *La política mirada desde arriba. Las ideas del diario La Nación 1909-1989,* Buenos Aires, Sudamericana.

---------- (2006). “Sobre algunas consecuencias políticas de la dictadura”, en *Argentina 1976-2006*. En Quiroga H. y Tcach C. (Comps.), *Argentina 1976-2006*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

Los museos de arte y sus públicos, encuentros y vínculos en las prácticas culturales

Federico Luis Abiuso, IHUCSO LITORAL – CONICET/UBA
Gabriela Tatiana Kravetz, Universidad de Buenos Aires (UBA)
Nuria Pazos, Universidad de Buenos Aires (UBA)
Agustín Pipicello, Universidad de Buenos Aires (UBA)
Ruben Venticinque, Universidad de Buenos Aires (UBA)

Introducción

Desde una indagación sociológica de las prácticas culturales, y en particular la de visitar un museo de arte, es relevante preguntarnos por quiénes son sus actores y protagonistas principales, así como las vinculaciones que se establecen entre ellos y con la institución museística. Reconociendo que los visitantes tienen determinadas motivaciones, trayectorias, intereses y expectativas que los llevan a ese encuentro con la experiencia artística.

Esta ponencia se enmarca en un proyecto perteneciente al Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, titulado «Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público» (2020-2022). El objetivo de la investigación es dar cuenta de las características de los distintos públicos que visitan el MNBA en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En este sentido, compartimos el análisis del trabajo de campo realizado durante el año 2022 en el que encuestamos a 150 visitantes, especialmente teniendo en cuenta que el museo permaneció cerrado por casi dos años debido a la pandemia COVID-19, problematizando si para muchos de los visitantes fue un reencuentro significativo o más bien podríamos hablar de un público renovado. Principalmente, nos interesó indagar en algunos ejes temáticos como la frecuentación al museo, la pertenencia al ambiente artístico, si visitan alguna muestra en particular y la relación con las redes sociales del museo.

También buscamos enriquecer el análisis estableciendo un breve diálogo con un trabajo de campo virtual llevado a cabo en el año 2021 en la que se problematizaba la interacción del museo con sus públicos en sus redes sociales durante la fase de Aislamiento Social Preventivo Obligatorio (ASPO), y a través de diferentes estrategias de comunicación, visibilización y acceso a los contenidos.

Marco Teórico

Los estudios de público han adquirido mayor relevancia recientemente, especialmente aquellas posturas que enfatizan la figura de los visitantes como protagonistas y actores centrales de la experiencia museística.

Reconocemos como pieza fundacional la investigación de Pierre Bourdieu y Alain Darbel que dio lugar al libro *El amor al arte. Los museos europeos y su público* (1966), en el cual dan cuenta de la regularidad y frecuencia con la que concurren los públicos a los museos de arte europeos, siendo el nivel educativo la principal variable explicativa. Los autores refieren a la importancia del nivel educativo para explicar la frecuentación, así como de otras actividades como ir a conciertos, al cine y al teatro, definidas a partir de la noción de sistema de prácticas culturales.

Otra referencia ineludible es la investigación de Regina Gibaja *El público de arte. Encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes* (1964), donde presenta los principales resultados de un trabajo de campo realizado en el año 1961 en el marco de una exposición de pintura moderna. Su principal objetivo consistió en dar cuenta de la composición del público, sus características y motivaciones, para explicar la concurrencia al museo.

Otros antecedentes con los cuales también dialogamos son García Canclini (1987), Lorenzano (1998), Papalini, y Moguillansky (2016), Melgar, Chiecher, Elisondo y Donolo, (2017) y Panozzo Zenere (2018).

Presentación de resultados

Interacción con el museo cuando se encontraba cerrado

Los museos, al igual que la mayoría de las instituciones de la sociedad, vieron transformadas su cotidianidad y dinámicas habituales frente a la pandemia COVID-19. Se vieron obligados, entonces, a combinar su acervo y sus colecciones,

con materiales y recursos de variada índole, para mantener la conexión con el público que asiste frecuentemente al museo en un panorama en el cual no se podían apreciar presencialmente las obras de arte.

Sobre este trasfondo, en *Estrategias de difusión y exposición del Museo Nacional de Bellas Artes durante la cuarentena* describimos tres estrategias implementadas por el MNBA, las cuales rotulamos Colección digital del Bellas Artes, #BellasArtesEnCasa y Material virtual para docentes (Abiuso, Kravetz y Venticinque, 2021). Sin dejar de centrar nuestra mirada en aquella interacción entre el museo y sus públicos, nos interesó también recuperar la perspectiva o punto de vista de los potenciales públicos de las mencionadas estrategias, indagando en torno a la experiencia que tuvieron con el MNBA cuando éste se encontraba cerrado.

Así, durante los años 2020 y 2021 decidimos llevar adelante la producción de datos a partir de una encuesta online titulada "Una mirada virtual del Museo Nacional de Bellas Artes" cuyo objetivo fue, justamente, conocer cuáles habían sido las experiencias de interacción con el museo cuando éste se encontraba cerrado.

Para su circulación, utilizamos una diversidad de canales de difusión[1], siendo el *mailing* uno de ellos. Otra de nuestras estrategias de campo consistió en buscar en el perfil de *Facebook* del museo las publicaciones, los "me gusta" y comentarios de las personas. Buscamos llevar adelante un tipo de "bola de nieve" a partir de los posteos para ir encontrando visitantes a quienes poderles hacer llegar el *link* del cuestionario virtual. Dada la casi nula interacción, en esta red en particular, entre los visitantes y el museo nos encontramos ante un "obstáculo metodológico". Debido a que no obtuvimos la cantidad suficiente de respuestas (55 casos) para poder realizar la comparación con estudios anteriores como aquellos desarrollados por Gibaja y Lorenzano –uno de los objetivos específicos de nuestra investigación–, debimos esperar hasta la reapertura del museo para considerar, en su lugar, la implementación de un cuestionario de modo presencial, actividad que desarrollamos entre febrero y mayo y que continúa hacia junio del 2022 en proceso de carga.

[1] Es relevante explicitar que solicitamos, de manera formal, al mismo MNBA que pueda difundir nuestro cuestionario en sus redes sociales, actividad a la cual se negó.

Respecto al tópico en cuestión, una de las preguntas abiertas que forma parte de nuestro instrumento de registro es: *¿Cuál fue tu interacción con el museo mientras este se encontraba cerrado por la pandemia COVID-19?*. Entre los 69 casos analizados para esta ponencia, la gran mayoría de personas encuestadas respondió "no" o "ninguna". Solamente en 10 de ellos (15%) se afirmó haber tenido interacción con el museo. En términos más desagregados, pudimos identificar distintas respuestas que agrupamos en dos grupos: aquellas asociadas al mundo de la visita virtual ("*entré a la web*", "*visité la web*", "*virtual*", "*por las redes sociales*"[2]) y otras que aluden, más bien, a un paseo que involucra cierta cercanía física con el espacio donde se encuentra emplazado el MNBA (una de las personas encuestadas refería, al respecto, que "*paseamos por la zona*").

Tanto en estos resultados preliminares del cuestionario presencial como en los principales hallazgos de aquel que fue implementado en modalidad virtual, observamos que el contacto con el museo durante su cierre fue casi nulo. En respuesta a la pregunta *¿Cómo describirías tu experiencia con el MNBA en el marco de la pandemia COVID/19?* el 40% de las personas que fueron encuestadas *online* afirmó que no tuvo experiencia alguna. Respecto a quienes señalaron haber tenido algún tipo de experiencia, agrupamos las distintas respuestas según se trate de atributos "informativos/descriptivos" (14%), "negativos" (23%) y "positivos" (20%).

Perfil de los públicos

Un primer acercamiento para conocer los públicos que visitan el MNBA es a través de los datos socio-estadísticos. Del análisis efectuado sobre los cuestionarios cargados hasta el momento de la escritura de la ponencia (69 casos, en junio de 2022), podemos sostener –como panorama general– que treinta y cuatro personas encuestadas tienen entre quince y treinta años de edad (51%), seguidas por diecisiete que se ubican en la franja etaria 47-62 (25%) y por doce, en aquella comprendida entre los 31 y 46 años (17%). La categoría de respuesta que obtuvo el menor porcentaje fue 63+, con tan solo 7% (cinco casos).

[2] Incluso al interior de este conjunto de respuestas, podemos dar cuenta que una de las personas encuestadas relato como "*difícil*" el acceso vía web.

En cuanto al género autopercibido, cuarenta seis personas encuestadas lo definieron como femenino (67%), veintidós como masculino (32%) y, en un caso (1%), como no binario.

Respecto al lugar de residencia, 49% reside en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (34 casos) y 51%, por su parte, en otros sitios (35 casos). Expresado de modo más desagregado, los barrios de CABA que tuvieron los mayores porcentajes de respuesta fueron Palermo (13%), Recoleta (10%) y Villa Crespo (4%).

Para quienes no viven en CABA, la mayoría reside en la Provincia de Buenos Aires (21 casos), y en mucha menor medida, en otros países (8 casos) o el Interior de Argentina (5 casos).

Primera visita

Uno de los primeros aspectos relevados en los cuestionarios implementados fue el referido a si la persona encuestada se encontraba visitando por primera vez el museo. De los 69 casos relevados y cargados en la matriz al momento, un 48% indicó que esa había sido su primera visita al MNBA.

Del 52% que indicó ya haber asistido en alguna o en varias oportunidades al museo, 24 casos mencionaron recordar su primera visita, en su mayoría ésta se dio con la familia o la escuela, aunque también se mencionó la Noche de los Museos, el turismo, la facultad, entre otros. Al momento parece destacarse la centralidad de la familia y las instituciones educativas en la inculcación del hábito de visitar un museo de arte, aspecto coincidente con su centralidad dentro del marco teórico que guía nuestra investigación.

Conducta cultural o sistema de prácticas culturales

Otra de las dimensiones que nos interesa recuperar en nuestra investigación sociológica del arte es la conducta cultural, definida por Gibaja (1964) como la frecuencia o la regularidad con que se asiste a exposiciones y conciertos, se leen libros y se escucha música por radio, y la preferencia por distintos tipos de música y de libros. Para la autora, el objeto de análisis se circunscribe a la descripción de estas regularidades para distintos subgrupos de la muestra (grupos de edad, sexo, educación, ocupación y pertenecía al ambiente artístico).

Desde unas similares coordenadas teóricas, Bourdieu y Darbel (2012) conceptualizan el sistema de prácticas culturales como el conjunto de actividades

compartidas por individuos del mismo nivel educativo o categoría social. En este sentido, una determinada práctica de la esfera cultural estará relacionada con un alto nivel de probabilidad a otro tipo de práctica equivalente en el campo cultural. Por ejemplo, quienes asisten frecuentemente a los museos, es igualmente probable que también concurran a teatros y conciertos.

De acuerdo a su significancia, en nuestras investigaciones nos apropiamos de estas definiciones para dar cuenta de la composición de los públicos que asisten al Museo Nacional de Bellas Artes en el año 2022.

Tras implementar una encuesta en su modalidad cara a cara, y a partir del análisis de los cuestionarios cargados en la matriz hasta este momento (sesenta y nueve casos), obtuvimos los resultados que presentamos, a continuación, en la Tabla N°1:

Tabla N°1. Frecuentación de prácticas culturales.

Frecuencia	Museos (no específicos de arte)	Museos de arte	Teatro	Cine	Conciertos
Una vez por semana	1%	-	4%	-	-
Una vez por mes	23%	20%	13%	25%	20%
Dos veces por mes	7%	7%	4%	9%	3%
Tres o cuatro veces por año	**57%**	**58%**	36%	30%	38%
Nunca	12%	15%	**43%**	**36%**	**39%**

Fuente: elaboración propia a partir de la investigación *Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público*. Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, 2022.

Una forma alternativa de agrupar estos mismos datos es según el tipo de visitante: ya sea que se trate de un visitante frecuente (aquel que asiste al museo más de cuatro veces al año), esporádico (tres o cuatro veces por año) o no iniciado (nunca).

Tabla N°2. Frecuentación de prácticas culturales. Datos agrupados según tipo de visitante.

Tipo de visitante	Museos (no específicos de arte)	Museos de arte	Teatro	Cine	Conciertos
Visitante frecuente	31%	27%	21%	34%	23%
Visitante esporádico	**57%**	**58%**	36%	30%	38%
Visitante no iniciado	12%	15%	**43%**	**36%**	**39%**

Fuente: elaboración propia a partir de la investigación *Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público*. Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, 2022.

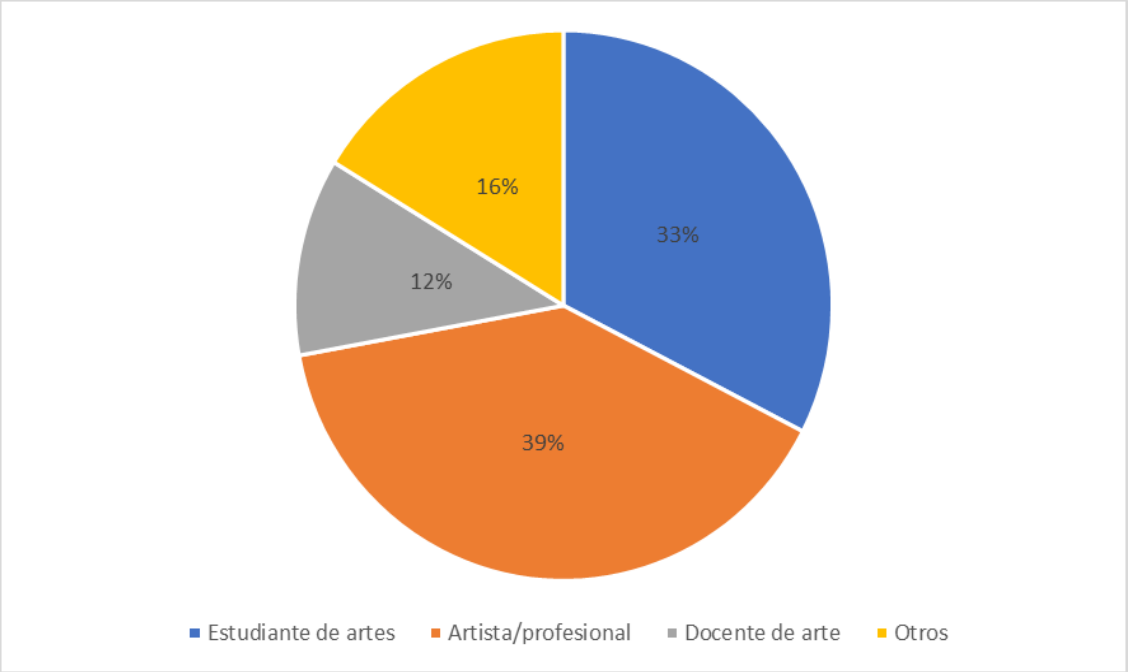
Tal como puede observarse en la tabla, para la recurrencia en que los visitantes del MNBA asisten a museos y museos de arte en particular, los mayores porcentajes se sitúan dentro de la categoría de visitante esporádico (57% y 58%, respectivamente). Para las prácticas de ir al teatro, al cine y a conciertos, por su parte, los porcentajes más altos apuntan al visitante no iniciado. En este sentido, un 43%, 36% y 39% de la población encuestada afirmó que la periodicidad de frecuentación fue Nunca.

Creemos imprescindible leer estos datos en diálogo con aquella dimensión contextual inaugurada por la pandemia COVID-19, lo cual nos lleva a preguntarnos acerca de cómo las medidas sanitarias implementadas frente al mencionado virus influyeron o impactaron –es decir, qué cambios generaron– en la conducta cultural o en el sistema de prácticas culturales.

Pertenencia al ambiente artístico

Debido a que consideramos que el hecho de formar parte del campo artístico (o no) implica una forma distinta de vivenciar la experiencia museística, éste fue otro de los aspectos que nos resultó pertinente relevar. De los 69 casos con que contamos al momento un 62% ha indicado que sí pertenece de algún modo al ambiente artístico, ya sea como estudiantes o profesores de artes plásticas, historia del arte, música y artes escénicas, también profesiones como arquitectura, ilustración y diseño gráfico, entre otros.

Gráfico N°1. Tipo de pertenencia al ambiente artístico.



Fuente: elaboración propia a partir de la investigación *Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público*. Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Sociales, 2022.

Consideramos que, en etapas posteriores de análisis, será provechoso entrecruzar esta variable con los datos obtenidos para la primera visita al museo y observar si existe alguna relación con aquellos casos en que la primera visita se produjo en un contexto familiar, así como también con la variable sistema de prácticas culturales, y corroborar si la práctica de visita a museos de arte se da en forma aislada o en conjunto con otras como conciertos, obras teatrales, cine, etc.

Esto será relevante ya que, tal como se menciona en nuestros antecedentes (Abiuso y Kravetz, 2020), la edad de los encuestados, la familia y las instituciones educativas cumplen un rol central en la adquisición de habilidades, competencias, códigos para descifrar las obras de arte (Bourdieu, 1993), a la vez que promueven una familiarización y una asidua frecuentación a distintas prácticas culturales, entre las cuales podemos mencionar ir a museos, conciertos, al cine y al teatro.

Artista plástico favorito

En torno a la competencia artística y los criterios de apreciación de las obras de arte y conocimiento de los pintores, incluimos en el cuestionario un apartado específico sobre Actitudes frente al arte.

Si bien es un público que tiene algún tipo de relación con el ambiente artístico, ya sea por su profesión o por sus estudios formativos, es llamativo que frente a la pregunta de "Pintor favorito", 22% aseguraron no tener y 20% no contestó. Entre los que sí pudieron mencionar un nombre, 10% refirió a van Gogh, 6% a Picasso y 4% a Berni. Como hemos señalado en otras experiencias, muchas veces los pintores más "populares" son aquellos que han tenido algún tipo de película o serie recientemente.

En relación a la posibilidad de poder mencionar el título de una obra de arte, muchos citaron obras expuestas en el museo como *El Beso* de Rodín, *Sin pan y sin trabajo* de de la Cárcova, *La vuelta del malón* de Della Valle, *El molino de la Galette* de Van Gogh, *Retrato de Manuelita Rosas* de Pueyrredón. Y otros, obras más famosas como *La Gioconda* de Leonardo da Vinci, *La noche estrellada* de van Gogh y *Las meninas* de Velázquez. Sin embargo, un porcentaje relativamente alto (23%) no pudo mencionar ninguna.

Relación con las redes sociales del museo

Otra dimensión importante se refiere puntualmente a las redes sociales con las que cuenta el Museo Nacional de Bellas Artes. En el antecedente mencionado (Abiuso y Kravetz, 2020), aun habiendo encuestado a visitantes de entre 15 y 25 años, habíamos obtenido que solamente un 17% seguía al museo en redes. Este número aumentó tímidamente a 35% en nuestra experiencia de investigación de más reciente, algo que también sucedió con el peso relativo de *Instagram*, que creció de 11% a 27,5%. Es por esto que no observamos cambios significativos en lo referido al rol de las redes sociales en la experiencia y la visita al museo.

Reflexiones finales

Consideramos que las indagaciones sobre los diversos públicos que asiste constituyen materiales valiosos para pensar en las relaciones que se establecen entre los visitantes y el museo, pudiendo contribuir a producir estrategias para la

incorporación de nuevos públicos, o a implementar distintos abordajes didácticos que contribuyan a una experiencia museística más amplia y enriquecedora

En una primera aproximación para empezar a dilucidar quiénes son los públicos de arte del MNBA, podemos decir que nos estamos refiriendo a un público principalmente jóven (51%), de género femenino (67%) y que vive en la Ciudad de Buenos Aires (50%). Un alto porcentaje (62%) asegura tener una relación con el ambiente artístico, ya sea desde su profesión o estudios. En una cantidad casi equivalente de casos, nos encontramos frente a visitantes debutantes (52%) y público reincidente (48%).

En relación al sistema de prácticas culturales, es un público que prefiere la práctica de visitar museos, ya sea de arte (57%) o de otra temática (58%), frente a otras alternativas culturales como ir al teatro, cine o conciertos, donde "Nunca" fue la respuesta más recurrente 43%, 36% y 39%, respectivamente.

Finalmente, en relación a la interacción de los públicos con las redes sociales institucionales del museo, podemos referir que el mismo ha sido casi nulo o negativo, con lo cual podemos mencionar que es un público que prioriza y valoriza la experiencia presencial frente a la virtual.

Bibliografía

Abiuso, F.L., Kravetz, T. y Venticinque, R. (2021). Estrategias de difusión y exposición del Museo Nacional de Bellas Artes durante la cuarentena. En *XIV Jornadas de Sociología*. Disponible en:

http://jornadasdesociologia2021.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/ponencias2021/1058_581.pdf

Abiuso, F.L. y Kravetz, T. (2020). El hábitat del Museo Nacional de Bellas Artes: un recorrido teórico-metodológico. *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano*, *3*(1), 3-18. Disponible en: https://revistas.ub.edu.ar/index.php/Perspectivas/article/view/96/96

Bourdieu, P. y Darbel, A. (2012). *El amor al arte: los museos de arte europeo y su público*. Buenos Aires: Prometeo.

Gibaja, R. (1964). *El público de arte. Encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Eudeba.

García Canclini, N. (1987). Museos y público: cómo democratizar la cultura. En E. Cimet, M. Dujovne, N. García Canclini, J. Gullco, C. Mendoza, F. Reyes Palma y G. Soltero, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (pp. 49-63). México: Inba.

Lorenzano, C. (1998). El público de arte treinta años después. En *III Jornadas de Sociología, La cuestión social hoy*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Recuperado de:

https://www.academia.edu/37928037/El_publico_de_arte_treinta_a%C3%B1os_despu%20%C3%A9s

Melgar, M., Chiecher, A., Elisondo, R. y Donolo, D. (2017). Museos y consumo cultural. Percepciones y experiencias en la Noche de los Museos. *E-rph. Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 21, 171-204.

Papalini, V. y Moguillansky, M. (2016). Los estudios sobre los públicos de arte. En M. Grillo, V. Papalini y S. Benítez Larghi (Comps.). *Estudios sobre consumos culturales en la Argentina contemporánea* (pp. 85-128). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Panozzo Zenere, A. (2018). La recepción en los museos. Exploraciones de los estudios de visitantes en los museos argentinos. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, 139, 311-326.

El cine de Betzabé García: personajes en resistencia

María Virginia Morazzo, FA – TECC – UNICEN

> *Es lo mismo con el guión, ¿es forzoso usar un guión para hacer una película? No, no lo es. Es más importante tener clara tu pregunta inicial, ¿por qué quieres estar ahí? Pasa lo mismo con una escuela de cine*. [1] (Betzabé García, 2016)

Introducción

Si pensamos el cine como una expresión artística veremos como tal que las épocas cambian y por ende sus características. Así pasamos por una época clásica, una moderna y hoy atravesamos una posmoderna. Dentro del cúmulo de características que podemos mencionar hay un concepto que en la actualidad marca una diferencia sustancial: cine de autor. Tal como lo manifiesta Martha Gutiérrez Correa, este concepto

> nació hacia la mitad del siglo XX en Europa y propició una nueva manera de ver al cine y de valorarlo. Así mismo, el cine que se empezó a realizar a partir de esa época con una intención consciente que una película debe ser el producto de expresión de un director-autor, fundó lo que se llamaría cine moderno… (2014, 2)

Sin embargo, tiempo después las cosas cambiarían.

> Esa genialidad del autor y además la teoría de autor misma fueron fuertemente cuestionadas pues el cine no es para los posmodernos una posibilidad de expresión de un único autor y además, aunque aceptan la categoría de cine como arte, el arte ya no está categorizado por encima de la cultura de masas sino que es un simple producto social de ellas. Ese discurso se mantiene hoy en día en el mundo posmoderno. (Gutiérrez Correa, 2014, 12)

[1] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

Esta visión está muy clara en la filmografía de Betzabé García, quien filma situaciones corrientes con personajes en resistencia. A partir de esto, podemos dividir su cine, al día de hoy, en dos grandes bloques temáticos: por un lado, un primer bloque compuesto por dos cortometrajes (uno de ficción y otro de documental) y un largometraje documental que parten de la situación social ocasionada por la construcción de la Presa Picachos finalizada en 2009 que causa la inundación en varios pueblos de Sinaloa; por otro lado, un segundo bloque conformado por dos cortometrajes ficcionales y un largometraje documental que abordan la temática del cuerpo, la sexualidad y la identidad sexual.

Para estudiar su cine tomaremos en cuenta dos perspectivas: en primer lugar, el tipo de cine que encarna esta directora con sus características y, en segundo lugar, el análisis de elementos del documental. Para el primer caso abordaremos autores como Martha Gutiérrez Correa, Lauro Zavala, David Bordwell, Francis Vanoye, Francesco Casetti y Federico Di Chio. Para el siguiente eje de estudio nos centraremos en Patricio Guzmán, Aida Vallejo Vallejo y Sergio Puccini.

La poética en el cine de Betzabé García

Para este abordaje se tendrán en cuenta los siguientes audiovisuales de la directora mexicana, dado que su última producción, el largometraje documental *Mickey*, aún está en etapa de postproducción.

- ✓ 2011 – *Venecia, Sinaloa* (cortometraje ficcional)
- ✓ 2013 – *Porcelana* (cortometraje ficcional)
- ✓ 2015 – *Los reyes del pueblo que no existe* (largometraje documental)
- ✓ 2016 – *Unsilenced* (cortometraje documental)
- ✓ 2018 –*The girl with two heads* (cortometraje ficcional)

Comenzamos por el primer cortometraje en el cual

> Lo que tú ves en *Venecia, Sinaloa* son 40 personas que venían del nuevo San Marcos y les pedí que regresaran al viejo pueblo inundado para actuar el desalojo y todos ellos fueron. Toda la ayuda que nos brindaron fue algo muy padre, porque era un lugar tan violento y todo el mundo en Mazatlán le tenía miedo, ir allá significaba preguntarse quién se mete a la sierra.[2] (2016)

[2] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

Betzabé recrea la desocupación de un pueblo centrando la historia en la figura de Hugo, un joven de 16 años quien ve en la televisión que ha sucedido en Venecia y decide construir un puente como allí para trasladarse por fuera del agua. Esto sucede a partir de las inundaciones ocasionadas por la Presa Picachos.

Luego el primer largometraje documental

> *Los reyes del pueblo que no existe* narra la vida de tres familias ancladas en el viejo pueblo de San Marcos, Sinaloa. Tras la construcción de la presa Picachos en 2009, la concentración de agua provocó inundaciones abrumadoras que sepultaron las tierras de cientos de trabajadores y comuneros, convirtiendo al pueblo en una especie de Venecia arraigada en la sierra sinaloense.[3] (2016)

En este caso la directora construye un relato que oscila entre la calma y la desolación de un lugar casi deshabitado para adentrarse en la reflexión que unos pocos habitantes del lugar hacen sobre sus vidas y sus miedos: la soledad, la muerte, la destrucción, la oscuridad, el narcotráfico.

El tercer audiovisual de esta trilogía es *Unsilenced*

> Conocí a Atilano Román Tirado, de quien trata esta película, cuando tenía 19 años. Yo estaba en su pueblo en Sinaloa para filmar mi documental "Los reyes del pueblo que no existe" (…) Durante esa, Atilano ofreció alojar a mi equipo en su casa, mientras él fungía como líder del movimiento de resistencia de época para cientos de familias que habían sido reubicadas… a un lugar que carecía de electricidad, agua u oportunidades de empleo. Trabajé en este proyecto durante cinco años, y nos hicimos amigos cercanos."[4] (2016)

Con respecto al otro bloque mencionado, estamos frente a dos obras realizadas y una en proceso de postproducción. La primera de este grupo es *Porcelana*, un cortometraje de ficción protagonizado por una niña llamada Marian que asiste al entierro de su tía la cual, según Alex, "murió por puta". Para la directora,

---

[3] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

[4] https://www.clasesdeperiodismo.com/2016/03/28/unsilenced-documental-sobre-activista-asesinado-en-mexico-se-estrena-en-the-new-york-times/

“Alrededor de eso 'Marian' descubre su sexualidad y sus primos la castigan enterrándola”[5] (2015).

Luego está otro cortometraje titulado *La mujer de dos cabezas*

> En la historia, mencionó, Anne, la protagonista, practica ese tipo de riñas y decide subir una foto suya a Internet. Cuando su familia la ve, se escandaliza, pero les dice que no sexualicen esa imagen porque ella no lo ve así; entonces surge una discusión sobre cuál es la perspectiva que ella le da y cómo ve la sociedad el cuerpo de la mujer. Finalmente, la mamá termina yendo al club de pelea y ahí se da cuenta que el ambiente es distinto.[6] (2018)

Y, finalmente, si bien no es propio analizarlo ya que aún no ha sido estrenado, es importante mencionar el largometraje *Mickey*

> …sobre un famoso youtuber que comenzó a grabarse desde los 11 años. #Mickey trata sobre la vida de Miguel Ángel Cundapí, Mickey, quien a lo largo de 10 años ha mostrado su vida a través de una pantalla, creando un personaje a veces real y a veces ficticio, y, a su vez, plantea una reflexión sobre una generación que ha construido su identidad a través de las redes sociales.[7] (2017)

Ya conociendo la filmografía de Betzabñe García y considerando aquello que dice Lauro Zavala, “El cine posmoderno surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno.” (2005, 8), trataremos de demostrar si el cine de esta realizadora se correponden con el cine posmoderno, moderno o clásico.

Por ejemplo, con respecto al abordaje de sus temáticas y por lo hemos expresado más arriba podemos afirmar que

> Los temas más comunes del cine moderno están ligados a la exploración de la psicología humana, las realidades del sujeto, la infancia, la crisis de la institución familiar, la caída de la figura paterna, las vicisitudes de la relación de pareja, el cuestionamiento al matrimonio, la infidelidad, la homosexualidad, el contexto socio-político de ese sujeto en ruptura y el debate ideológico y ético entre los grandes discursos tanto políticos como morales. (Gutiérrez Correa, 2014, 294).

---

[5] https://www.20minutos.com.mx/noticia/b263722/la-sexualidad-femenina-debe-dejar-de-ser-un-tabu-betzabe-garcia/

[6] https://www.gaceta.unam.mx/distincion-del-festival-de-san-sebastian-a-betzabe-garcia/

[7] https://moreliafilmfest.com/mickey-un-puente-entre-el-documental-y-el-internet

Esto basado en que la realizadora mexicana trata dos ejes temáticos en especial: la sexualidad/el cuerpo y el contexto socio-político de Sinaloa. Tanto en *Venecia, Sinaloa* como en *Los reyes del pueblo que no existe* y *Unsilenced* se manifiesta por medio de diferentes formas de contar (que luego abordaremos) la necesidad de la directora de contar lo terrible que había pasado a raíz de las inundaciones en Sinaloa y las consecuencias de un Estado que ignoraba a sus habitantes. Con respecto a este último, Betzabé García expresa

> A mí no me gustaba la idea de que la muerte de Atilano quedara sólo como nota roja, siendo que fue un luchador social por la búsqueda de una justa reubicación de los nuevos pueblos. Ellos no estaban en contra de que se construyera la presa, pero querían que se hiciera justicia a la hora de reubicarse y que tuvieran manera de trabajar, pues todas sus tierras se inundaron. Era muy injusta la manera en que el gobierno reubicó a la gente, entonces es por eso que se originó el movimiento. Aunque Atilano sabía que iba a morir, a él no le importó, siguió la lucha y tuvieron varios amedrentamientos, mataron a más de 40 comuneros y al final lo mataron a él.[8] (2016)

Por otra parte y, tal como lo indica el cine posmoderno, los audiovisuales de Betzabé García manifiestan una primacía de lo estético, y esto apoyado en la mayor parte de sus obras por la labor del Director de Fotografía Diego Tenorio[9]. "El trabajo del fotógrafo Diego Tenorio traza encuadres hermosos y contemplativos del halo fantasmagórico y penetrante que emana de los fríos e inhóspitos rincones del lugar."[10] (2016)

Los encuadres del primer bloque de audiovisuales son encuadres poéticos que representan ruinas y desolación de un pueblo inundado, especialmente en su primer largometraje. En ellos el agua es un factor determinante, un agua turbia y estancada que muestra la destrucción, la cual da movimiento a la imagen en su interior, y muchas veces se refuerza con una cámara en movimiento en otros tipos de imagen. Tal como lo manifiesta Lauro Zavala (2005) en el cine posmoderno

---

[8] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

[9] A excepción del cortometraje *La mujer de dos cabezas*. Y en el caso de *Venecia, Sinaloa* su trabajo figura "sin acreditar" en IMDb (https://www.imdb.com/name/nm2957237/)

[10] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

hay una superposición o simultaneidad entre planos narrativos y planos descriptivos. En el segundo bloque, hay dos cortometrajes de estéticas muy diversas: *Porcelana* posee una estética "lavada" con variados planos detalles estáticos donde el movimiento está en el interior del cuadro y es causado por la acción de su protagonista, y otra vez la presencia del agua, esta vez en forma de lluvia, como una especie de purificación tanto al inicio como al final del cortometraje. En el caso de *La mujer de dos cabezas*, la estética se divide en dos y se alterna: por un lado, están las imágenes tomadas desde el celular de Anne (18), la protagonista de esta historia, las cuales están representadas por un encuadre vertical de la imagen a color y en el cual generalmente aparece ella o ella y su madre Celine (generan al espectador la sensación de un documental autorreferencial); por otro lado, están las imágenes tomadas por una cámara externa y testigo, con encuadres horizontales e imágenes en blanco y negro que cuentan la totalidad de la historia (imágenes que recobran su color solo en la escena final como una forma de unificar ambas partes del relato).

Si bien Martha Gutiérrez Correa menciona como característica títpica del cine posmoderno que "El montaje es rápido y agresivo donde el corte es muy visible" (2014, 299), esto no es consecuente con lo que sucede en los films de Betzabé García. Pero también tenemos la postura de Lauro Zavala con respecto a este tema, quien manifiesta que "La edición es itinerante, es decir, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista." (2005, 9). Entonces, podemos decir que el cine de Betzabé García se ajusta más a esta postura, ya que sus planos se articulan de manera causal por momentos, pero también intervienen planos vinculados por el expresionismo. Esto está presente tanto en el documental como en la ficción. Por ejemplo, en el documental *Los reyes del pueblo que no existe* de plano a plano la edición nos cuenta la historia y miedos de las únicas tres familias que habitan el pueblo inundado de San Marcos y por momentos nos sumergimos en una contemplación infinita de paisajes marcados por el agua, la desolación y la destrucción. Verbigarcia, en el cortometraje de ficción *Porcelana* sucede algo similar en el inicio cuando se presenta a la pequeña protagonista jugando con aquello que la rodea inmersa en su mundo interior y luego los planos siguientes nos narra su historia de ese día de su vida, articulados de forma causal.

Esto nos lleva a pensar en la estructura narrativa y según Gutiérrez Correa en el cine posmoderno "El tipo de narración oscila entre clásica, de Arte y ensayo y la anti- narración. Es decir, no hay un tipo de narración definida, más bien hay hibridación en los tipos de narración". (2014, 298) Pero antes de adentranos a analizar este aspecto, veamos algunas definiciones.

David Bordwell habla de la dicotomia cine clásico y cine de arte y ensayo. El primero responde a un cine hollywoodense (por ejemplo, al cine de los años 1917 a 1960) con narrativa, personajes y espacios claramente delimitados y que apunta a una recepción sin esfuerzos. Entre sus características más relevantes están: los hechos narrados bajo el principio de la causalidad, conformaciones de lugares y personajes fácilmente identificables, un tratamiento de tiempo reconocible en tres grandes partes (orden-crisis-orden o planteo-desarrollo-resolución). De esta forma esto supone un tipo de espectador que presenta una lectura lineal y una atención creciente. El segundo, por el contrario, tiene su anclaje en la modernidad literaria con un fuerte cuestionamiento de lo real, resaltando sus múltiples facetas como por ejemplo lo real desde la subjetividad del personaje. Así es que entre sus características más acentuadas están: el manejo del tiempo narrativo por medio de la casualidad, distensión del tiempo, el comentario narrativo o momento aclarativo, las lagunas temporales y el relato episódico; los personajes poco definidos y con objetivos y motivos poco claros representados en ocasiones por no actores; el relato sostenido desde el sueño, la imaginación, el recuerdo, la fantasía, entre otras; la temática está vinculada con la enajenación, lo psicológico y la comunicación; la notoriedad de los aspectos técnicos en muchas ocasiones son parámetros que refuerzan la narración (por ejemplo, los ángulos de cámara poco comunes). Con respecto al tipo de espectador a que apunta: "…la narración del cine de arte y ensayo no sólo exige comprensión denotativa, sino también lectura connotativa, un nivel más alto de interpretación." (Bordwell, 1996, 213)

Por su parte, Francesco Casetti y Federico Di Chio (1991) mencionan tres tipos de narración: la narración fuerte, la narración débil y la antinarración. La primera refiere a un modelo que está guiado por la causalidad de los hechos, los cuales se desarrollan de manera gradual y progresiva hacia una resolución y donde las acciones de los personajes son determinadas por el espacio hacia una transformación final. Esta narración se vincula al modelo clásico. La segunda está

marcada por una relación muchas veces casual o poco clara entre acciones, hechos, personajes y ambientes, incluso muchas veces los espacios tienen categoría de personaje y los personajes no evidencian un cambio, sino que simplemente difieren del estado primero. En este caso se relaciona con el cine de Arte y Ensayo. La última pone de manifiesto la ausencia de nexos narrativos, en el cual los hechos, los personajes y ambientes se vinculan de forma frágil, no hay una relación de transformación concreta sino más bien de aplazamiento, enajenación.

Otro autor que analiza la narración, la dramaturgia y sus dispositivos es François Vanoye (1996). De esta manera, tomaremos como ítems de análisis el dispositivo narrativo o modelos de relatos, los cuales se dividen en:

- ✓ El modelo clásico: tiempo lineal, narración objetiva o narrador omnisciente, uno o dos personajes centrales, una intriga principal y otra que afecta al protagonista, otras secundarias que la revalorizan. Esto presenta una organización jerárquica en la trama.
- ✓ Guiones con narrador (es): la utilización de una o varias voces en off puede tener múltiples funciones o trabajarse en distintos niveles, desde la simple ayuda para facilitar la narración hasta tener un papel activo como contrapunto de la imagen o refuerzo de la misma.
- ✓ Flash back, puzzle, guiones con puntos de vista: en el primer caso funciona como revelador de pensamientos, enigmas o sorpresas. Hay flash back explicativos (vinculados a la causalidad del relato) y flash backs asociativos (relacionados a la subjetividad del personaje) según Odile Larere (1986). De esta manera el flash back puede ser un factor que aclara u oscurece la trama. El puzzle y los puntos de vista pueden dispersar la atención sobre un hecho causando incertidumbre.
- ✓ Guión especular: "en el que se refleja un determinado aspecto de la historia o un determinado componente del medio que toma a su cargo la historia" (Vanoye, 1996: 84-85) Esta reflexividad se puede dar en cuanto al cine como institución o en relación a otras películas, según Jacques Gertenkorn.
- ✓ Los intercalados, paralelismos, alternancias: estas estrategias tienen como objetivo resaltar lo laberíntico, lo metafórico o comparativo, el suspense o

sorpresa que se conjuga con la dilatación temporal. En este caso el relato se complejiza y las tramas no tienen una dirección clara.

Así como también partiremos de los dispositivos dramatúrgicos o la forma en que están organizados los hechos para causar interés en el espectador, entre los cuales se hallan:

- ✓ El paradigma hollywoodense: se adapta especialmente al modelo ternario de principio, medio y fin, respetando una estructura que gradúa la tensión del conflicto hasta la resolución por medio de dos transiciones o puntos de giro en el relato que marcan el final del acto 1 y el acto 2, pasando por el clímax o situación altamente dramática que definirá el final.
- ✓ Otras estructuras en dos, cuatro o cinco actos: en el primer caso se utiliza en relatos cortos ya que la segunda transición se funde con el final y muchas veces remarcan las simetrías y oposiciones en la historia. En el segundo caso se da cuando el clímax antecede en demasía a la resolución y ésta es más extensa. En el último caso se da en películas largas donde el acto 3 es muy breve y auspicia de "respiro narrativo".
- ✓ Estructuras difusas o ambiguas: aquí las acciones no marcan a los actos, sino otros elementos como los espacios o los personajes.

Ahora veamos qué modelos narrativos y dramatúrgicos encontramos en Betzabé García. En todas sus producciones podemos observar una mezcla de elementos narrativos, por ejemplo, en dos de sus ficciones las protagonistas de sus obras sufren una transformación hacia el final del relato, propio de la narración clásica o narración fuerte: Marian comienza su día siendo una niña inocente que juega con todo a su alrededor y termina siendo "castigada" por descubrir su sexualidad (esto se vislumbra claramente entre el rostro relajado del inicio y el rostro serio del final). Anne mira, a través de filmarlo con su celular, su cuerpo como explorándolo y termina mirando su cuerpo con otra ¿madurez? luego de la charla con su compañera de lucha. Asimismo, todas las acciones de los personajes quedan circunscriptas a un entorno y esto se evidencia claramente en los tres audiovisuales que refieren a la inundación del pueblo de San Marcos, en Sinaloa.

Por otra parte, los personajes como el de Marian o Anne o incluso Hugo no dejan en claro sus objetivos desde el inicio de cada relato, en el primer caso se plantea más bien como un descubrimiento sin intención, en el segundo caso como una

reflexión a partir de una apreciación externa y en el último caso es una acción que se origina desde la empatía. Todo esto sucede sobre la mitad del relato en adelante.

En relación a los dispositivos narrativos se privilegian dos en la obra de Betzabé García: el guion con punto de vista y el guion con narrador. El primer caso lo podemos observar en las tres ficciones, ya que allí se privilegia la perspectiva de sus protagonistas en general. También se destaca en *Los reyes del pueblo que no existe*, dado que vemos la narración focalizada en sus protagonistas, a excepción de los momentos donde todo aquello que se narra queda encerrado en planos contemplativos del paisaje. El segundo caso lo podemos ver en uno de los documentales: *Unsilenced* está prácticamente contado por medio de la voz off de Atilano, salvo algunas imágenes de archivos y la imagen final donde habla a cámara.

Finalmente, en relación a los dispositivos dramatúrgicos se destaca la estructura difusa, si bien todos los audiovisuales tienen una lógica narrativa, en ningún caso tenemos en claro el conflicto inicial: ¿Qué quiere Hugo? ¿Qué desea Anne? ¿Y Marian? ¿Qué se proponen Jaimito y Yoya y los otros habitantes de San Marcos? Son historias basadas más en la interioridad de sus personajes que en sus acciones, ellos reaccionan ante la crisis o simplemente se dejan llevar, sus personalidades son poco claras. Comprendemos a Hugo porque reacciona ante la situación de crisis de su pueblo inundado. Anne reacciona ante el reclamo de su padrastro sobre sus fotos medio desnuda en Internet practicando lucha. Marian se deja llevar por distintos hechos de un día atípico: la muerte de su tía, los comentarios de Alex, las acusaciones de sus primos. Los únicos habitantes de un San Marcos inundado simplemente subsisten y cuentan sus experiencias: "Pani y Paula se rehúsan a cerrar su tortillería y dedican su tiempo libre a rescatar al pueblo de las ruinas; Miro y su padres sueñan con marcharse pero no pueden; Jaimito y Yoya, aunque sienten miedo, tienen todo lo que necesitan."[11] Posiblemente el más claro de los personajes (y sus objetivos) sea Atilano: desea defender a los "desterrados", sin importar que lo maten por ello, para lograr una retribución justa por las pérdidas ocasionadas por la inundación.

[11] https://www.filmaffinity.com/es/film623098.html

Mención aparte merece el sonido del cine posmoderno, el cual "cumple una función itinerante, es decir, puede ser alternativamente didáctica, asincrónica o sinestésica. Esta simultaneidad de registros propicia que la película pueda ser disfrutada por muy distintos tipos de espectadores, cada uno con expectativas y experiencias estéticas radicalmente distintas entre sí." (Zavala, 2005, 9). Toda la filmografía de la directora mexicana tiene un tratamiento similar en esta área: se privilegia el sonido ambiente (agua y natauraleza, en especial, pero también gente hablando, murmullos y ruidos) y la voz de sus protagonistas (excepto en *Venecia, Sinaloa* en el cual no hay más voces que la de un noticiero que Hugo ve por televisión), con el uso de la voz en off (en *Unsilenced*) o los personajes hablando mientras realizan alguna acción (*Los reyes del pueblo que no existe, Porcelana, La chica de dos cabezas*). Asimismo, en su largometraje aparece una banda sonora musical conformada por un cuarteto de niños "Los Jalapeños" que tocan instrumentos diversos, los cuales están presentes en la historia de forma alternada y esporádica hasta unos 10 minutos antes del final que se presentan como una banda. Cuando aparece la música es instrumental (excepto al final -sobre títulos- de *Venecia, Sinaloa* que es un tema musical cantado). Además, podemos decir que *Porcelana* es la obra de García con mayor presencia de música en su banda sonora que, en ocasiones, trabaja en un segundo plano sonoro con risas y gritos de niños. Pero volviendo a *Los reyes del pueblo que no existe*

> El diseño sonoro de Pablo Lach constituye aquí un elemento potente y sintético, pues es notorio que muchos de los ambientes grabados en las locaciones de la historia fueron editados con efectos que les ralentizan de manera que suenan ligeramente sintetizados sin perder la naturalidad del entorno. De la misma manera se percibe el trabajo de los incidentales, pues en el interior de una iglesia o un bosque en medio del riachuelo se perciben ecos y modificaciones en el timbre de los objetos que hacen sonar el ambiente enrarecido que se desea plasmar, inclusive en varias secuencias los sonidos incidentales suenan sutilmente metálicos.[12] (2020)

Ahora bien, pensamos en Betzabé García como una cineasta posmoderna, con un tratamiento temático moderno y un sello propio, pero también debemos pensar en esta directora como una documentalista. De hecho, de los 5 trabajos analizados

[12] http://www.revistacinefagia.com/2020/06/los-reyes-del-pueblo-que-no-existe-lo-que-el-agua-no-se-llevo/

dos son documentales (*Los reyes del pueblo que no existe* y *Unsilenced*) y otros dos se asemejan (si bien *Venecia, Sinaloa* y *La chica de dos cabezas* no son documentales, sus estéticas y, en el caso del primero, la similitud de algunos aspectos con los otros documentales, nos permite analizarlo así). Dado que el terreno de análisis sobre el documental puede ser muy basto, vamos a concentrarnos en un aspecto muy importante, relacionado al plano narrativo, y el cual es tratado por autores como Patricio Guzmán, Aida Vallejo Vallejo y Sergio Puccini: el personaje o actor social.

Aida Vallejo Vallejo (2013) propone un análisis del documental contemporáneo pensado desde la hibridación de estructuras centradas en los personajes y sus discursos. Para ello, primero mencionará recursos de la enunciación y la mostración, para finalmente abordar sus límites borrosos. Así es que nombra como elementos típicos del primero a la información impresa, la voz over y el montaje. Y alude a la mostración como imagen observacional y como reconstrucción (en caso de que no puedan obtenerse imágenes reales).

Sin embargo, en el documental contemporáneo podemos encontrar varios otros recursos que nos ayuden a narrar:

> "En el documental contemporáneo podemos identificar diversos usos de la palabra como vehículo de comunicación en función el poder enunciativo de los participantes en el diálogo: diálogo del cine directo, el diálogo no mediado o el diálogo con el entrevistador/a." (Vallejo Vallejo, 2013, 17)

El primero es aquel en que los actores sociales hablan ignorando la cámara y esto hace avanzar la narración, muy utilizado en el cine observacional. El segundo "El cámara forma parte del mundo proyectado al entrar en la conversación. Pero en este caso la instancia enunciativa forma parte también de esa realidad que pretende relatar." (Vallejo Vallejo, 2013, 18). Y el tercero, hay un intercambio entre el equipo de realización y los actores sociales que narra.

Ahora bien, también la instancia relatora puede formar parte de la historia escondiendo la instancia narrativa y allí se puede evidenciar: la enunciación mediática (se utiliza material de los medios de comunicación donde los discursos son mediados y no fueron hechos de manera directa para el documental), la mímesis dentro de la mímesis (por ejemplo una obra de teatro que se utiliza para representar algo que no se enuncia directamente), monólogo interior ("…

superposición de la voz del personaje (…) con una imagen suya en la que aparece en silencio, con una actitud reflexiva. Por convención esta construcción es leída por los espectadores/as como si pudieran oír los pensamientos de los personajes." (Vallejo Vallejo, 2013, 20)) y flujo de conciencia (es una variante de la anterior pero su fluir no tiene coherencia narrativa, ni organización).

Por último, la autora menciona formas de enunciación directa: "las cabezas parlantes", el relato del actor social y el relato del realizador. La diferencia entre el primer y segundo caso radica en que "la cabeza parlante" habla cámara, pero a sabiendas del espectador que le están preguntando y en el otro caso habla como si directamente se dirigiese al espectador y estableciese un diálogo con él. En el último caso, "… actúa la especificidad de la imagen audiovisual que hace que el autor sea visible y se construya como una persona con unas características físicas y psicológicas concretas, y no ya esa "voz de Dios" incorpórea." (Vallejo Vallejo, 2013, 23).

En el caso de *Venecia, Sinaloa* estamos ante la presencia de la mostración como reconstrucción ya que los habitantes volvieron a su pueblo inundado para colaborar con la realizadora y "actuar" su desalojo, la palabra está ausente en todas sus manifestaciones, solo nos queda observar qué sucede. Los hechos están centrados en un pueblo y el accionar de un personaje en particular: Hugo.

Con respecto al documental *Los reyes del pueblo que no existe* estamos ante un relato coral, compuesto por un grupo de personajes y focalizado en especial en los tres hombres de las tres familias, por un lado, lo cual destaca la diversidad de vivencias y, por otro lado, centrado en la pareja de Jaimito y Yoya. Aquí se privilegia, por momentos, las imágenes observacionales con sonido ambiente de gran belleza estética que marcan la destrucción y el abandono de un pueblo devastado por las inundaciones. Luego se contrapone a las imágenes donde los habitantes realizan sus tareas diarias y cuentan sus vivencias a cámara. Si bien sólo al inicio hay un momento de diálogo con el entrevistador que es evidente, todo el documental se trata de una charla, un diálogo entre la realizadora y los protagonistas. En palabras de la directora

> Yo creo que la clave es que no son entrevistas, sino pláticas con ellos, y es estar ahí presentes. También uno debe involucrarse. No es nada más sentarte a ver lo que

> están haciendo, sino trabajar, ayudar, escuchar la música que escuchan ellos, y que te guste.[13] (2016)

Finalmente, en este largometraje está la presencia de niños tocando diversos instrumentos y esto lo consideremos una mímesis dentro de la mímesis.

> …en una bella secuencia donde los niños lugareños (se intuye de localidades cercanas) juegan en un parque devastado que las familias se han esforzado con reconstruir, para después dar un concierto de tintes oníricos entre los edificios abandonados, en una escena que sintetiza un punto clave en la película, la belleza remanente de la ruina, la paz necesaria que se puede (o debe cuando se es obligado) hallar en la soledad…[14] (2020)

En relación al op-doc *Unsilenced* contamos nuevamente con imágenes observacionales típicas de la mostración, información impresa, enunciación mediática y monólogo interior de Atilano. Los dos primeros recursos son típicos del documental tradicional y los otros del documental contemporáneo. En este cortometraje oímos a Atilano, el protagonista de esta historia, en off mientras lo observamos realizando diversas tareas, esto intercalado con imágenes filmadas mientras está en la radio e imágenes de su pueblo inundado, las cuales dialogan con el largometraje de la misma directora. Atilano sólo habla a cámara en la última imagen del corto. Además, se visualiza información impresa sobre fondo negro referente a la situación de su pueblo, su rol en la lucha y su final, las cuales son intercaladas en distintos momentos del relato.

En lo concerniente a *La chica de dos cabezas* vemos imágenes autorreferenciales de la protagonista tomadas por su celular y por ende el diálogo, aunque escaso, es no mediado y, en otros momentos, se relaciona más al cine directo, donde la protagonista y su compañera hablan como si la cámara no existiese.

Según Puccini para construir un relato, para abordar un tema, se necesita de personajes. Así nos plantea que pueden estar en acción, en conflicto, en situación de entrevista. Para este autor si se desea mantener al espectador interesado el documental, debe estar enfocado en un protagonista y un conflicto definido, que

---

[13] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

[14] http://www.revistacinefagia.com/2020/06/los-reyes-del-pueblo-que-no-existe-lo-que-el-agua-no-se-llevo/

maneje la tensión creciente por medio de una estructura clásica al igual que la ficción. Con respecto al personaje en situación de entrevista, recurso muy utilizado en el documental, es importante pensar en el vínculo entrevistador-entrevistado, de ello depende lo que en ese instante ocurra. Y, finalmente, la escenificación recurre al personaje en acción, lo cual suele darle mayor dinamismo al documental.

Asimismo, Sergio Puccini menciona la posibilidad del "grupo de personajes" como protagonistas. De esta manera la multiplicidad puede traer aparejado dos cuestiones: un grupo con un mismo objetivo que la dará unicidad al relato y fuerza a su curva dramática o un grupo con objetivos diversos, lo cual sostendrá el relato en "carácter de muestra".

Por su parte, Vallejo Vallejo dice que

> …el relato puede recurrir a guiar la acción desde distintos puntos de vista, y decidir si lo hace desde un personaje y después otro (cambiando la focalización), o desde una colectividad. Las implicaciones que tiene que el documental utilice un solo actor social como guía de la acción suponen, por un lado, esa identificación con el personaje por parte del espectador a la que aludía Colleyn y, por otro, la concepción del mundo desde un solo punto de vista. (2008, 77)

En oposición a la ficción, también es muy común que el documental se focalice en varios personajes. Esto trae ciertas complicaciones para llevar adelante la trama en pos de múltiples objetivos. En el caso de la directora mexicana nos encontramos ante un documental que tienen un protagonista claro, Atilano, un actor social reconocido y presentado por sus acciones y sus ideas en voz off (en general). Algo similar sucede si consideramos *Venecia, Sinaloa* y *La chica de dos cabezas*, ya que en estos cortometrajes las figuras centrales son Hugo y Anne, respectivamente y las historias se focalizan en ellos, sus acciones. En el documental *Los reyes del pueblo que no existe*, si bien tiene protagonistas varios, no presenta un inconveniente porque el relato no tiene una estructura hollywoodense y sus protagonistas no se presentan por medio del conflicto sino en acción y en situación de entrevista. Además, tampoco son "una muestra" ya que ellos son todos los que habitan San Marcos. Asimismo, se destaca la presencia de Jaimito y Yoya, cuyo carisma inunda la pantalla.

Como dice Guzmán

> En los documentales, la única manera de transmitir sentimientos es aprovechando las condiciones espontáneas de los personajes reales que aparecen. De modo que, si estos personajes se limitan a exponer y repetir de manera mecánica nuestro tema, no podemos extraer ninguna emoción para los espectadores. Son insustituibles: casi todos los films documentales --hoy día-- se estructuran con la intervención de personajes. Ellos articulan la historia, exponen las ideas y concretan el tema. Son los agentes narrativos más necesarios. Por lo tanto, su elección es fundamental. (1998, 6-7)

Así podemos concluir que Hugo es un adolescente bondadoso por su accionar al contruir un puente que les permita no mojarse al trasladar cosas; Jaimito y Yoya nos enternecen con su simpleza, simpatía y amor por su pueblo; Atilano nos comuneve con sus palabras de justicia; Anne nos interpela con sus reflexiones.

En conclusión…

Las obras de Betzabé García representan muchos aspectos del cine posmoderno y se combina con particularidades del cine moderno, la mezcla de estilos y su estética apela al primero y la temática y su abordaje al segundo. Es una realizadora preocupada por temas que fueron considerados tabú como el cuerpo y la sexualidad y comprometida con su realidad, esto ya lo vemos desde su primer cortometraje

> En el CUEC[15] se hace un ejercicio por año de ficción, y cuando fui a San Marcos fue para realizar mi primer corto. Fue entonces que les dije que acababa de conocer este lugar y había estado trabajando con la gente de ahí por medio del teatro. Pero desde el principio supe que era un corto muy peligroso, en esas fechas la guerra contra el narcotráfico era muy fuerte. Como primer ejercicio era muy ambicioso, pero la gente realmente me echó un chingo la mano.[16] (2016)

Su cine no puede ser mejor definido que en palabras de la misma Betzabé García

> El arte hay que verlo como un evento político, como una acción política y social, y no al revés, porque si lo vemos del otro lado, es como verlo más propagandístico, como una manera alineada o formalmente aceptada, entonces es fácil caer en esas convenciones. Si tienes una pulsión por grabar tal manifestación y quieres estar

[15] Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM.

[16] [16] http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

> con ellos, pues órale, de ahí partes de qué manera quieres contar tu historia.[17] (2016)

Cada audiovisual tiene una estética y una narrativa que es propia, más allá de algunas similitudes entre los audiovisuales pertenecientes a lo que llamamos primer bloque. Tal como lo hemos analizado anteriormente los recursos narrativos son variados y pasan de estar focalizados en uno o varios personajes, con predominio de la voz o la acción, utilizando el documental o la ficción, la música o el sonido ambiente, entre otros. Por tal razón, es que la directora mexicana rescata que

> Cada vez me cuesta más trabajo concebir el cine como sólo un elemento narrativo. Para mí, el cine es multidisciplinario, tiene que involucrar muchísimas artes, desde una instalación sonora hasta el *mapping*, todo lo que explore tus sentidos. Siempre he sentido que el cine cuando es sólo para que lo entiendas, nada más estás trabajando un área de ti y no en todo lo demás.[18] (2016)

De esta manera, Betzabé García percibe su cine como un todo donde varios lenguajes artísticos se entremezclan y construyen una reflexión sobre aquello que la realizadora se pregunta o aquello que la mueve, la inquieta, la interpela. Tal como se expresa en el epígrafe de este artículo, "Es más importante tener clara tu pregunta inicial, ¿por qué quieres estar ahí?"[19] (2016)

Para cerrar, podemos decir que sus obras tienen una estética, una puesta en escena y una banda sonora que marcan narrativamente sus producciones como una expresión clara del cine posmoderno, pero no permanece en la superficie ni en la parodia, en todas ellas queda en claro su postura sobre aquello que desea expresar, manifestando en primer lugar personajes en resistencia: en *Venecia, Sinaloa* el abandono y la destrucción se mezcla con la posibilidad seguir adelante a pesar de todo; en *Porcelana* se aborda la sexualidad pero también es una forma de resistencia a que sea tabú; en *Los reyes del pueblo que no existe* el miedo, el narcotráfico y la destrucción no evitan la posibilidad de reconstrucción; en

---

17 http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

18 http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

19 http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

Unsilenced la lucha a pesar de la censura y la injusticia; en *La chica de dos cabezas* se plasma la representación del cuerpo femenino y la lucha entre la percepción y la autopercepción. Tal como expresa la directora: "Por ello, en mi trabajo busco hacer una deconstrucción de todo el contexto cultural, social y religioso que nos rodea. Porque en estos años sólo nos han metido miedos acerca de la exploración de nuestro cuerpo y de nuestra sexualidad"[20] (2018). Y en la misma sintonía veremos próximamente su segundo largometraje documental *Mickey*, actualmente en postproducción.

[20] https://www.gaceta.unam.mx/distincion-del-festival-de-san-sebastian-a-betzabe-garcia

Bibliografía

'Unsilenced', documental sobre activista asesinado en México se estrena en The New York Times, 2016, Disponible en: https://www.clasesdeperiodismo.com/2016/03/28/unsilenced-documental-sobre-activista-asesinado-en-mexico-se-estrena-en-the-new-york-times/

#Mickey, un puente entre el documental y el Internet, 2017, Disponible en: https://moreliafilmfest.com/mickey-un-puente-entre-el-documental-y-el-internet

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*, Barcelona: Paidós.

Cerecedo, S. (2020). *Los reyes del pueblo que no existe. Lo que el agua no se llevó,* Revista Cinefagia, Disponible en: http://www.revistacinefagia.com/2020/06/los-reyes-del-pueblo-que-no-existe-lo-que-el-agua-no-se-llevo/

De Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

Gutiérrez Correa, M. L. (2014). "El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno", Revista Electrónica Razón y Palabra, Nº87, Julio - Septiembre http://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/561/590 [Marzo 2020]

Guzmán, P. (1997). *El guión en el cine documental*. Disponible en: https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/178/2020/08/EL-GUION-EN-EL-CINE-DOCUMENTAL-Patricio-Guzman.pdf

La sexualidad femenina debe dejar de ser un tabú: Betzabé García, 2015, Disponible en: https://www.20minutos.com.mx/noticia/b263722/la-sexualidad-femenina-debe-dejar-de-ser-un-tabu-betzabe-garcia/

Los reyes del pueblo que no existe, 2015, Disponible en: https://www.naranjasdehiroshima.com/2019/07/los-reyes-del-pueblo-que-no-existe.html

Olvera, L. (2018). *Distinción del Festival de San Sebastián a Betzabé García*, Gaceta UNAM, Disponible en: https://www.gaceta.unam.mx/distincion-del-festival-de-san-sebastian-a-betzabe-garcia/

Puccini, S. (2015). *Guión de documentales. De la preproducción a la posproducción*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Tinoco, O. (2016). "*Para mí el arte siempre va a tener que ver con la política: Betzabé García"*, Revista Crash, Disponible en: http://www.crash.mx/encuadre/para-mi-el-arte-arte-siempre-va-a-tener-que-ver-con-la-politica-betzabe-garcia/

Vallejo Vallejo, A. (2008). *Protagonistas de lo real: la construcción de personajes en el cine documental,* Revista Secuencias, Nº27. Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3946/27476_27.4.pdf?sequence=1&isAllowed=y, pp. 72-89

Vallejo Vallejo, A. (2013). *Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación*, Revista Cine Documental, Nº7. Disponible en: http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n7-img/PDFn7/Art_Vallejo_n7_2013.pdf

Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guiones*. Barcelona: Paidós.

Zavala, L. (2005). "Cine Clásico, Moderno y Posmoderno"; Revista Electrónica Razón y Palabra, Nº46, Agosto - Septiembre, http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html [Marzo 2020]

Muerte sin fin y otras re-presentaciones de las violencias en la obra de Teresa Margolles. Reflexiones desde un abordaje descolonial

Horacio García Clerc, IHAAA – FFyL – UBA

Plantear una aproximación a la problemática de las condiciones de producción y visibilidad de las prácticas artísticas, y en extenso a la de las producciones simbólicas en la actualidad, supone un acercamiento crítico que contemple las continuidades y disrrupciones que se producen, y se han producido dentro del campo artístico, a escala mundial y regional. Como así también, tomar en consideración los condicionamientos geopolíticos que, en el juego entre opacidad y transparencia de los discursos y las prácticas, hace que la visibilidad / invisibilidad de las existencias y re- existencias deban ser leídas desde su contenido político.

En este sentido, tener en cuenta la imposición de regímenes de visibilidad/ invisibilidad en *relación* a colonialidad/ decolonialidad, puede ser una de las posibilidades de análisis que revelen las condiciones de producción del arte, en zonas del globo que se consideran "periféricas". Esta marca discursiva, ya en sí misma una construcción ideológica, da cuenta de un sistema de enunciados que define un lugar para las producciones simbólicas, que puede colocar a las mismas en una relación de emulación, seguidismo o invisibilidad con respecto a un "centro".

Desde la modernidad rampante, muchos conceptos y denominaciones han colonizado el ámbito del pensamiento, intentando crear un espacio de convergencia de sentidos que, por "momentos", ha invisibilizado las relaciones de poder / dominación. Por supuesto, el campo del arte no ha escapado a este influjo. Es por ello, importante, tener en cuenta la cuestión de las denominaciones/ taxonomías (de Sousa Santos, 2018) como indicios de las estructuras de pensamiento que las producen. Es decir, para analizar cualquier obra de arte o práctica socio estética, y poder así comprenderla, explicarla y

aprehenderla, se debe operar con significados que sean compartidos por la participación cultural, es decir, sólo es posible conocer o descubrir a partir de lo conocido.

Pero, en una situación de crisis de percepción, como señala Susan Buck Morss (Olivera, 2008), debida a la sobre saturación de signos y estímulos como la que transitamos en la actualidad, "ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la "perceptibilidad." (2008, p.139).

Restaurar la perceptibilidad ha sido y sigue siendo una de las intenciones de gran parte de las propuestas del arte posmoderno. En él se ha producido un desplazamiento del placer retiniamo al "placer teorético", lo que ha implicado un avance del signo icónico en detrimento del signo plástico. De esta manera se ha intentado involucrar al espectador en un papel de activo, tanto en la modificación misma de la obra como en el desarrollo de relaciones significantes a partir de la misma. Este tipo de propuestas ha incentivado a los artistas a reactualizar o explorar nuevos soportes, técnicas y temáticas. Pero, lo que observamos, es que estas manifestaciones y prácticas se mantienen dentro de una lógica monocultural (Lander, 2005) de una modernidad/posmodernidad "eurocentrada", donde no se busca ni se pretende descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética, es decir según plantea Walter Mignolo, de liberar subjetividades (Mignolo, 2008)

En el presente trabajo nos interesa recorrer parte de la obra de Teresa Margolles que, entendemos, plantea una propuesta "política" que transita una concepción de la praxis artística que discute con los cánones hegemónicos- coloniales proponiendo una aestethesis disruptiva. Su obra anuncia/ denuncia el advenimiento de una nueva necrópolis que encarna las violencias e inequidades del sistema tardo capitalista o en palabras de Gabriela Jauregui (Jauregui, 2004):

> "denuncia el gesto neocolonial encarnado en el paradigma cientista que aspira a universalizar al Otro como objeto. Su obra revela que esta universalización del otro como objeto es la máxima violencia que se le puede hacer al otro, la destrucción *del otro*" (2004, 168)

Con el gesto de traer la muerte, las muertes, a la escena en sus obras, la artista mexicana resignifica los espacios consagrados o legitimados para albergar el "arte" y los convierte en especies de morgues y/o santuarios, rompiendo así el límite entre lo sagrado y lo profano. De esta manera crea espacios contextuales donde se mezcla lo ominoso, el ritual religioso y el resultado de las violencias cotidianas con la intención de descolonizar las miradas. Con su obra el tema de la muerte, que había dejado de ser visible o más bien había sido ignorado deliberadamente, resurge desde lo liminal.

En ese aspecto, sostiene Phillipe Àries (2003) que, durante el último tercio del siglo XX se produjo, particularmente en occidente, una transformación en el imaginario social "la muerte, esa compañera familiar, desapareció del lenguaje y su nombre se ha vuelto prohibido" (2003, p. 238). Esto se explica por exacerbación del hedonismo y el mito de la eterna juventud, propias de una nueva sociedad hiperconsumista y exitista que modificaron hábitos y representaciones sociales.

La relación con la muerte y con los muertos cambió. En el mundo contemporáneo la muerte parece haberse convertido en algo tan abstracto que ha dejado de ser el interrogante de la existencia. Y, como sostiene Hans Belting (2007) "no sólo hemos dejado de tener imágenes de la muerte en las que nos sea forzoso creer, también nos vamos acostumbrando a la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de lo simbólico" (2007, p.177).

Sin duda, en un mundo des- sacralizado y pleno de desencanto, la muerte con su carga metafísica o romántica ha dejado de tener el valor de misterio y religiosidad que le fuera otorgada antaño; y que le permitió un lugar en el mundo del arte. Pero la muerte y sus violencias asociadas, aunque negada, sigue gozando de buena salud.

Sobre "Muerte sin fin" y "¿De qué otra cosa podríamos hablar?"

Durante el año 2004, se presentó en el museo de Arte Moderno de Frankfurt la muestra "Muerte sin fin" de Teresa Margolles. La exhibición reunía una variedad de obras, de distintas épocas de su producción, realizadas con diversos soportes y utilizando diferentes dispositivos. Había en ella trabajos

realizados en vídeo, instalaciones, y otras que se presentaban con soportes tradicionales, como telas sobre bastidores, papeles y "esculturas". Lo particular era que se utilizaban materiales y técnicas plásticas especiales: sangre y grasa humana, pelos y restos de tejido humano, etc; extraídos de cadáveres. El tema que unificaba la muestra era la muerte violenta de seres "anónimos" en la Ciudad de México. Restos de "NN" recuperados de las morgues de la ciudad, que pertenecían a grupos sociales pauperizados, víctimas de un sistema de exclusión o de la violencia impuesta en las zonas marginales por el narcotráfico.

En el caso de las dos obras/esculturas denominadas "Catafalco" (Adhesión de materia orgánica a yeso 1997/2004) se presentan los huecos de dos cadáveres "NN" moldeados por presión en yeso de tamaño natural. En el yeso han quedado vestigios de aquella vida malograda: restos de piel, cabellos, materia grasa y sangre, que hacen de la impronta post autopsia, una suerte de retrato verídico (vero eikon), como los utilizados paradójicamente en algunos rituales celebratorios de jefes de Estado en la antigüedad.

A cierta distancia, y debido a la iluminación, los huecos de yeso, el negativo del cuerpo se transforma en positivo. Se crea una ilusión de volumen y parece percibirse la presencia de la ausencia. En este caso la obra sólo se completa con la mirada del espectador que actualiza la presencia de una ausencia, que es en sí misma una ausencia.

Desde la forma de materialización la obra conjuga dos instancias de producción sígnica, descriptas por Eco (2000), para producir la expresión. Por una parte, el reconocimiento se produce por la impronta, la cual actúa por ratio difficilis. Esto es así, porque desde las características de la expresión se llega, proyectando hacía atrás, a las características de una clase de causas posibles, en este caso la proyección de una capa de yeso sobre un cuerpo sin vida. Y, por otra parte, el reconocimiento se produce también por el indicio de restos orgánicos que se presentan como huellas. O sea, se conecta un agente, el cuerpo muerto, y los restos vinculado por contigüidad con el objeto que funciona como expresión: el yeso.

En el caso de Catafalco la representación de un muerto, que ha perdido su cuerpo, nos lleva a preguntarnos qué papel desempeña la muerte (y los diferentes tipos de muerte), en la determinación humana de inventar imágenes.

En este sentido, entendemos a Catalfalcos como una condensación de significados, como una multiplicidad de significaciones que lejos de cerrarnos a una mera identificación del referente nos abre a todo un proceso de interpretación de sentidos.

Sostiene Hans Belting (2007) que desde antiguo, el muerto fue siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, y que para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. La imagen, se convierte entonces, en un cuerpo inmortal; un cuerpo simbólico con el que se puede socializar nuevamente. En la obra de Margolles, la imagen del cuerpo representado, con su naturaleza indicial reactualiza la presencia del muerto. Pero de un muerto con características especiales, un muerto sin nombre, desconocido; muerto en situación de violencia o indigencia. La obra no nos dice sólo por semejanza lo que se ve, sino que nos dice también lo que no se ve y que precedentemente se ha depositado en la intertextualidad, y que permite llenar vacíos. En este sentido, en Catafalco se presenta a un desaparecido social, que metonímicamente representa a todos los muertos anónimos víctimas de un sistema de exclusión. La obra así, se convierte en un paquete significante, soporte de múltiples significaciones, pasible de un libre juego de encuentros semánticos

En el caso de "¿De qué otra cosa podríamos hablar?", instalación perfomática presentada en la Bienal de Venecia del año 2009, doce años después de Catafalcos, Margolles conjuga diferentes elementos que hacen de su propuesta, nuevamente una denuncia social y una práctica necro geográfica. Se vale para ello de telas en la que se impregna la sangre que ha quedado en la tierra donde se han producido asesinatos violentos. Las telas atraviesan el Atlántico, ya no como un cargamento suntuario, sino como un luctuoso recordatorio de un orden mundial y terminan instaladas en un palacio renacentista / Barroco, el palazzo Rota- Ivancich.

La dinámica del dispositivo consiste en que algunas de las telas recogidas con tierra y sangre mejicana son colgadas en un pasillo de entrada al edificio donde son rociadas y humedecidas para recuperar un líquido mezcla de tierra y sangre. Este líquido se utiliza luego para "limpiar", frente al público, los pisos de las diferentes salas y habitaciones, donde se encuentran colgadas otras telas con

tierra y sangre que cubren las paredes y los frescos del palacio. La instalación se convierte en una intrusión disruptiva que reactualiza una historia de colonización/ colonialidad que se mantiene vigente. El acto de limpiar con sangre el piso de palacio burgués interpela y pone en evidencia la evidencia la herida colonial. Podemos, entonces, considerar que la obra de Margolles busca extender la creatividad a escala social haciendo uso de los márgenes e intersticios del sistema–arte, utilizando modos de interpelación a las lógicas, las retóricas y pragmáticas del arte eurocentrado, para cuestionar el progreso destructivo del capitalismo con entropía creativa.

Bibliografía

Aries, P. (2008). *Morir en Occidente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

De Sousa Santos, B. (2018) Una introducción a las epistemologías del Sur. En Meneses, M. P. y Bidaseca, K. (Coord). *Epistemologías del Sur*. Buenos Aires: Clacso.

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Gómez, P. y Mignolo, W. (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Sección de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Jauregui, G. (2004) Necropolis: exhumando la obra de Teresa Margolles. En Teresa Margollles. *Muerte sin fin*. Frankfurt: Udo Kittelman y Klaus Görner editores.

Lander, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En: Lander.E (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.

Mignolo, W. (2008). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del signo.

Mignolo, W. y Gómez, P. (2012) *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Sección de publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: EMECÉ.

Artistas visuales *Latinx* en los Estados Unidos. La herida colonial en la obra de Scherezade García

Claudio Lobeto, IHAAA – FFyL – UBA

Una perspectiva decolonial para acercarse a la obra de Scherezade García

A principios de la década del ´90, Aníbal Quijano comenzó a utilizar la categoría conceptual de colonialidad, vinculándola con la colonización y la modernidad europea.

Varios años más tarde, concretamente a partir de 1998, intelectuales y figuras prominentes de las ciencias sociales dan inicio a una serie de encuentros que concluirían en el Grupo Modernidad/Colonialidad. Edgardo Lander, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Arturo Escobar, Catherine Walsh, Maldonado Torres, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro Gómez y Zulma Palermo, por citar algunos de los más reconocidos, debatieron en torno a un eje central que es la desmitificación de la modernidad europea y como correlato, los mecanismos de dominación mediante los cuales se impuso el eurocentrismo moderno en América latina y otros continentes.

Al respecto, Quijano hace referencia a una triple dimensión de la colonialidad: la del saber, la del poder y la del ser (2007). Tríada que permitió la conquista y que perpetúa en la actualidad, formas de dominación en el Sur global. Hacer referencia a estas dimensiones nos sirve para introducir una más, que es la *colonialidad del ver* y que consiste básicamente en reconocer la existencia de un canon hegemónico en el campo artístico europeo, que deja afuera prácticas estéticas provenientes de otros continentes e inclusive de manifestaciones populares propias de la Europa moderna. Esto lleva a decolonizar ese campo artístico situándolos en otros miradores.

Señalemos que, al hablar de otro posicionamiento, nos referimos a que la ¿teoría? decolonial supone un giro en la manera de producir arte y de abordar el estudio

del campo, que es justamente, situarse en un lugar desde el cual poder ver lo evidente que es la articulación de la modernidad europea con el capitalismo, el racismo, el exterminio y la esclavitud, entre otros fenómenos. Es, en todo caso, una posibilidad de salirnos por fuera de los marcos establecidos, para "liberar" la *aisthesis* como señala Dussel (2018) y pensar la estética desde otras perspectivas, lo que supone problematizar la propia definición de arte y debatir en torno a esta "nueva" forma de posicionarse desde una perspectiva decolonial.

Esta ponencia recorre la obra de Scherezade García, artista dominicana y una de las mayores exponentes de las artes visuales del movimiento *Latinx* en los Estados Unidos.

La perspectiva decolonial desde la cual pretendemos abordar la obra de García, se nutre también con aportes teóricos de otros autores que no necesariamente comulgan con el decolonialismo, pero -que creemos-, enriquecen el trabajo. Un ejemplo evidente es la apelación al creciente movimiento *Latinx* en las artes, que si bien posee puntos de contacto con otros marcos teóricos y corrientes artísticas, lo específico es que: o son artistas latinos que han nacido en los Estados Unidos pero con ancestros caribeños o centroamericanos, o nacidos en el Caribe y Centroamérica y migrado a ese país.

Retomando la perspectiva decolonial, la modernidad eurocéntrica incluyó explícitamente la conquista y el colonialismo a nivel mundial, estableciendo asimetrías entre culturas y continentes y sentando las bases de la colonialidad del poder para explicar los procesos de dominación global que incluyen varias dimensiones y que tan bien han explicado los teóricos del grupo Modernidad/Colonialidad.

El pensamiento decolonial como critica desestabilizadora de una historia hegemónica hecha a medida de la modernidad capitalista, supone nuevos miradores, que desplazan ese supuesto universal, situándolo en un lugar de reparación, de relevo de sentido, al revalorizar un Sur global que impugna centralmente la conquista y la colonización por haber sido la correa de transmisión de categorías y valores coloniales, capitalistas, clasistas, racistas y patriarcales.

El movimiento *Latinx* en los Estados Unidos

Hace ya varios años que, en el campo de las artes visuales en los Estados Unidos, el arte *Latinx* comenzó a destacarse en importantes galerías y museos. Atravesados por la herida colonial, artistas latinoamericanos y caribeños que han migrado a los Estados Unidos o nacidos en ese país, pero con ancestros –y profundos vínculos- con la América insular, centroamericana y hasta de Sudamérica, centran gran parte de sus obras en un presente que recurre permanentemente al pasado. De esta manera, oscilan entre la cotidianeidad estadounidense y una memoria colectiva y autobiográfica que recupera un pasado colonial y de dominación.

Arlene Dávila en su ensayo *Latinx Art* (Duke University Press) señala que "Nadie nace Latinx,", esta es una categoría social que es producto de una socialización, una racialización, pero también de la solidaridad entre ellos" (2020, p.1)

Y esta podría ser una de las principales diferencias entre el arte latinoamericano y el movimiento artístico *Latinx*. Mientras el primero, se nutrió –en su gran mayoría-, de aquellos artistas que aprendieron, se especializaron y/o adoptaron las técnicas, estilos y corrientes provenientes de Europa –por lo tanto hegemónicas–, *Latinx* se recuesta más sobre un sentimiento en común que trasciende las nacionalidades y los emparenta en temáticas, producto de biografías personales de migraciones, exilios y memorias. Aspectos lo suficientemente influyentes que expresan en estéticas que merodean ese espacio del *linde* que menciona Eduardo Grüner (2002) y que desarrollaremos más adelante.

Ahora bien, este ir y venir de los artistas *Latinx*, entre sus países latinoamericanos y los Estados Unidos, donde llevan a cabo la mayor parte de sus acciones estéticas, podría llevar al equívoco conceptual de una producción hibrida, una especie de "salir y entrar a la modernidad". Planteo central de Néstor García Canclini (1990), que tiene la particularidad de considerar a esa obra híbrida, como el resultado de una mezcla que no genera ningún tipo de conflicto, y a los artistas como sujetos pasivos que van de su país -supuestamente atrasados-, a países del norte global, considerados según su visión como expresiones más que evidentes de esa posmodernidad a la que tanto menciona.

Para desmontar este pensamiento, una primera cuestión es que García Canclini ve en la obra, el resultado final y deja de lado el proceso, que es ni más ni menos que la puja por la producción simbólica, la disputa por la construcción de la subjetividad. O como bien señala Antonio Cornejo Polar (1997), quien critica las categorías hibridez, transculturación y mestizaje y rescata la figura de del sujeto migrante, que por diversos motivos transita y circula, pero no se adapta pasivamente, ni sus obras dejan traslucir eso. Por el contrario, es posible ver incomodidades y cuestionamientos de esas "travesías". El sujeto migrante se siente interpelado, es crítico de procesos migratorios -forzados o no-, y de las condiciones que debe enfrentar, las cuales generan nuevas identidades y subjetividades. Por eso, apela a la categoría de literaturas heterogéneas, como literaturas que son expresión de zonas de ambigüedad y conflicto, lugares límites, que descartan tanto el supuesto universal de un arte "típicamente" argentino, peruano, haitiano, etc, y por ende típicamente latinoamericano, como también invalida la hibridez como lugar del no-conflicto. Este planteo que hace Cornejo Polar bien puede ser aplicado a los artistas visuales del movimiento *Latinx*, ya que los mismos fluctúan entre zonas y geografías no exentas de disputas, contradicciones y cuestionamientos que se ven traducidas en sus obras.

Grüner quien retoma a Homi Bhabha y el *in-between*, se apoya más en la categoría del *linde*, por verlo superador de la noción de límite y más dinámico y similar en cierta forma al sujeto migrante de Cornejo Polar.

El *linde* es el espacio de indeterminación en el marco de la construcción de subjetividades, es el momento de la disputa simbólica, disputa por el sentido de identidades en suspenso que no quedan atrapadas o cristalizadas, por el contrario, están en permanente construcción, son contradictorias y oscilan entre el exotismo, lo ficcional, las tradiciones, las resistencias y la memoria.

Son préstamos estéticos y simbólicos entre diversas culturas, pero en donde late un conflicto irresuelto que se expresa en las imágenes y en las obras y evidencian esa disputa por el sentido. Pensemos que uno de los temas abordados por García son las migraciones, las travesías por el mar, los neumáticos como salvavidas, etc. Esto responde a condiciones objetivas de una realidad que afecta a comunidades enteras y que son moneda corriente en la obra de los artistas *Latinx*.

Scherezade García entre barroquismos, mestizajes y autopistas líquidas

García es una de las pioneras del movimiento *Latinx* en los Estados Unidos. Su producción se remonta a principios de los años ´90, aunque según ella misma, un momento clave fue la exhibición individual en El museo de Arte Moderno de Santo Domingo en 1995.

Su estilo de trabajo preponderante es hacer series que terminan conformando grupos de hasta 20 obras que articulan un sentido, pero que se diseminan en diferentes direcciones, un estilo hasta rizomático diría Edouard Glissant (2006), ya que, a partir de una idea o una primera obra, García despliega toda su técnica al servicio de esa primera idea. Como ella misma señala:

> Porque la conversación no se acaba tan fácil conmigo, no se acaba en una pieza; yo siempre pienso que hay muchos matices de una conversación que son necesarios. Como puedes ver, yo soy muy energética, yo necesito, tengo la urgencia de contar las historias. (Gómez: 2016: p.16)

Mares, archipiélagos e islas

Historias de maravilla: Cuando el mar es mi Tierra (Fig. 1) es una exposición individual de Scherezade García, en la Galería Praxis de Nueva York llevada a cabo entre septiembre y noviembre de 2021. El nombre de la exposición resume cual es el sentir y el lugar que el mar ocupa en el universo caribeño de la artista.

El mar, lo mismo que el Océano Atlántico, es tratado por García de una manera que lleva en cierta forma, la marca de Glissant (2006). Este autor, escribe "sintiendo" las Antillas y el Caribe y utiliza la figura de archipiélago como recorrido, en oposición a la linealidad. Por otra parte, mestizaje, multilingüismo, multiculturalismo y la criollización, son vistas desde una mirada crítica, ya que no desconoce los patrones de la criollización y del multilingüismo, pero si rescata en la actualidad la capacidad de ser constructores de subjetividades. La traza de la huella como oposición al sistema, basado en patrones universales y absolutos, al igual que el rizoma –frente a la raíz única–, son centrales en la concepción del Caos-mundo, como oposición al todo-mundo, propio de la universalidad capitalista moderna.

En gran parte de la obra de García, el mar y lo insular ocupan un lugar destacado. En varias de sus obras, es recurrente la figura de un mar que contiene múltiples sentidos. Así como en los archipiélagos del Caribe, el ir de isla en isla, atravesar mares y migrar, son reconocibles en la obra de la artista como huellas y trazos que rescatan iconografías y oralidades, lenguajes criollizados, identidades rizomáticas, como forma de salir de la unicidad y la linealidad de este mundo global único e ingresar en esa Poética de la Relación a las que nos refiere Glissant (2006).

Por un lado, como en la obra *Mar de maravilla* (Fig. 2) de la serie *Teorías de la libertad* (2010-2018) es una instalación que representa un espacio en el cual transcurren tragedias, viajes, esperanzas y sobre todo lugar de intercambios culturales, no exentos de violencia y contradicciones, pero también de convivencias y de intercambios. Lugar de tráfico de esclavos -clave como ya señalamos en la colonización y la implantación del capitalismo-, el océano Atlántico y el mar Caribe, se ven retratados con el uso de colores variados y las líneas ondulantes plasmadas en sus obras. Como "una carretera líquida", los mares y océanos son vías de comunicación entre África, Europa y América. Como señala Olga Herrera "el Atlántico es un tercer espacio, una frontera, un obstáculo líquido que debe ser superado -un caldo histórico de imperio, exploración, conquista, colonialismo opresión, migración y supervivencia" (2020: p. 217). Es claramente el concepto de *lindes* al que nos hemos referido anteriormente, ese espacio intermedio en el que se disputa simbólicamente la construcción de subjetividades. Es más, en cierta manera, García impugna la idea de nación, de fronteras y de Estado, tal como lo hace Grüner (2002). Impugnar esos límites impuestos por la modernidad colonial que dieron como resultado el surgimiento de los Estados latinoamericanos, se encuentra tanto en la producción académica del teórico argentino, como en la artista dominicana. Para Grüner, esta ficcionalidad de identidades nacionales es clave para la constitución del colonialismo. Por eso propone cuestionar la categoría de identidad nacional, e inclusive latinoamericana. Para García, las nacionalidades caribeñas, se desdibujan al incluir en el paisaje cotidiano, esas autopistas líquidas que son el mar y el océano y en los cuales, blancos, negros e indios circulan, pero con intereses diferentes.

Carretera líquida (Fig. 3) es una instalación que da cuenta de los sucesivos desplazamientos y la convivencia –no necesariamente armónica- de migrantes del sur global en los Estados Unidos. Pero que tranquilamente puede ser extrapolada a otras geografías. Baste solo mencionar el mar Mediterráneo y el conflicto irresuelto entre migrantes desplazados de África y Medio Oriente y la Unión Europea.

Como ya señalamos, ese *Mar de libertad* incluye desde ya, las aventuras de quienes se animan a navegar en embarcaciones modestas y peligrosas y ratifica así el giro decolonial, al desmontar un relato y exponer en imágenes que los supuestos beneficios del autoerigido país de la libertad como los Estados Unidos, es apenas una parte de un gran relato colonial.

Las líneas curvas, oscilantes, onduladas que en cierta forma nos recuerdan al artista y escritor Frankétienne y su idea del espiralismo o estética del caos, como corriente que consiste en la combinación de géneros y que se emparenta con la categoría del Caos-mundo de Glissant (2006) se alternan en la dirección de un barroquismo característico en la obra de García, que le permite cambiar significativamente los sentidos y ponerla al servicio de su intencionalidad estética y sociopolítica, haciendo suya la fisonomía propia del caribe insular y centroamericano.

El uso de técnicas que remiten al neobarroco americano y su preocupación por la colonización, la memoria y el poder se observan en sus obras donde, por ejemplo, las migraciones son recorridos geopolíticos y estéticos que se van conjugando en entremedios, "fronteras líquidas" y terrenos artísticos en disputa. En suma, intersticios simbólicos, en los cuales está inmersa la producción de la artista.

Por ejemplo, en *Emperador de los trópicos* (1995) (Fig.4), en el cual se destaca el uniforme militar del siglo XVIII que porta la figura humana, hay una revalorización del mestizo, del negro, del nativo caribeño. Apela así a lo que significa la figura de la autoridad europea, en este caso un emperador, pero haciendo evidente el empoderamiento del militar negro, aunque marca la diferencia ya que en su cabeza lleva una corona de espinas, elemento característico del cristianismo. Similar a la ilustración de tapa del libro *La oscuridad y las luces* (2010) de Grüner, en la cual la figura del líder de la revolución haitiana de 1796, Toussaint Louverture aparece cabalgando en un

brioso caballo blanco y en clara posición desafiante. Se reinvierte así, la lógica colonial y su representación visual, ya que incorpora la figura del negro y la saca del lugar del "no ser", de la ausencia, de lo abismal y lo realza con la lógica del canon visual dominante. En ambos casos, se apela a la iconografía europea para desmontar o contraponer determinados sentidos instalados.

El uso del barroco tropical en la obra de Scherezade García

Las obras con una alta impronta barroca, neo barroca, barroquismo o barroco tropical como lo denomina la artista, es un producto americano, en el cual la artista refuerza el sentido simbólico con los títulos de sus obras, tales como la serie de *Los ángeles caídos* (1996) y varios más que mencionamos. Este barroco invertido al que hacemos referencia es similar a la obra *Un paisaje americano: colonizando al colonizador* (1998) (Fig. 5) de la serie *Cuentos de libertad*. Exuberancia de la naturaleza caribeña que hace suyos elementos propios de la historia europea y también de objetos contemporáneos de los más diversos.

En todo caso, el barroco tan característico en gran parte de la obra puede ser considerado un "préstamo" de Europa al arte latinoamericano. O ser un producto de la hibridación (dixit Gacía Canclini). Si es cierto, que el punto de partida del "barroco tropical" en García es el barroco europeo, pero como síntesis de cánones dominantes que a través de su inserción en geografías e historias de conquista y colonización sirve para poner en relieve los efectos y productos tales como la esclavitud, los exterminios y también las mixturas que dieron lugar a las criollizaciones y el mestizaje. Y si bien lo utiliza para empoderar y enmascarar figuras y paisajes en sus obras, también da sustento –en cierta forma–, al planteo de Serge Gruzinski de esos préstamos culturales entre América y Europa, que dieron surgimiento al mestizaje. Es cierto que si bien Gruzinski (2007) reconoce cierto desequilibro en este "encuentro de culturas", esto queda bastante diluido a la hora del análisis de esos "préstamos". Quizás una de las obras que más da cuenta de este *in-between*, sea *Emperador negro* (2021), figura negra que en la parte inferior tiene dos mundos, uno a la derecha y otro a la izquierda.

Es interesante detenerse en dos obras de García. Por un lado, *Mulata rubia* (2015) (Fig. 7) y por otro, *Anacaona elevándose* (2019) (Fig. 8). En ambas, el barroquismo como técnica, se pone al servicio de recuperar y otorgar un sentido especifico al mulato, la negritud y las poblaciones originarias del Caribe. Pero la

ambigüedad provocadora tan característica en la producción de la artista, aparece en Anacaona, cacique taína de Quisqueya. masacrada por los españoles en la isla La Española en el siglo XVI, obra reivindicada por esa estética barroca que la llena de color y la eleva entre medio de flores y plantas que explicitan la exuberancia y energía de la naturaleza caribeña.

Otra obra, *Mulata rubia* de la serie *Super trópicos,* parte del estereotipo hegemónico de la belleza en la mujer occidental que es el color rubio en su cabello y la blancura de su piel, pero lo transmuta al pintar una mulata rubia, en medio de un mar embravecido y con un neumático-salvavidas.

Así como Grüner se refiere a la ambigüedad del barroco europeo con la esclavitud africana y ejemplifica con pinturas del barroco español del siglo XVII, en las que aparecen jóvenes negros vestidos con elegantes ropajes de sirvientes sonrientes, obedientes y agradecidos a sus amos, frente a las ropas harapientas (que también abordaba la pintura de época) de los negros y mulatos americanos. García empodera con el barroco a figuras como la cacique taina o el emperador negro.

O como en *Amor infinito-Historias de salvación* (1999) (Fig. 9.) donde el mar y los neumáticos (elemento utilizado en otras obras también), remite directamente a los balseros haitianos y dominicanos que se mueven entre las islas y el continente buscando otros horizontes y que en muchos casos tienen un desenlace trágico. Migraciones, exilios, limites difusos y borrosos, diásporas y sueños compartidos, se dan cita en diferentes formatos en la obra de la artista. Su biografía personal se vuelve colectiva cuando conecta con historias de otros migrantes. Lo personal se hace comunitario. Mediante las prácticas estéticas, García acerca un mundo de mares, viajes insulares, culturas compartidas y procesos de exclusión y racismo.

Junto a esos neumáticos-salvavidas que exponen historias de desencuentros, las palmeras le sirven a García para mostrar la fastuosidad de los pasajes del Caribe y de América central, sin caer en la exotización propia del pensamiento europeo y estadounidense.

En todo caso, la colonialidad como pensamiento hegemónico y central no solo en las artes, sino en el capitalismo multicultural global, es más que claro en gran parte de la obra de García. Sobre un mapa de Manhattan, el perfil de una persona negra, dos barcos, un avión y una palmera son una muestra evidente, de cómo

García juega con los títulos de sus obras y con los elementos que utilizan para componer las mismas. La ensoñación que produce Nueva York, la latinidad que inunda esa ciudad y el carácter belicista de los Estados Unidos componen *"Soñando despierto"* (2010) (Fig. 10). Pero un dato a tener en cuenta es que la figura negra que ocupa una buena parte del cuadro apenas si se "asoma", indicando así, la esclavitud, la exclusión y el racismo, constitutivos del "imperio" y que -salvo la esclavitud-, se perpetúan hasta el día de hoy

En *Paraíso según los trópicos II* (2004) (Fig. 11), de la serie *Super trópicos,* a las dos figuras morenas que se encuentran en el medio de un mar embravecido, les pinta las orejas de Mickey y agrega unos patitos de hule en el agua, como si estuvieran jugando, cuando claramente la escena remite a una situación por lo menos angustiante.

Dentro de esta línea, *Charlar la charla, Caminar el camino* (2012) (Fig. 12) hay una especie de parodia del "típico sueño americano". La estatua de la libertad, la que tanto vemos en Hollywood al comienzo de las películas en las que inmigrantes (blancos y europeos) llegan a la "tierra de las oportunidades", es ahora una figura morena que sostiene una granada en un mano, otra se encuentra del lado derecho, ambas hechas con billetes de dólar con un fondo de mapa similar al de los Estados Unidos, en donde en la mitad inferior y en la parte superior se inscriben datos y nombre de ciudades estadounidenses, a los que agrega también países tales como Bolivia, Cuba, Puerto Rico, expresando así el rol, que ha jugado –y juega-, la inmigración latina en el desarrollo de ese país.

Scherezade García y las miradas cruzadas

Dominicana York (2006) (Fig. 13) de la serie *Islas de muchos dioses*, es una muestra de la centralidad que tienen en la producción estética de García, los lugares intermedios, el borramiento de límites fijos -nunca exentos de contradicciones-, en los que se mueve la artista y que claramente impactan en su obra.

Hemos señalado que también es clave en la obra de García su impronta barroca. Desde una visión crítica, Grüner rescata el barroco latinoamericano como algo más popular que el europeo, a partir de nuevas jerarquizaciones producto de la conquista, y hasta lo hace más "seductor, fantástico, mundano" (2010: p. 236). Aspecto que lo acerca en cierta forma al *boom* latinoamericano de la década del

´60 que homogeneizó la riqueza de una literatura latinoamericana diversa. Sin embargo, como el autor destaca, en sus inicios, en ambos hay "un momento de verdad". En el barroco latinoamericano y caribeño, la carga de colores y el uso de dorados y plata aparecen más como un valor simbólico reivindicatorio de la riqueza de América, pero –aclara- puesto al servicio de la disolución de las culturas negras e indígenas desplazando al lugar de valor de cambio que ocupan en los países dominantes. Esto aplicaría casi explícitamente a la obra de García, quien adopta el barroquismo para nutrir de simbolismo, paisajes y personas. Con la diferencia –que también nos acerca Grüner– que el barroco no solo sirve para pintar esclavos negros y mulatos al servicio de los blancos o la Corona española, sino que son testimonio de la dominación y la conquista. Por eso es que la artista elige personajes tales como el emperador negro, la mulata rubia o la cacique taina, para desestabilizar códigos dominantes, coloniales, racistas y clasistas.

Es preciso aclarar dos cuestiones que a lo largo del texto hemos abordado. Por un lado, su producción no se basa estrictamente en un arte latinoamericano, exótico y propio de una artista dominicana, por lo tanto, representativo del arte "típicamente" dominicano y caribeño. Es cierto, que hay palmeras, mulatos y negros, funcional a los intereses del mercado del arte- que priorizan la exotización -y desde ya la cotización-, pero estos elementos constitutivos en la obra de García, se alteran y se enmarcan bajo técnicas, colores, formas y temáticas en los que se retrata un universo caótico de trazos, marcas y huellas que van configurando archipiélagos, mares y recorridos diversos.

Un segundo aspecto es que en su producción estética no hay una preocupación sobre la "tipicidad" de una artista latina. García es una artista *Latinx* porque es parte de una comunidad que se mueve entre Latinoamérica y el Caribe y el norte global, en este caso los Estados Unidos. No desdeña su tránsito formativo en Granada, España, lo incorpora, como también el barroco, pero deja en claro que existe una disputa en el campo de lo simbólico que requiere de un estilo propio que haga –parafraseando a Boaventura de Sousa Santos (2018)–, visible la emergencia de lo ausente, de aquello que ha sido oculto por las historias oficiales.

En la producción estética de García, la preocupación por hacer subir a la superficie las historias que contienen el mar Caribe y el Océano Atlántico como autopistas liquidas, son fundamentales para comprender memorias colectivas,

historias de desencuentros, sueños colectivos, borramiento de límites y mixturas de culturas.

Bibliografía

Dávila, A. (2020). *Latinx Art: Artists, Markets, and Politics*. Durham: Ed. Duke University press books.

Castro-Gómez, S. y R. Grosfoguel (Eds.) (2007). *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana / Siglo del Hombre Editores.

Cornejo Polar, A. (1997). *Mestizaje e hibridez: Los riesgos de las metáforas. Apuntes*. Revista Iberoamericana. N° 200. Vol. LXIII. Julio-septiembre. https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6197/0

Dussel, E. (2018). *Siete hipótesis para una estética de la liberación. Revista PRAXIS*, (77). https://doi.org/10.15359/77.1

Flores Ballesteros, E. (2003). *Lo nacional, lo local, lo regional en el Arte Latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización*. En Huellas. N° 3, Mendoza.

García, B. (2020). *Los museos no entienden el arte latinx, pero adoran el latinoamericano*. Al día news. 28 de diciembre. https://aldianews.com/es/culture/patrimonio-e-historia/entender-el-arte-latinx?device=mobile

García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. Bs. As.: Nueva Imagen.

Glissant, É. (2006). *Tratado del Todo Mundo*, Barcelona: El Cobre. https://moarquech.files.wordpress.com/2017/08/glissant_tratado-_17-42.pdf

Gómez, A. (2016). *Scherezade Garcia*. Oregon digital. Universidad de Oregón. https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/blogs.uoregon.edu/dist/f/15678/files/2020/11/Scherezade-Garcia_Interview_Nov-2016-1.pdf

Grüner, E. (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós.

Grüner, E. (2010). *La oscuridad y las luces. Capitalismo, cultura y revolución*. Buenos Aires: EDHASA.

Gruzinski, S. (2007). *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Paidós

Herrera, O. (2020) *Scherezade García: from this side of the Atlantic*. Washington: Art Museum of the Americas-OEA.

Sousa Santos, B. (2018). *"Introducción a las Epistemologías del Sur*", en *Construyendo las Epistemologías del Sur - Para un pensamiento alternativo de alternativas*. Buenos Aires: CLACSO.

Anexo de imágenes

Figura 1. *Via Crucis: When the sea is my land*, 2021. 73 x 63 in.

Figura 2. *Sea of Wonder*. *Serie Theories of Freedom*, 2010.

Figura 3. *Study for Liquid Highway*, 2019. 22½ x 30 in.

Figura 4. *Emperor of the Tropics, Serie Fallen Angels*, 1998. 30 x 35 in.

Figura 5. *An American Landscape. Colonizing the Colonizer. Serie Tales of Freedom*, 1998. 58 x 100 in.

Figura 6. *Black Emperor / Between Two Worlds*, 2021. 86 x 85 in.

Figura 7. *Blonde Mulatta*. *Serie Super Tropics*, 2015. 72 x 48 in.

Figura 8 *Anacaona Rising*, 2019. 72 x 48 in.

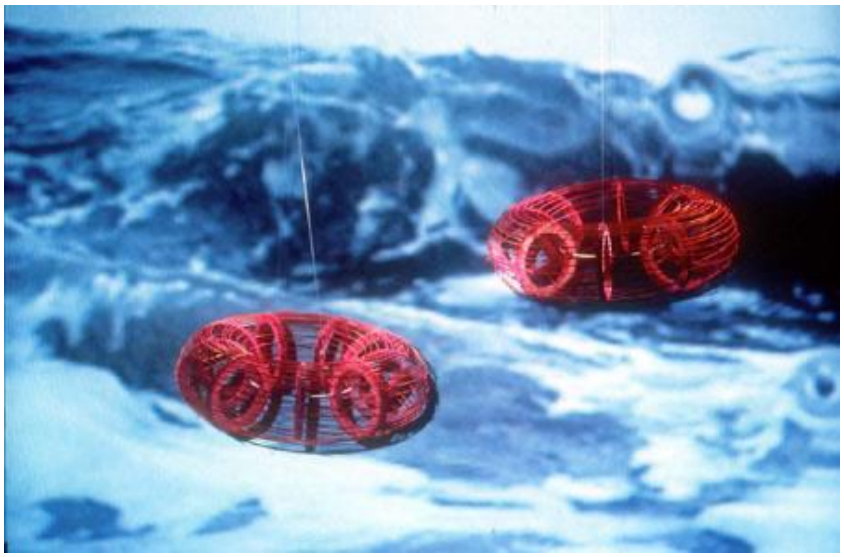


Figura 9. *Endless Love - Salvation Stories*. Instalación.

Figura 10. *Day Dreaming,* 2010. 15 x 11 in.

Figura 11. *Paradise According to the tropics II. Serie Super Tropics*, 2014. 51 x75 in.

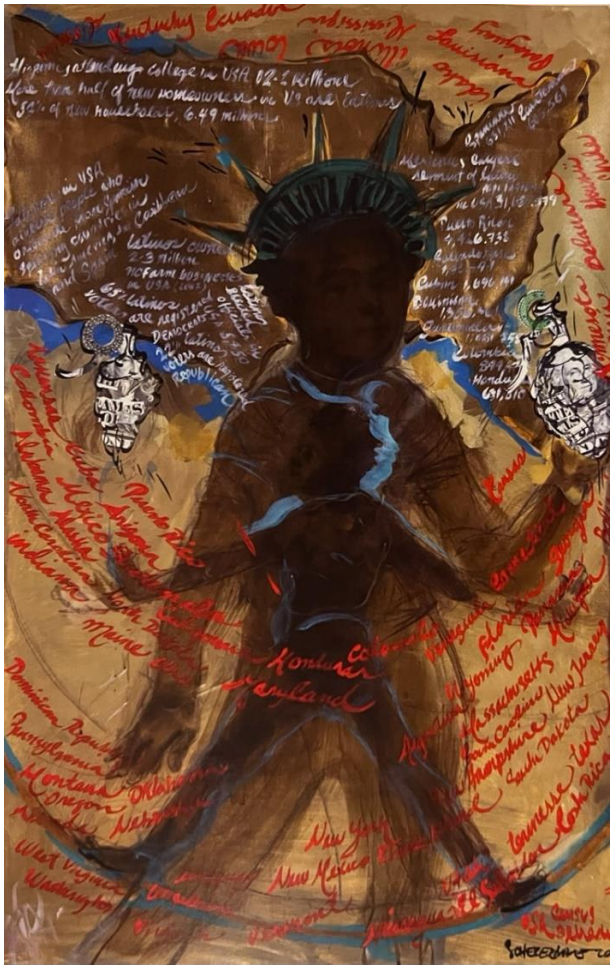


Figura 12. *Talking the Talk, Walking the Walk*, 2012. 63 x 47.

Figura 13. *The Dominican York. Serie Island of Many Gods,* 2006. 30 x 22 in.

Berenson en Argentina: las marcas de la fascinación

Juan Cruz Pedroni, CIAP – CONICET - UNSAM

Desde comienzos del siglo pasado hasta entrada la década de 1960, la imagen de Bernard Berenson –historiador del arte de origen lituano, radicado posteriormente en Estados Unidos y en Italia– se consolidó como la del mayor conocedor de la pintura italiana del Renacimiento a nivel internacional. El perfil de experto diseñado por Berenson a través de sus libros y de los medios masivos de comunicación se basaba en la representación de un saber que se presentaba a la vez como inequívoco e inefable. Esa figuración consiguió ejercer un magnetismo impar sobre la *scholarship* europea y angloamericana que produjo, entre otros efectos, la autorización de su firma como perito en el mercado norteamericano de *old masters*. La imagen de Bernard Berenson representaba de una forma espectacular el modelo del experto en arte que se arroga para sí un saber absoluto y sin sombra de dudas sobre su objeto de estudio. Esa imagen alcanzó también a tener fuertes repercusiones en otras latitudes, y en especial, entre los críticos e historiadores del arte que comenzaban a formalizar su práctica profesional en el Río de la Plata.

La magnitud de la fascinación despertada por Berenson se podría medir en el atractivo que la figura de este *connoisseur* conseguía despertar inclusive para aquellos que se encontraban por fuera de los límites delineados por una comunidad de expertos. A través de un uso singular de los medios de masas y apoyado por imaginarios cargados con su propia temporalidad anacrónica, la imagen del experto infalible que acierta misteriosamente en cada una de sus atribuciones gravitó no solo en las prácticas eruditas sino también en la ensoñación colectiva. Si la productividad social de un autor puede ser medida por la cantidad y la heterogeneidad de lugares en los que su nombre es recuperado por el discurso social, la amplitud del espectro de *loci* textuales en los que se inscribe el nombre de Berenson a mediados de siglo pasado nos permite dar cuenta de ese hecho en Argentina. Se trata de una circulación que no solo modela

el espacio social de lo erudito, sino que también lo condensa en el cuerpo de un solo individuo que encarna el personaje-tipo del experto en arte para el conjunto social.

En el recorrido que sigue, señalamos algunas marcas de esa *insistencia berensoniana* en distintos puntos del archivo que configura la erudición argentina de mediados del siglo XX. El propósito de este *parcours* consiste en dar cuenta de algunos usos locales de Berenson. El punto de vista elegido para encarar ese recorrido es menos el de una historia de las ideas que el de una antropología histórica de los saberes. Por consiguiente, no nos interesa considerar a los textos firmados por Bernard Berenson como soportes de determinadas *ideas*, sino la eficacia simbólica asociada con la circulación de ese nombre propio y las proyecciones de la imagen pública construida alrededor de su ocupación como *connoisseur*.[1] Para ello, construimos una suerte de archivo que conecta referencias extraídas de lugares dispares: llamémosle el archivo *Berenson-en-Argentina*.

1. Entramos al archivo por un texto que trabaja sobre una enciclopedia erudita pero que asume, a la vez, su condición de artefacto ficcional: una *ficción histórica* en la acepción más clásica del término. En *Bomarzo,* la novela publicada por el escritor argentino Manuel Mujica Láinez en 1962 en la que se cuenta la historia de un noble italiano del siglo XVI, la escritura convoca al *fantasma* de Bernard Berenson. La entrada del *connoisseur* en escena tiene lugar a través de una operación que provoca un efecto de jocosidad al convocar inesperadamente el momento histórico de publicación de la obra. El narrador de la novela –un personaje renacentista que reencarna para escribir su vida pasada– conmina al crítico muerto cuatro años de la publicación de *Bomarzo* a que salga de la tumba para disputarle la verdadera interpretación del pasado: "lo que sí sé y proclamo y mantendría ante el sabio Berenson si se levantara de la tumba, es que yo serví de pauta en el palacio Emo de Venecia, el año 1532, para que Magister Laurentius pintara el discutido retrato del gentilhombre" (Mujica Lainez en Niemetz, 2016: 237).

[1] Para una bibliografía actualizada sobre la tradición de los *connoisseurs* en la historiografía del arte ver los números especiales de la revista *Journal of Art Historiography* publicados en los años 2017 y 2021. En particular, los trabajos de Joris Heyder (2017) y de Elvira Bojilova (2021). Remitimos también al lector al lúcido análisis sobre la obra de Berenson en el tratado de Michela Passini (2017).

Este momento de interacción entre el discurso de la novela con el discurso de la historiografía del arte –y con Berenson en particular– es mencionado por Diego Eduardo Niemetz en su estudio sobre *Mujica Lainez en el campo cultural argentino*. En este y en otros pasajes de *Bomarzo* el investigador advirtió un trabajo de la ficción orientado a deconstruir las pretensiones de verdad del discurso histórico. En este caso, la ficción literaria trabajaría contra un saber específico: el que permite la atribución de una obra de arte a su autor. La novela trabajaría sobre el supuesto de que Berenson representa el *non plus ultra* en el dominio de ese saber conocido como *connoissserushi*p; es, por así decirlo, la personificación de ese saber. Las prácticas eruditas del *connoisseurship* estaban en el centro de los imaginarios de conocimiento experto de la historiografía del arte. Y Berenson estaba en el centro de ese imaginario.

2. La lectura de Niemetz no solo es plausible sino también muy inspiradora: a ella podríamos incorporar un dato adicional referido a la relación que unía al autor *empírico* de *Bomarzo* con Bernard Berenson. Mujica Lainez estaba unido al sabio norteamericano por un sentimiento de admiración y una inclinación a imitar algunos de sus gestos. Para una persona familiarizada con las apariciones de ambos personajes en los medios de comunicación, resulta difícil no comparar espontáneamente las estrategias de figuración mediática desplegadas por uno y por otro, la adopción de poses aristocráticas, el recurso en la propia performance a una determinada iconografía dandista del escritor y en particular a una imagen del crítico de arte como *bon vivant*. La fascinación del novelista argentino que, como se sabe, ejerció regularmente la crítica de arte a lo largo de décadas, aparece condensada en un discurso fúnebre que Mujica Lainez pronunció en un acto de homenaje al erudito, organizado en Buenos Aires por el Instituto Italiano de Cultura. El acto tuvo lugar el 9 de noviembre de 1959, al cumplirse un mes de la muerte de Berenson. A los días del evento, el diario *La Nación* transcribió un extracto de esa pieza oratoria[2]. Más significativo es el hecho de que muchos años

[2] El mismo año de su muerte Berenson ya había recibido la atención del diario argentino *La Nación.* Un artículo de Gherardo Marone titulado "El arte abstracto y Bernard Berenson" fue publicado en ese medio junto a una fotografía del *connoisseur* en su escritorio, entre libros y retratos. Hemos encontrado el recorte correspondiente a ese artículo en el archivo de redacción de otro medio gráfico argentino, la revista *Qué sucedió en siete días*, que se conserva en la Biblioteca Nacional de la Argentina. En el archivo de la revista *Qué*, está agregada con lápiz la fecha "15-3-59".

después el escritor argentino tuviera ese texto en la estima necesaria para incorporarlo en un libro antológico. Su "Bernard Berenson" fue incluido en el libro *Páginas de Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, publicado en 1982. Para esa fecha "Manucho" ya era el autor de una vastísima obra; teniéndola a disposición, eligió sin embargo representarla con un *texto de ocasión*, escrito originalmente para ser oralizado en una circunstancia puntual y solo en menor medida para su transmisión de forma escrita. La aparición del texto en la antología documenta una práctica discursiva que había sido constante en la biografía del escritor argentino y en los círculos de sociabilidad académicos que frecuentaba. Pero la inclusión de este *texto menor* en un corpus de *páginas escogidas* –un dispositivo editorial en el que la *página* se presenta como sinécdoque de la *obra*– no es una operación transparente. Una hipótesis podría ser verla como un gesto autorreflexivo: un autorretrato velado del propio Mujica Lainez realizado de forma vicaria a través del retrato de un crítico al que admiraba y cuya figura de autor se sentía inclinado a imitar.

El discurso encomiástico que Mujica Laínez pronunció en esa oportunidad representando a la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina no fue el único que provocó la muerte de Bernard Berenson en el país. La intervención más llamativa fue quizás la que suscitó algunos años después en una revista. La firmaba el profesor Jorge Romero Brest, crítico y director del Museo Nacional de Bellas Artes

3. Publicado con el título "Homenaje a Bernard Berenson", el poema que Romero Brest dedica a su par norteamericano en la revista *Ars* es un texto de una rareza significativa. La ocasión que lo enmarca es el número especial que la revista dedica al erudito norteamericano, presentado en la portada de la publicación con un retrato fotográfico. Las primeras estrofas del poema son reveladoras de las condiciones en la que se produjo el texto:

> Para escribir estas páginas de homenaje al mayor de los hombres / que cultivaron el arte de pensar sobre las obras de arte, hubiera querido releer todos sus libros, / para no dejar que sólo actúe mi memoria. // Pero el plazo de entrega ha sido corto y las obligaciones muchas, / de modo que he debido conformarme con la relectura de Los pintores del Renacimiento italiano / y de los trabajos autobiográficos que publicó en la última / década de su vida. (Romero Brest, 1962).

El poema dedicado a Bernard Berenson no es el único que Romero Brest escribió a lo largo de su carrera como crítico de arte. Si bien nunca se identificó como poeta y en algún momento reconoció que no le concedía verdadero "valor poético" (Romero Brest, 1992: 58) a estas incursiones en la lírica, fueron muchas las veces en las que escribió en verso. Sus poemas sobre arte fueron publicados en revistas y en catálogos de exposiciones. Sin embargo, es interesante notar que, en los restantes poemas de Romero Brest que pudimos documentar, la práctica del género tiene como tema la obra de un artista visual. Los poemas "sin valor poético" de Romero Brest representaban una especie de coda desvaída a la larga tradición de escribir poemas sobre representaciones visuales. Los versos a Berenson representaban una excepción dentro de un contexto que por sí mismo también era excepcional.

4. Resulta interesante detenernos en el gesto editorial de la revista *Ars*. El número de homenaje constituía una práctica habitual en esta lujosa publicación de Buenos Aires. Pero, así como fueron excepcionales los versos de Romero Brest con respecto a sus propios hábitos de escritura y publicación, resulta excepcional que el personaje homenajeado por la revista sea un historiador del arte. En ocasiones anteriores, los números de homenaje de *Ars* habían estado consagrados a artistas visuales, escritores y músicos: entre otros, la revista le dedicó números especiales a Vivaldi, El Greco, Mozart y Miguel Ángel. La fuerza de Berenson para producir su propio mito había calado lo suficientemente hondo como para lograr inscribir a la figura del estudioso en arte en una galería virtual de *uomini illustri* que hasta entonces había estado reservada para los artistas. La identificación de las revistas con los hábitos de publicación de los libros, una fórmula editorial presentada a veces con el nombre de *revista-libro,* era un dato habitual en el panorama de las publicaciones argentinas desde los años 40. En este caso, la concepción de la revista se identificaba además con un género editorial específico: el *libro de homenaje,* es decir, la publicación unitaria de autoría colaborativa creada con el fin de rendirle tributo a una figura intelectual al final de su carrera[3].

[3] La variante académica de este género editorial se conoce con el nombre de *Festschrift* o de *Liber Amicorum.*

Romero Brest y Mujica Laínez admiraban al *connoisseur* al punto suficiente para que quieran ver sus nombres asociados al suyo en un discurso del género fúnebre-encomiástico. El hecho mismo de que hayan sido llamados para desempeñar esa tarea revela ya una operación social de reconocimiento que los ubicaba como voces autorizadas para la emisión del discurso que se les encargaba. Que se los convoque en sendas ocasiones con el objetivo de evocar al experto europeo a través de un discurso solemne supone en cierto punto que la identidad pública de los dos autores era leída de algún modo en relación con la identidad de Berenson. Con todas las diferencias de estilo que separaban al historiador del arte del novelista, ambos tenían en común el hecho de que habían decidido desplegar una poderosa estrategia de autofiguración, en ambos casos desde mucho antes de convertirse en funcionarios del Estado posperonista. Las pinturas y dibujos que retratan a Mujica Laínez están distribuidas en distintas instituciones de la Argentina. Hay un dibujo hecho por Miguel Victorica en el Museo Nacional de Bellas Artes y más de un centenar de retratos hechos por otros artistas en la casa museo del escritor. Entre 1954 y 1955 el crítico legó nueve retratos de sí mismo realizados por la misma cantidad de artistas al Museo Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe. Simultáneamente, la presencia de su imagen en la cultura de masas se multiplicó través de retratos fotográficos publicados en las revistas de actualidad que fueron una constante en los años cincuenta y sesenta. En una entrevista Mujica Laínez afirmó incluso que al iniciar una conversación con una persona desconocida buscaba que la relación de su interlocutor con él "no parta de que ha visto mis retratos en revistas" (Mujica Laínez, 1983: 184). Romero Brest tuvo una conciencia parecida sobre la eficacia que podía tener su retrato al diseñar y perfeccionar con los años sus estrategias de aparición pública. El rostro del escritor aparece en la cubierta de varios de sus libros: una puesta en relieve de la figura autoral a través de su *rostridad* para la que se podrían encontrar escasos antecedentes en la producción de libros sobre artes visuales. Una mención especial merece el retrato que le hizo Anatole Saderman en los años cuarenta, con el que Romero Brest elegiría presentarse en distintas publicaciones. Al igual que Berenson en la tapa de *Ars*, Romero Brest aparecía en esa foto en claroscuro, de perfil y con el humo del tabaco que resalta sobre la uniformidad del fondo. El retrato fotográfico de Romero Brest hecho por Alejandro Wolk, del que se conserva una copia en el Museo Nacional de Bellas Artes, presenta una

solución iconográfica parecida. En la historia de la crítica de arte, un gesto semejante de conciencia sobre el poder de la propia imagen solamente se podría encontrar en el despliegue hecho por Berenson de sus retratos en los medios de comunicación. Los retratos fotográficos de "B.B.", entre ellos el que se incluyó en el número homenaje de *Ars*, fueron difundidos ampliamente a través de *magazines* ilustrados. En su conjunto esas imágenes conformaban una verdadera suma iconográfica en la que parecieran agotarse las posibilidades de representación del crítico de arte: un personaje rodeado de sus propios atributos y de su propia mitología.

5. Un estudio sucinto de las prácticas intelectuales en los años precedentes al fallecimiento de Berenson nos permite vislumbrar la tonalidad afectiva que marcó la recepción del autor entre los expertos en arte en el Río de la Plata. Berenson y Romero Brest compartían varios supuestos básicos sobre su práctica intelectual. Entre los principios comunes hay que destacar la disposición a colocar a la historia del arte bajo la tutela indiscutible de la crítica o, dicho en otros términos, el reconocimiento de que la *historia del arte* bien entendida nunca deja de ser *crítica de arte*. Pero además de la afinidad entre el europeo y el argentino en el plano de las ideas, el contacto fáctico entre ambos está bien documentado. La voz de Berenson fue convocada por *Ver y estimar*, los cuadernos de crítica artística que Romero Brest dirigía con la colaboración de sus discípulos. En el número 19 de la revista, Berenson es el encargado de decir en qué consiste la disciplina, en el artículo "Qué es la historia del arte". Las recientes investigaciones de Ana Gonçalves Magalhães echaron luz sobre el trato asiduo que unió a los *scholars*: con la mediación de Margherita Sarfatti, Romero Brest sostuvo un intercambio epistolar y estuvo muy cerca de que un libro de Berenson integre el catálogo de Argos, el sello editorial que el crítico dirigía en Buenos Aires junto a José Luis Romero y a Luis Baudizzone (Gonçalves Magalhães, 2020). La investigación documentó además la existencia de un ejemplar de la *Historia de las artes plásticas* escrita por Romero Brest en la biblioteca particular del perito en Florencia. Las prácticas de apropiación de los textos de Berenson publicados por su par argentino también son elocuentes. En una ficha de uso privado sobre el concepto de Historia del Arte, el doctor Ángel Nessi, profesor de historia del arte en la ciudad de La Plata, transcribió la definición de historia del arte de

Bernard Berenson que había sido publicada oportunamente por Romero Brest en *Ver y Estimar* (Nessi, s. f.).

Más allá de estos lugares de inscripción del discurso de Berenson, materialidades más o menos previsibles para la circulación internacional de las ideas científicas, es remarcable el hecho de que el crítico aparezca citado también en obras de alcance popular. Un ejemplo de ello es la *Historia gráfica del arte universal*: una obra de divulgación escrita por Julio Payró y publicada en dos tomos por la editorial Códex entre 1956 y 1957. Como suele suceder con esta clase de publicaciones de orientación enciclopédica dirigidas al gran público, la referencia a las fuentes consultadas por el autor se encuentra reducida a lo mínimo: los datos que se exponen no se presentan como el producto de una investigación sino, por así decirlo, como una realidad evidente por sí misma. Las discusiones historiográficas no suelen aparecer en los libros de divulgación de historia del arte. Se ha dicho que, si la industria de libros baratos sobre arte y la de otros productos gráficos acerca de este tema llevaron a la *historia del arte* a la intimidad de los hogares, la *historiografía del arte*, en cambio, no parece trascender los confines del medio universitario. Sin embargo, a propósito de un excurso sobre los "apasionados debates entre los peritos", Julio Payró trae a cuento la figura de Bernard Berenson, al que pone en escena con el epíteto de "ilustre experto en pintura italiana del Renacimiento" (Payró, 1957: 35). El presupuesto que subyace a esta referencia es el hecho de que el lector culto no especializado al que apuntaba la publicación podía estar pertrechado con alguna noticia sobre el historiador del arte al que Payró hace mención. Y es notable que, cuando menos al pasar, la historiografía del arte sea evocada por el discurso de divulgación a través de una iconografía agonística, con la imagen de los "apasionados debates".

6. En los años sesenta, Berenson todavía ocupaba un lugar de autoridad para el discurso crítico en la Argentina. Para la fecha pareciera haber un consenso entre los críticos locales: el tesauro para escribir correctamente sobre las artes visuales se encuentra en los textos de Berenson. En 1964, al evocar el estado de la crítica de arte en Argentina a finales de los años 30, el escritor Fernando Moliné –crítico y profesor de Estética en la Universidad Nacional de La Plata– considera necesario aclarar que "[en aquella época] decoración e ilustración no tenían el

significado dado por Berenson sino el de 'arte menor'" (Moliné, 1964: 22). Nuevamente nos encontramos de forma indirecta con la imagen de lo que Berenson parece significar para una comunidad de especialistas. En el pasaje citado lo que se da por supuesto es que el significado *correcto* de las palabras utilizadas para hablar sobre las artes visuales es el que fue fijado por Berenson. Incluso al hablar de *decoración* y de *ilustración*, que no son términos técnicos sino palabras débilmente formalizadas como conceptos, los autores juzgan posible controlar la distancia que separa a los usos espurios de las palabras de su significado recto, emanado de los escritos de Berenson. El uso del léxico hace pensar en la centralidad que tiene dentro de la cultura disciplinar de la historia del arte la existencia de ciertas *palabras mágicas* que ofrecen la ilusión de comprender (Didi-Huberman, 2010).

En el mismo año en el que Moliné escribe ese texto, el pintor Jorge Larco –que había enseñado historia del arte y que solía publicar artículos sobre la historia de la pintura en distintas revistas– abona los pruritos terminológicos de su colega cuando alude, como al pasar, a determinadas categorías morfológicas. Así, uniendo estrechamente una categoría y un nombre propio, Larco hace referencia en un texto sobre la pintura española a la "plasticidad de formas berensoniana" (Larco, 1964: 49). En la memoria del pintor-escritor, la expresión "plasticidad de formas" había quedado *adherida* al nombre de Berenson. En un ensayo aparecido en los años cuarenta, al llamar la atención sobre "las formas táctiles de las que habla Berenson" (Larco, 1943: 28), Larco le adjudicaba al autor una categoría que en realidad ya tenía una larga carrera en la historia de las ideas estéticas. Considerado como el más erudito entre los pintores argentinos de su tiempo, Jorge Larco consideraría a su vez a Berenson como "el más grande esteta de nuestro tiempo" (Larco, 1964: 172).

7. En sintonía con la forma en la que el mismo Berenson eligió presentarse ante los medios, los discursos sobre Berenson producidos en Argentina insistieron en la construcción del personaje marcada por la exquisitez en su forma de vida hedónica y dandista, indisociable de la forma en la que era mostrada y narrada por los medios de comunicación. Para mencionar un solo ejemplo, una nota publicada en un suplemento de la revista *El hogar* (Arland, 1954) da cuenta de esa construcción al reproducir de una forma idealizada las declaraciones de

Berenson referidas al modo en el que quiere terminar sus días en su mítica villa italiana. Imágenes que van en la misma línea se encuentran en el sobre "Bernard Berenson" del archivo de redacción de la revista *Qué sucedió en siete días,* conservado por la Biblioteca Nacional de Argentina: Berenson frente a su biblioteca magnífica, reposando con sus gafas, recibiendo en la cama los cuidados de una criada. Esa relación entre una arquitectura doméstica y una subjetividad exhibida por los medios de comunicación la podríamos encontrar también en los fotoreportajes realizados a Romero Brest en los años sesenta. Exhibida en fotografías, la moderna casa del crítico diseñada por Edgardo Giménez, en las antípodas de la villa italiana de Berenson, articula una subjetividad a través de los mismos dispositivos de significación y de inscripción en lo público de lo privado. Tanto para Berenson como para Romero Brest la exhibición de una relación entre sujeto y espacio habitado produce signos sobre un determinado modo de vida. Significan, acaso, una *estética de la existencia*: muestran la forma en la que debe vivir un crítico de arte.

El recorrido que trazamos hasta aquí nos permitió visitar de manera tangencial nodos de una red de dispositivos y de prácticas de la cultura letrada argentina de mediados de siglo XX. En esa trama los elementos emergentes coexisten con materiales culturales de naturaleza residual, inclusive arcaica. Artefactos culturales como el poema elegíaco y el encomio fúnebre, el retrato de autor o la revista cultural convertida en libro de homenaje constituían, en las décadas de 1940 y 1950, algunas de las formas a través de las cuales se expresaba mejor el respeto por los *uomini illustri*. Esas fueron las formas elegidas para monumentalizar la memoria de Berenson en este punto del Sur global en el que su mito había prendido tan notablemente. Estas diversas manifestaciones de sentido tuvieron lugar en un espacio social acotado de intelectuales, dentro del cual el sistema del arte expresaba su propia estructura a través de los códigos de la alta cultura literaria. Sin embargo, la intensa circulación de ese nombre propio en el ámbito erudito tuvo como correlato una resonancia especial en la cultura de masas. En efecto, al igual que en las mencionadas prácticas de memoria y en las estrategias de autofiguración, podemos encontrar en las prácticas de la apropiación erudita, como la cita y la retoma de términos convertidos en canon para la descripción de las artes visuales, una batería de procedimientos que autorizaba la voz de los críticos locales. Pero otros hechos contemporáneos, como

la publicación de notas en revistas de interés general y en la prensa periódica, tuvieron lugar por fuera de ese ámbito más restringido. Y la simple *exhibición* del nombre de Bernard Berenson en textos que no estaban dirigidos a especialistas, como la novela de Mujica Laínez o la historia universal del arte de Julio Payró, son en sí mismas las huellas de una circulación más amplia. Esos textos daban por descontada la posibilidad de que el público reconociera la figura de Berenson, que se mencionaba en el texto al pasar y sin que se brinden mayores precisiones informativas. El nombre y la imagen de Berenson formaban parte entonces de una enciclopedia que desbordaba ampliamente a las comunidades de sujetos con entrenamiento formal o sistemático en el estudio del arte y constituía un archivo de contornos específicos. La razón más inmediata para que cupiera esperar en un lector culto pero no necesariamente especializado un conocimiento sobre la figura de Berenson se podría buscar en el centimetraje que le habían dedicado los medios gráficos. La mitificación y la mistificación que habían orientado la construcción de ese personaje en los medios no resultaba, en lo esencial, diferente de la que magnetizaba a los eruditos locales.

Esta coincidencia ilumina un punto particular dentro de un problema mayor: el de la convergencia entre la discursividad erudita y los medios de masas que se verifica en algunas zonas de la cultura rioplatense durante las décadas centrales del siglo XX. El sostenimiento de valores tradicionales de la alta cultura de raíz humanista –como la creencia en la importancia sustancial del arte para la formación de un sujeto culto– y la formación de nuevos públicos lectores eran procesos mutuamente solidarios en ese momento histórico. Más importante todavía es el dato de que esos procesos también eran solidarios, acaso por última vez en la historia con esa intensidad, con respecto a las dinámicas de la industria cultural. Lo específico del personaje que nos ocupa consiste en el hecho de que aquello que se vuelve pasible de ser mostrado en los medios no es en este caso la figura de un artista, sino la de un historiador del arte. Como pocas veces en la historia de los medios, lo que un historiador del arte hace y las formas en las que decide mostrarse se convierte en un tema no solo aceptable sino también apetecible desde la lógica periodística. Entonces, no era solo la historia, sino también la historiografía –entendida como un giro autorreflexivo del discurso histórico– la que podía llegar a través de la divulgación a los lectores no especializados. La imagen de Berenson sirvió para divulgar en amplios sectores

de la sociedad una figuración del crítico de arte como un personaje público dotado de una identidad propia. De la misma manera, es indudable que ese imaginario sobre el sujeto experto intervino también en la configuración identitaria de los escritores y artistas argentinos que comenzaban a pensarse a sí mismos como críticos de arte.

Bibliografía

Arland, M. (diciembre de 1954). "B. B. quiere terminar sus días como un filósofo del Renacimiento". *El Hogar. Las artes*, s. p. Centro de Documentación Fundación Espigas.

Bojilova, E. (2021). "The 'value of drawing' and the 'method of vision'. How formalism and connoisseurship shaped the aesthetic of the sketch". Consultado en <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2021/05/bojilova.pdf>.

Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.

Gonçalves Magalhães, A. (2020). "Bernard Berenson, Margherita Sarfatti e o ambiente artístico portenho do segundo pós-guerra", *Modos*, vol. 4, núm. 1, pp. 226-239. Consultado en <http://dx.doi.org/10.24978/mod.v4i1.4536>.

Heyder, J. (2017). "Same, similar, semblabe. The languages of connoisseurship". Consultado https://arthistoriography.files.wordpress.com/2017/05/heyder.pdf.

Larco, J. (1943). *Piero della Francesca*. Buenos Aires: Poseidón.

Larco, J. (1964). *La pintura española moderna y contemporánea II.De Nonell al informalismo*. Madrid, Castilla.

Marone, G. (1959). "El arte abstracto y Bernard Berenson". En *La Nación*. Recorte de diario. Archivo de redacción de la revista *Qué sucedió en siete días,* Departamento de Archivos, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Moliné, F. (1964). *20 pintores y escultores*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Mujica Lainez, M. (1982). "Bernard Berenson". En *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, pp. 80-83. Buenos Aires: Celtia.

Mujica Lainez, M. (1983). *El mundo de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Nessi, Á. O. (s.f.). Documento sin catalogar. Fondo de Archivo Ángel Osvaldo Nessi, Archivo y Centro de Documentación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Niemetz, D. (2016). *Aventuras y desventuras de un escritor: Manuel Mujica Lainez en el campo cultural argentino*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras.

Passini, M. (2017). *L'oeil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*. París: La Découverte.

Payró, J. (1957). *Historia gráfica del arte universal. Tomo II*. Buenos Aires: Códex S.A.

Romero Brest, J. (1962). "Homenaje a Bernard Berenson", *Ars*, Año XXII, No. 94.

Romero Brest, J. (1992). *Arte visual en el Di Tella*. Buenos Aires: Paidós.

Sin firma, (1959, 11 de diciembre). "Berenson ha sido evocado". *La Nación*, p. 11.

Más *under* que el *under*. El caso de la "Casa okupa" (Centro Cultural Rizomas. Mar del Plata)

Juan Martín Salandro, UNMdP

En lo que sigue, pretenderé esbozar brevemente algunas puntas de análisis para un proyecto de investigación que recién está comenzando sobre la relación entre el menemismo y la, llamémosle, "estructura de sentimiento" heavy/punk durante la década de los 90'. La idea principal es tomar estos discursos (contra)estéticos para analizar la experiencia urbana durante el vaciamiento estatal, pensar las relaciones que establecieron los artistas con una sociedad fragmentada, de la que son representantes –encarnan un ethos–, y ver cómo se establecen continuidades económicas y estéticas en los años 2000.

La intención inicial de esta ponencia en particular era rastrear los modos en que se conformaron los canales de circulación musicales en el *under* del heavypunk argentino. Tomamos este elemento en particular para comenzar a analizar sistemáticamente el dispositivo punk, con la intención de no detenernos sólo en los aspectos discursivos/estéticos de estas obras, sino en sus condiciones materiales de composición, producción, escenificación y circulación; a modo de muestra, tomo el caso de "La Casa Okupa" marplatense.

Vamos por partes. El heavypunk. Bajo los nombres de V8, Hermética, Nepal, Flema, Dos Minutos, Militia, etc. encontramos no sólo el basamento de la cultura Heavy Metalera y Punkie en la Argentina –y Latinoamérica–, sino también a un colectivo generacional marcado por el trauma, la violencia y la crisis. En Mar del Plata, el problema del archivo o, más bien, su ausencia, restringe en gran medida el corpus al que pueda tener acceso. El registro se sustenta en la memoria y en los cuerpos de sus actores, por lo que adquiere una dinámica casi mítica; podríamos hablar seriamente sólo de Mal de Parkinson o

de Loquero. La muerte de estos –Maxi Soko,[1] Diego "Dragón", etc.– restringe nuestro acceso a estos textos culturales, por lo que decidimos centrar nuestro trabajo en los "grandes" conjuntos musicales de esa generación.

Volviendo. En el plano de los abordajes de las teorías "socioinstitucionales", podemos notar cómo todos estos actores culturales pertenecen a lo que podríamos denominar "la generación de los hijos de la dictadura del 76'"; comienzan a formar su trayectoria artística en los albores del proceso. Un hito en la historia de esta vertiente musical es la publicación de *Luchando por el metal* (V8), primer LP del "heavy nacional", en 1983, año del retorno a la democracia. Este colectivo, por otro lado, alcanza su madurez estética y un incipiente reconocimiento discográfico, por no decir editorial, durante la década de los 90' argentinos: como hito, encontramos el *En concierto I* y *II* (Hermética), grabado en el estadio Obras, en 1994, auge del menemismo y, principalmente, el legendario LP, *Radio Olmos* (1993), grabado en el penal de Olmos, por varias bandas que interpretaron temas con temáticas delictivas y carcelarias.

En este punto, hay que tener presente la historia del desenvolvimiento del campo cultural argentino: "constitución", "consagramiento" y "retracción"; nos encontramos en la última. Esto guarda una relación directa con el planteo que realiza Matarazzo (2021) en torno a la idea de que se produce una conjunción "de un Estado en retirada con una sociedad civil movilizada [que fue] tierra fértil para la organización de un modelo de gestión cultural asociativo y abierto, con un núcleo fuera de lo institucional" (152). Es en este punto que toma particular importancia toda la movida en torno a la grabación del ya mencionado *Radio Olmos*, para observar el modo en que estas bandas operaron sobre canales contrainstitucionales, vinculándose, valga la redundancia, con las instituciones estatales de manera lateral, a través de agrupaciones autogestionadas que operaban por fuera de las normas de un Estado, de nuevo, en retirada. Quizás, en este punto sería interesante recuperar el planteo althuseriano de los "aparatos de estado" –ideológicos y represivos– para pensar

[1] Alias Maledetto. Músico marplatense fallecido en 2021. Contribuyó en gran medida a la escena punk marplatense, participando de la composición del primer disco de Loquero, aunque por diferencias personales no se le reconociera en los créditos. Si figura, siempre mítica, es reconocida como central en la escena local.

el modo en que se opera a partir de una noción política y estética tangencial a estos. Elijo la figura metafórica de la tangente porque esta toca la circunferencia, pero perpendicularmente y sólo en un punto.

La crisis socioeconómica de las instituciones en Argentina durante la década que nos compete produce lo que Tiramonti denomina "Fragmentación" (2008). El concepto pretende un análisis que supere la división de la sociedad en "clases" para entender cómo se forman comunidades geolocalizadas y autorreferenciales que se apartan del reconocimiento del estado–nación; "fragmentos". Esto, para nosotros, guarda directa relación con el concepto de "delito" que plantea Ludmer (1999).

El delito implica simultáneamente transgresión y autoreconocimiento: la ruptura de la norma la fija, marca los alcances de la ley y la cultura, por eso los mandamientos se enuncian a partir del "No lo harás", "hasta acá somos nosotros": el *ethos* de una cultura. Ahora, si retomamos los aportes de Lotman en torno al concepto de "semiosfera", podemos recuperar la distinción entre "centro" y "periferia" de la cultura. En el centro, rígido, se posicionan los discursos del "ser", las leyes, el modelo de autorepresentación de la cultura. La periferia, más dinámica, se construye como un espacio en constante cambio y en puja con el centro duro. El problema de la fragmentación nos hace pensar el modo en que las comunidades se construyen ahora a partir de diferentes semiosferas dentro de un modelo macroestructural, que las pretende incluir jurídicamente. Pero estas unidades de lo micro entran en conflicto simultáneamente entre ellas y con la estructura mayor –el Estado–. No es menor, en este punto, que el *locus* de enunciación de estas bandas sea siempre la periferia geográfica, principalmente de Buenos Aires –el oeste, Liniers, etc.–, pero sin descartar las fugas hacia el interior del país; se apartan del núcleo duro semiótico del microcentro porteño.

Ahora bien, el *quid* de la cuestión está en la retracción del estado como política económica del menemismo, resumida en la figura del vaciamiento; el estado en retirada. Vuelvo a Matarazzo: "la conjunción de un Estado en retirada con una sociedad civil movilizada fue tierra fértil para la organización de un modelo de gestión cultural asociativo y abierto, con un núcleo fuera de lo institucional [...] Lo artesanal de la producción de bienes culturales se replica en los circuitos de

bienes culturales se replicaba en los circuitos y tiempos de circulación del material, que tenían como centro de reunión los espacios culturales y las editoriales independientes". Entonces, vemos con qué caracteres se va configurando la cosmovisión punk: lo retraído y lo artesanal. Pero hay una marca indeleble que conjuga estos dos aspectos: lo feo. Hay un intencional asqueamiento del significante; en líneas generales, el "asqueamiento del significante" rompe con el patrón estético del modelo de autorepresentación de la macrosemiosfera al modo de una "lengua [de lo] menor", en términos de Deleuze y Guattari.[2]

Esto hay que pensarlo más allá de la mera imitación de una estética importada. Las derivas de las políticas económicas y culturales desde el proyecto de restauración conservadora instaurado por el proceso y continuadas durante el menemato implican la instauración de dos regímenes estéticos –trabajados muy efectivamente en el libro álbum *Uno a uno*–: el que se quería mostrar, de la reducción a la mínima expresión del estado y la farandulización de la gestión pública, la fiesta menemista de *Pizza y champan* (Silvia Walger). La otra, la de los cuerpos de una generación derrotada, descompuesta como las estructuras sociales.

Entonces, hay un pliegue entre el espacio público y el privado. Al "mundo de la cultura" se le suelta la mano, queda a la deriva y sus avatares lo llevan a tomar un gesto doble: por un lado, se cierra sobre pequeños canales de circulación, producción y consumo. "Emerge", al decir de Williams, este nuevo entramado cultural/simbólico: las Fanzines, conciertos, actividades sociales, editoriales y disqueras que generan un "ambiente" *under* o paralelo. Estos circuitos, a su vez, establecieron una nueva dinámica de institucionalización autoreferencial –en consonancia con la "fragmentación" que señalara Guillermina Tiramonti–: el canon –lo *true* vs lo *posser*–; el *ethos*. Sin embargo, con la institucionalización se consolida un circuito comercial que, dentro de lo *under*, reproduce las relaciones de marginación y legitimación del mercado mayoritario.

[2] Esto lo trabajé en ponencias anteriores, por lo que no me voy a extender acá. Disponible en la grabación del simposio "Conurbano de las literaturas", del congreso *Literatura y conurbano* 2021: https://www.youtube.com/watch?v=CLtW0VXzwWY&t=2703s&ab_channel=IISimposioInternacionalLiteraturasyConurbanos

Por otro lado, hay una invasión total del espacio público: plazas, ferias, paredes. Como dice Matarazzo, "todos eran espacios recuperados que había que habitar". Y esto es crucial para entender "La Casa Okupa" marplatense.

El "Centro Cultural Rizoma" –rebautizado "La casa okupa"– era, realmente, una casa abandonada en la esquina de San Martín y Don Bosco. La familia que realizó la toma, por iniciativa de Claudio Jiménez, a mediados de los 90', buscó legitimar inmediatamente esa apropiación con la promoción de un espacio cultural. Ahora bien, las condiciones edilicias del lugar hicieron pareja directa con la antiestética punk: un espacio definido por lo precario se consolidó inmediatamente como un locus amoenus para estos artistas, que estaban definiendo su poética a partir del asqueamiento: sonar ostensiblemente "mal" –ejecución–, utilizar instrumentos musicales de pésima calidad –aparato material–, rechazar toda destreza y teoría musical –capital cultural legitimado–. El espacio se integra también al contradispositivo estético punk.

En contra de un presidente que agasajaba todos los martes a grandes figuras de la farándula en la Quinta de Olivos, bastión simbólico, "la casa del poder donde no llega el dolor" (Matarazzo 159) de la que emana el discurso edulcorado del "Ménem lo hizo" –el dispositivo– se va construyendo en los márgenes, bajo las baldosas, en baños sucios y casas derruidas, un contradispositivo que busca escupirle en la cara al Estado.

Bibliografía

Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Matarazzo, M. (2021). "El tesoro se está hundiendo. Volver a imaginar los noventa a través de la poesía y la música", En Rodríguez, M. y Touzon, P. (comps.). *¿Qué hacemos con Ménem? Los noventas veinte años después*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Tiramonti, G. (comp). (2008). *La trama de la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Manantial.

Walger, S. (1994). *Pizza con champan. Crónicas de la fiesta menemista*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

MESA 2

HISTORIA DEL ARTE, VANGUARDIAS Y NEO-VANGUARDIAS

Historia, música y política en la Rusia revolucionaria. El compositor Arthur Lourié en el gobierno de Lenin

Javier Ares Yebra, Universidad de Granada (España)

Introducción

Al margen de Igor Stravinski y Serguei Prokofiev, que sin lugar a dudas fueron los dos compositores rusos más reconocidos de su generación, los músicos están llamativamente ausentes de los estudios sobre "Rusia en el exterior". Precisamente de esta categoría (integrada en la literatura académica como *Russia Abroad*, o *hors frontière* en los estudios franceses), es de la que parten algunas investigaciones para su estudio en el ámbito musical (Akimova, 2011; Móricz, 2020; Taruskin, 2016).

¿Es posible plantear una "Rusia en el exterior", o "más allá de sus fronteras", cuando hablamos específicamente de música? Para entrar en materia, la presente comunicación propone el nombre de Arthur Lourié como figura imprescindible en el París ruso de las décadas de 1920 y 1930, cuya actividad fue fundamental en la conformación de la "constelación Stravinski" (Ares Yebra, 2021). Con la intención de aproximarnos a una lectura del fenómeno musical a partir de la experiencia del exilio, en este trabajo se expone la presencia de Lourié en el gobierno de Lenin, a través de su participación como jefe del Departamento de Música (MUZO, *Muzïkalnïy otdel*) del Comisariado del Pueblo para la Educación (Narkomprós). El objeto principal de las páginas que siguen es el de ofrecer algunos aspectos clave sobre su papel al frente de esta sección, en la que llevó a cabo una labor cultural que incluyó diversos proyectos y tareas, como la organización de conciertos en los que se programaron las obras de la nueva generación de compositores, Stravinski, Debussy o el propio Lourié, entre otros. Con tal propósito, se delinea en primer lugar una caracterización necesaria de su trayectoria biográfica.

Arthur Lourié. Apuntes para transitar su biografía

Naum Izraylevich Lurie (o también Luria) nació en 1892 en la ciudad de Propoysk (actual Bielorrusia). Se cambió el nombre en dos ocasiones, primero al ruso, como Artur Sergeievich Lurie, y posteriormente al francés, como Arthur Vincent Lourié (Arthur, en honor a Arthur Schopenhauer, y Vincent siguiendo su admiración por Van Gogh). Cada uno de estos nombres va a representar una etapa signada por escenarios diversos. Así, en su periplo vital se sucedieron estancias en San Petersburgo, Berlín, París y Princeton.

Lourié comenzó a estudiar composición en San Petersburgo con Alexander Glazunov (1865-1936), último representante de la escuela nacional rusa, pero en 1913 decidió abandonar el conservatorio antes de graduarse, descartando así la formación académica en favor de un desarrollo técnico y expresivo más personal.

En 1914, firmó el manifiesto futurista ruso "Nosotros y Occidente" con el pintor Georgi Yakulov (1884-1928) y el poeta Benedikt Livshits (1887-1938). El 16 de abril de ese año, el texto fue publicado en francés por Guillaume Apollinaire en la revista *Mercure de France*. Este manifiesto, que posteriormente también se traduciría al italiano, se oponía a la influencia occidental, reivindicando el componente oriental que caracterizó a la cultura rusa desde el siglo XVIII.

En 1915, Lourié compuso la obra para piano *Formas en el aire*, que con toda intención dedicó a Pablo Picasso, destacando así el elemento visual de una técnica de escritura que puede considerarse como un notable exponente de experimentación musical, "precursora de muchas de las partituras gráficas posteriores a la Segunda Guerra Mundial" (Sitsky, 1994: 99).

En Petrogrado, Lourié se relacionó con la vanguardia artística, frecuentó a Alexander Blok y a Ana Ajmátova, con la que viviría durante algún tiempo en una casa cercana al río Fontanka (Reeder, 1995: 149). Fue uno de los primeros en componer música para sus poemas. La influencia de Blok fue decisiva para Lourié a la hora de involucrarse políticamente. La lectura del artículo "La *intelligentsia* y la Revolución", escrito por el poeta en 1918, le decidió a involucrarse en el momento social y político que atravesaba Rusia, entendiendo que la música desempeñaría un papel esencial como instrumento de la revolución (Levidou, 2012). Con Blok compartió tanto su misticismo como su equiparación del caos revolucionario con "el espíritu de la música", que le llevó a apoyar inicialmente el

gobierno bolchevique. Ese mismo año compuso música para el poema *Nuestra marcha* de Vladimir Mayakovski.

El 17 de agosto de 1922, Lourié salió de Petrogrado a bordo del barco alemán *Oberbürgemeister Haken* (Móricz, 2014: 150). Un mes más tarde (28 de septiembre), el gobierno de Lenin expulsó en el llamado "barco de los filósofos" (*filosofskiy parokhod*) a 160 intelectuales que habían sido declarados persona *non grata*. En el barco iban, entre otros, Nikolai Berdiaiev, Semion Frank y Lev Karsavin (Chamberlain, 2006).

Ya en París, se produce su encuentro con Jacques Maritain y su esposa Raïssa, cuya amistad resultará decisiva en su vida. Pero en la capital francesa, Lourié es denunciado por bolchevique, y se ve obligado a abandonar Francia, exiliándose en Alemania hasta su vuelta a París en 1925. Una entrada del diario de Sergei Prokofiev menciona este hecho:

> 1924 – 7 de marzo: [...]. Por cierto, Lourié ha sido expulsado de París: alguien lo denunció como comisario. Las sospechas recaen sobre Yakobson, también compositor y también cerdo. (Philips, 2012: 29-30).

Para entonces, Lourié ya había perdido la opinión favorable de Prokofiev debido a que, al contrario de lo que había hecho con los Stravinski durante su desempeño como responsable del Departamento de Música en el Petrogrado posrevolucionario, no cumplió su promesa de cuidar los archivos que habían quedado en el apartamento de los Prokofiev.

Comprometido con el movimiento eurasiático (Ares Yebra, 2021: 173-195), Lourié colaboró con un importante número de compatriotas en el exilio. Uno de ellos fue Piotr Suvchinski (Ares Yebra, 2017), al que ayudó en la confección de la revista *Eurasia*, publicada en la comuna parisina de Clamart entre 1928 y 1929, contribuyendo con artículos sobre música. Participó además en otras publicaciones auspiciadas por el eurasianismo, como la revista *Versty* (1926-1928), en la que escribió dos importantes textos dedicados a Stravinski. El primero de ellos, un extenso artículo titulado "La música de Igor Stravinski", apareció en el primer número de la revista (1926), mientras que el segundo, "Dos óperas de Stravinski", dedicado a *Mavra* y *Edipo Rey*, se publicó en el número de 1928. Fueron los textos consagrados a un músico –y a la música– más extensos publicados por la prensa eurasiática de la época. Lourié fue probablemente el más

ferviente partidario de las ideas del eurasianismo entre los compositores emigrados rusos durante los años de entreguerras.

En 1926, recibió la ciudadanía francesa. En los años siguientes presentó varias composiciones religiosas, entre ellas la *Sonata Litúrgica* (1928) el *Concierto Espiritual* (1929), y su *Sinfonía Dialéctica* (1930), contemporánea de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski. En ese mismo año se produjo el estreno en Nueva York del *Concierto Espiritual* en el Carnegie Hall, dirigido por Hugh Ross, y el 24 de marzo de 1938 la *première* parisina de la *Sinfonía Dialéctica*, dirigida por Charles Munch.

En la década de 1920, Lourié llegó a ser el colaborador musical más cercano de Stravinski. El primer contacto entre ambos del que se tiene constancia es una carta del 9 de septiembre de 1920. En ella, Stravinski le agradece su ayuda con los fondos del apartamento familiar. Lourié había intervenido personalmente para evitar que la biblioteca y el archivo musical de los Stravinski fuesen confiscados, nombrando a la madre del compositor como responsable de los mismos a título oficial. Entre febrero de 1924 y junio de 1925, Lourié se encarga de varias tareas en relación con la obra de Stravinski: corrige las pruebas del *Octeto*, de la *Historia del soldado* y de *Las bodas*; entre 1925 y 1926 realiza los arreglos para piano del *Concertino*, la *Sinfonía de instrumentos de viento* y el *Octeto*. En agradecimiento, Stravinski le regala la partitura original de *Historia del soldado* (Stravinsky y Craft, 1978: 633).

Entre 1925 y 1945, Lourié dedicó trece artículos a Stravinski en los que presentaba su música como una reivindicación estética en la atmósfera intelectual del París de entreguerras. De ese modo, asumió un papel esencial como exégeta y defensor de su obra. Su texto "Neogótico y Neoclásico" (1928), que procede en parte de su ensayo publicado en el primer número de *Versty*, fue fundamental en la construcción del debate Stravinski-Schönberg, que alcanzaría su máximo desarrollo y densidad en la *Filosofía de la Nueva Música* (1948) de Adorno. Lourié, que sacrificó una buena parte de su tiempo para desarrollar el papel de confidente, transcriptor y comentarista de Stravinski, fue el primero en proponer esa gran disputa dialéctica que marcaría el devenir de la música en el siglo XX.

A partir de la década de 1930 se produjo un distanciamiento progresivo en la relación entre ambos, posiblemente como consecuencia de una creciente

confianza de Lourié en sus propias capacidades como compositor. Su carrera nos sirve, en definitiva, "como ejemplo de los desafíos de construir una carrera artística a la sombra de Stravinsky en el París de entreguerras" (Móricz, 2020: 19).

Debido a su origen judío, Lourié decidió abandonar Francia tras la ocupación nazi, y en 1941 se trasladó a Nueva York (ruta Port Bou y Céret – Lisboa – Nueva York). En septiembre de 1945, acudió al funeral de Béla Bartók. En 1947 obtuvo la ciudadanía estadounidense, y recuperó sus manuscritos, conservados en París por Jean Laloy desde la Segunda Guerra Mundial.

En sus últimos años, Lourié encontró refugio en Princeton, en la casa de sus fieles amigos Jacques y Raïssa Maritain, que siempre consideraron su producción –un total de 113 obras– el mejor ejemplo de inspiración creativa de la música contemporánea.

Arthur Lourié al frente del MUZO

En su estudio sobre Lunacharski y la organización soviética de la educación y las artes, Sheila Fitzpatrick se refiere a Arthur Lourié como:

> Compositor vanguardista. Director del MUZO del Narkomprós, en 1918-1921. En este periodo escribió, según su poco amigable crítico Sabanéev, marchas cuasi proletarias y canciones eróticas sincopadas. Hacia finales de 1920, el MUZO fue investigado por la Rabkrin y el propio Lourie estuvo sometido a la investigación de un Tribunal Revolucionario. Probablemente fue absuelto; pero Litkens lo expulsó del MUZO en enero de 1921. Parece haber emigrado poco después. Publicó un libro sobre Kusevitski en América; trabajó en la Universidad de Princeton (Fitzpatrick, 2017: 356).

Después de intentar reclutar al director de orquesta Serguei Kusevitski (1874-1951), cuyo prestigio artístico y habilidades administrativas habrían sido importantes activos para su administración de la educación y las artes, Anatoli Lunacharski, Comisario del Narkomprós entre 1917 y 1929, recurrió entonces a Lourié. En enero de 1918 le nombró jefe del MUZO, el recién formado Departamento de Música. Por aquel entonces, Lourié era un joven compositor de veinticinco años, y se había autoproclamado futurista (Gojowy, 1993). No tenía experiencia administrativa ni era considerado una autoridad en la comunidad musical. Vilipendiado durante mucho tiempo por los intelectuales rusos, y

conocido en Occidente por su amistad con los futuristas y sus experimentos con microtonos y notación gráfica, su nombramiento reflejaba en cierto modo el hecho de que, inicialmente, sólo los artistas de un perfil determinado estaban dispuestos a trabajar con Lunacharski.

La designación de Lourié fue, de hecho, bastante aleatoria. Al parecer, él y su amigo Nikolai Punin (crítico de arte del periódico *Apolo*), habían acudido al Ministerio de Lunacharski en busca del necesario permiso para realizar un concierto en el Palacio de Invierno. Cuando abandonaron el edificio, ambos habían sido nombrados al frente de las secciones de sus respectivas especialidades (Fitzpatrick, 2017: 149; Frolova-Walker, 2017: 6), con Punin como responsable del IZO (Departamento de Artes Gráficas del Narkomprós).

Al contrario de lo que sucedió con otros nombramientos exitosos, como el de Elena Malinovskaya al frente del teatro Bolshoi entre 1920-1924, la designación de Lourié fue desde un comienzo problemática para Lunacharski. Pocos tuvieron buenas palabras hacia su elección como responsable de un Departamento de Música que, además de la sede de Petrogrado, comenzó a funcionar en Moscú desde julio de 1918.

En la "Declaración de la Sección de Música", se recogieron algunas de las intenciones de Lourié, coautor y firmante del texto junto al musicólogo Boris Asafiev (1884-1949) y al pianista Stepan Mitusov (1878-1942):

> La Sección de Música sostiene que el destino natural de la música es provocar una renovación luminosa en el ordenamiento de la vida de los pueblos. Desde tiempos inmemoriales, la música ha sido un elemento rebelde, y una fuerza ardiente, creadora y constructiva. […] la Sección de Música declara que a partir de ahora la música está libre de todos los falsos cánones y reglas existentes en la escolástica musical, en todas sus manifestaciones, tanto en el ámbito creativo como en el ámbito de la pedagogía musical. […] La sección de Música anuncia que ha encontrado caminos hacia la autoafirmación colectiva en la vida cotidiana a través de una forma holística de percepción […]. Toda actividad concertística, como demostración de la música, se realizará a través de grandes y pequeños modelos colectivos (conjuntos orquestales o de cámara) y de sociedades corales. Regeneradora del juego y de la fiesta, la vida musical organiza la calle, imbuyéndola del espíritu edificante del canto. Los demás aspectos de las actividades de la Sección de Música (enseñanza y becas –escuelas, cursos, conferencias; la editorial;

distribución y producción) sirven de complemento al objetivo principal, a saber, el trabajo de la educación adulta (Frolova-Walker, 2017: 29-31).

A la hora de llevar a cabo sus propósitos, Lourié estuvo bastante aislado, no sólo en lo administrativo sino también en sus relaciones como compositor. Aunque obtuvo mayor reconocimiento por sus obras más experimentales, como la mencionada *Formas en el aire* (que anticipó las partituras de vanguardia de los años cincuenta y sesenta, como la pieza para piano nº XI de Stockhausen), en general, su talento estuvo en constante discusión. Dedicó una energía considerable a una serie de iniciativas, entre otras, su propuesta de reemplazar los conservatorios por "universidades musicales", proyecto de carácter reformista que, como otros muchos, existió sólo en el papel (Edmunds, 2000: 55-56). También fue criticada la promoción un tanto excesiva de su propia música. Fueron muchas las voces que le recriminaron falta de determinación y de apoyo a la hora de promover desde el MUZO cualquier obra nueva que no fuera la suya, que además publicó copiosamente, incluso cuando el papel era muy escaso.

Lourié trató de promover activamente la música moderna. Los programas de conciertos se basaron en las obras de Scriabin, Ravel, Debussy (a quien dedicó una obra en 1920) y Stravinsky (Hulliger, 2018: 139). Al mismo tiempo, la subsección editorial usó sus escasos recursos para imprimir las propias composiciones de Lourié, incluidas algunas abiertamente religiosas. A partir de diversas auditorías internas, miembros de la administración comenzaron a sospechar indicios de corrupción en la forma en que se manejaban los asuntos financieros del Departamento. Los colegas de Lourié se quejaron nuevamente de que elaboraba los programas de los conciertos sin consultarles y que, al promover la música para oyentes experimentados, “traicionaba el compromiso del departamento de hacer la música más accesible a las masas” (Nelson, 2004: 37). Durante el tiempo que estuvo al frente del Departamento de Música, también llevó a cabo tareas como la nacionalización de instrumentos musicales, libros y partituras, así como la de imprentas y editoriales musicales, y la reorganización de las orquestas. Asimismo, estableció una Asociación de Música Contemporánea (ASM) con la intención de fomentar la música moderna y publicar el trabajo de sus miembros. En 1919-1920, la ASM patrocinó una serie de conciertos de cámara, incluida una serie de "exhibiciones musicales" que mostraban el trabajo

de Debussy y Scriabin en la pequeña sala del Conservatorio de Moscú (Nelson, 2004: 48).

En 1918, Lourié fue invitado a la inauguración de un nuevo monumento a Marx, y su obra *Nuestra Marcha*, basada en el popular poema de Mayakovski, fue la elegida para acompañar la ceremonia. Lourié consideró que el prestigio de su cargo ameritaba colocarse en una posición destacada y apareció en un gran automóvil rojo, esperando quizás llamar la atención de Grigori Zinoviev, quien presidía el acto (Frolova-Walker, 2017: 7). Más tarde, después de haber abandonado su puesto político y desertado a Occidente, el uso oficial soviético de *Nuestra Marcha* le trajo perjuicios, y sus compatriotas emigrados lo mantuvieron a distancia.

El Primero de Mayo de ese año, Lunacharski pronunció un discurso previo al concierto sobre el *Réquiem* de Mozart, que iba a ser interpretado en memoria de los caídos en la Revolución. El concierto tuvo lugar en el simbólico Armorial Hall del Palacio de Invierno, lugar de ceremonias del Estado en la época zarista. El 7 de noviembre, en el mismo lugar, el público pudo escuchar varias piezas nuevas sobre temas revolucionarios, entre ellas, *Nuestra Marcha* de Lourie (Frolova-Walker, 2017: 8).

A raíz de la investigación iniciada por el *Rabkrin* (Comisariado del Pueblo para la Inspección Obrera y Campesina) sobre su gestión al frente del Departamento de Música, Lourié renunció al cargo y fue reemplazado por Boris Krasin (1884-1936), quien había dirigido los estudios de música del *Proletkult* (organización cultural proletaria) de Moscú. Aunque este siguió funcionando en una escala significativamente reducida, después de los eventos de octubre a diciembre de 1920, la mayoría de los músicos que trabajaban en sus instalaciones de Moscú, se unieron a la División de Música del Narkomprós, formando parte del núcleo del Instituto de Ciencias Musicales (GIMN). Más tarde, quizás intentando defender su gestión, Lourié afirmaría que “en los primeros días de la agitación… el arte ocupaba una posición aristocrática y privilegiada… [y] la creación musical no fue tocada por la política” (1928: 524). En la mayoría de los casos, sin embargo, los músicos que trabajaron en el MUZO después de la marcha de Lourié, encontraron menos objeciones en la administración de Krasin.

Lourié abandonó la dirección del MUZO en enero de 1921. Lunacharski le consiguió entonces un cargo como docente en el Instituto de Historia del Arte de Petrogrado, donde coincidió con Boris Asafiev. Durante una visita oficial a Berlín desertó –en mi opinión, decir que Lourié emigró no se ajusta a lo sucedido–, y posteriormente se trasladó a París. Años más tarde, Lourié rememoraba así el espíritu de aquella época:

> No había pan, y el arte ocupó su lugar. En ningún momento y en ningún lugar he visto gente, no escuchando, sino devorando la música con un afán tan tembloroso, con tal sentimiento como en la Rusia de aquellos años (cit. en Nelson, 2004: 13).

A modo de conclusión

El contexto musical europeo del siglo XX presenta múltiples conexiones entre el plano de la reflexión y los procesos de composición e interpretación, particularmente en lo relativo a la evolución del lenguaje y de los recursos técnicos. A comienzos del siglo, el músico manifiesta una especial preocupación por su oficio y reconsidera su papel en la sociedad, revela un decidido interés por compartir procesos y disciplinas, y por formar parte de los nuevos círculos artísticos e intelectuales que proliferaban en la época (el acercamiento de Lourié a los futuristas o su amistad y convivencia con los acmeístas fueron un buen ejemplo de ello). Este nuevo estado de cosas, como hemos visto, estimuló la formación de "constelaciones", auténticas redes de colaboración en torno a una causa, en este caso, la revolucionaria.

Al mismo tiempo, dio lugar a una mayor reflexión sobre el propio proceso creativo, que en muchos casos se plasmó en la producción de textos con tono filosófico. Frente a una sociedad en profunda transformación, es muy posible que el compositor considerara que la música ya no satisfacía completamente su necesidad expresiva y comenzara a apelar a otras estrategias de comunicación. Sabía que sus recursos técnicos e intelectuales se habían desarrollado ampliamente, sobrepasando con creces el conocimiento que el público tenía sobre el lenguaje y la teoría musical. Se vio entonces impulsado a salir de su ámbito natural, a despojarse de los elementos específicamente musicales, para tratar de mediar de otro modo entre el público-pueblo y la nueva experiencia poética que brindaba su música. A través de la participación en determinados círculos y ambientes intelectuales, sus reflexiones recogieron ese desafío de tratar de

explicar la música de otra forma. En este sentido, la combinación de reflexiones musicales y literarias fundamentadas en las concepciones eurasiáticas, es una de las características principales de la producción de Lourié, y así lo evidencia gran parte de sus escritos musicales.

En relación a la pregunta inicial sobre la posibilidad de plantear una "Rusia en el exterior" o "más allá de sus fronteras" cuando hablamos específicamente de música, tal y como se desprende de la literatura analizada, el estudio de Rusia supone un desafío que obliga a desdoblar la mirada, en la medida en que debemos atender a una Rusia "en casa" y a otra Rusia "en el exterior", tanto como a una Rusia "occidentalista", que vive de cara a Europa, y una Rusia "eslavófila", que se empeña en darle la espalda como estrategia de búsqueda y afirmación de su propia identidad.

Intentando trascender la figura de Arthur Lourié, queda todavía mucho por revelar sobre los desafíos creativos y las luchas políticas a las que se enfrentaron los músicos en Rusia durante los años posteriores a 1917. En la actualidad, atendiendo al hecho de que artistas rusos están siendo vetados en diferentes lugares del mundo debido a la guerra en Ucrania, queda abierta la cuestión sobre el supuesto contenido o carácter nacional del arte.

Bibliografía

Akimova, I. (2011). *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontière*. Paris: L'Harmattan.

Ares Yebra, J. (2021). *Historia, estética y política en la Poética musical. La "constelación Stravinski" en el París de entreguerras*. Barcelona: Editorial Arpegio.

---------- (2017). *Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky* [Tesis de Doctorado, Universidad de Vigo]. http://www.investigo.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/866

Chamberlain, L. (2006). *Lenin's Private War: The Voyage of the Philosophy Steamer and the Exile of the Intelligentsia*. New York: St. Martin Press.

Edmunds, N. (2000). *The Soviet Proletarian Music Movement*. Bern: Peter Lang.

Fitzpatrick, S. (2017). *Lunacharski y la organización soviética de la educación y las artes, 1917-1921*. Madrid: Siglo XXI.

Frolova-Walker, M. and Walker, J. (2017). *Music and Soviet Power (1917-1932)*. Woodbrige: The Boydell Press.

Gojowy, D. (1993). *Arthur Lourié und der russische Futurismus*. Laaber: Laaber Verlag.

Hulliger, S. (comp., 2018). *Arthur Lourié (1892-1966). Catalogue of Complete Works*. Basel: Arthur Lourié Gesellschaft.

Levidou, K. (2012). "Arthur Lourié and his conception of revolution". *Muzikologija*, 13, 79-100.

Lourié, A. (1926). "Muzïka Stravinskogo", *Vyorstï* [Versty], 1, 119-135.

---------- (1928). "Dve operï Stravinskogo", *Vyorstï*, 3, 225-227.

---------- (1928). "Neogothic and Neoclassic", *Modern Music*, 5(3), 3-8.

---------- (1932). "The Russian School", *Musical Quarterly*, 18, 519-529.

Móricz, K. (2020). *In Stravinsky's Orbit: Responses to Modernism in Russian Paris*. Oakland: University of California Press.

Móricz, K. and Morrison, S. (eds., 2014). *Funeral Games in Honor of Arthur Vincent Lourié*. New York: Oxford University Press.

Nelson, A. (2004). *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*. University Park: The Pennsylvania State University Press,.

Philips, A. (ed., 2012). *Sergey Prokofiev. Diaries 1924-1933. Prodigal Son*. London: Faber & Faber.

Reeder, R. (1995). *Anna Akhmatova: Poet and Prophet*. London: Allison & Busby.

Sitsky, L. (1994). *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*. Westport: Greenwod Press.

Stravinsky, V. and Craft, R. (1978). *Stravinsky in Pictures and Documents*. New York: Simon & Schuster.

Taruskin, Richard (2016). *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*. Oakland: University of California Press.

1973 en la obra de Gleyzer y Pavlovsky

Nicolas Scipione, TECC – FA – UNICEN

En este breve trabajo extenderemos un hilo imaginario entre dos obras artísticas muy significativas en Argentina, a partir de la idea de constelación como la entendía Walter Benjamin, como efecto de un montaje de imágenes o experiencias que genera unión de aquello que estaba aparentemente alejado y separación como un modo de conjurar una distancia irreductible (2015). Las constelaciones son citas con multiplicidad de relaciones y significados y, en este caso, uniremos el film *Los Traidores* de Raymundo Gleyzer y equipo y la obra de teatro *El Señor Galíndez* de Eduardo "Tato" Pavlovsky. El film fue realizado entre fines de 1972 y 1973 y proyectado ese año mediante el sistema de distribución que planteaba el *Cine de la Base* (Sapire, J. y Sabat, C.: 2017). También en 1973 fue escrita *El señor Galíndez*. El país venía de la agitación política que surgió desde 1969 con levantamientos populares en Córdoba, Mendoza, Corrientes, Tucumán, Rosario o Mar del Plata y las luchas de trabajadores y trabajadoras contra la represión policial o las burocracias sindicales pero en 1973 el panorama sufrió un vuelco y se abrió un debate público importante sobre el pasado, el futuro y el presente en Argentina. Asimismo, ese año no fue un año cualquiera, ya que se sucedieron diversos hechos importantes en el país. Por ejemplo, a fines de febrero fue el debate televisivo entre dos modelos sindicales: José Ignacio Rucci (asesinado en septiembre de ese año) debate con Agustín Tosco. Además, se sucedieron dos elecciones presidenciales que llevaron primero a Cámpora y luego a Juan D. Perón a la presidencia, el 25 de mayo fue el Devotazo (donde se liberaron a los presos y presas políticas de Onganía), y varios otros episodios políticos que marcaron la política pendular de la vuelta de Perón y el Peronismo al Poder que, hasta ese momento, operaba condicionado por la proscripción o la clandestinidad. Sin embargo, poco se decía en esos días de los conflictos sobre los que estas dos obras ponen el acento que, simultáneamente, son dos cuestiones cruciales para entender la época: Las luchas contra las burocracias sindicales (que

cada vez tenían más presencia) y las torturas que sufrían los y las militantes populares que luchaban contra la dictadura de Onganía, Levingston y Lanusse.

Las dos obras de las que aquí nos ocuparemos, tal vez por las mismas razones no muy fortuitas, refieren a este contexto de aquellos años, pero también coinciden en la incorporación de los autores en la militancia orgánica de espacios políticos que habían sufrido la tortura y que, generalmente, se la suele vincular con años posteriores en Argentina pero que ya había estado presente entre 1969 y 1973. Además, ambos autores, coinciden en centrarse en el modo de operar de sectores sociales "enemigos" para pensar esos tiempos: los burócratas sindicales y los torturadores.

Antes que nada, cuando hablamos de arte y política o arte y militancia, tenemos que ajustar la mirada y aproximar una definición al respecto. En este caso nos parece pertinente la definición que nos da Maximiliano de la Puente cuando dice que

> …el rasgo fundamental de una película militante es que mute en un film-acto: todo filmmilitante debe convertirse en un hecho político, transformándose así en una excusa para la acción de los espectadores. El film tiene sentido sólo en base a la acción que logra desencadenar. Es un lugar de debate y de ahí se deriva la acción. La exhibición para el cine militante resulta ser el lugar fundamental en el que se realiza el cine como tal, donde un discursofílmico se encuentra con sus actores-espectadores. (2000)

Esta definición, aunque refiere solo al cine, nos permite, por un lado, pensar las formas particulares de exhibición que han tenido estas obras en aquellos años. Como decíamos el Cine de la Base armó entre 1973 y 1974 decenas de proyecciones clandestinas de *Los Traidores* y otras producciones propias en barriadas pobres de diversas provincias o en los lugares de encuentros del PRT/ERP. La obra de teatro *El Señor Galíndez* se exhibió en Buenos Aires hasta que en 1974 el teatro donde se presentaba sufrió un atentado dela Asociación Anticomunista Argentina (AAA)[1]. Por otro lado, estas obras, como toda acción artística que pretende cambiar la sociedad, parten de un lugar siempre contradictorio entre vanguardia política y vanguardia artística, entre industria y la construcción de imágenes que el arte militante debe explorar para salirse de las

[1] Ver https://www.mas.org.ar/?p=6830

narrativas paralizadas y los retratos comerciales (2008). Si bien, estas exploraciones tienen siempre que ver con su coyuntura política y artística, las prácticas de los realizadores y realizadoras, dramaturgos y dramaturgas, en definitiva militantes, parece ser que en estos casos, encuentran una forma de superar eso desligándose, si es que eso es enteramente posible, de la posición de vanguardia y construyendo una narrativa industrial que desacartone el modo de recepción de las obras tanto para un público militante como para el público en general.

Las obras y los autores

Raymundo Gleyzer, realizador cinematográfico vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), principalmente dedicado al documental, decide a mediados de 1972 filmar una ficción, según nos explica Mariano Mestman porque:

> …percibían cierto límite en el documental (contra) informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de ficción y priorizaban, entonces, un modelo narrativo eficaz para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes que permitiese romper los límites de expresión impuestos por el modelo narrativo clásico, fuertemente denunciado en esos años en suversión genérica hollywoodense (2001)

Tal vez por esto, o por la política cultural del PRT[2], o por la necesidad de dar debates cada vez más urgentes ante un pueblo politizado o por todas estas razones simultáneamente, el *Grupo Cine de la Base* surge a partir de la realización de *Los Traidores* cuyo rodaje en clandestinidad (Sapire, J. y Sabat. C: 2017) nos da una idea bastante cercana de la situación política en la que se vivía a finales de una nueva dictadura en el país. Además, su apuesta por desnudar las formas de la burocracia sindical y las decisiones de guión sobre el final del film, permite una visión muy particular para el cine de la época sobreel carácter colectivo de la organización entre trabajadores (Mestman, 2008). Simultáneamente si nos planteamos analizar estas obras a partir de su particularidad de cine militante resulta pertinente la observación sobre este tipo de films que hace Pablo Piedras,

[2] Ver documental *Un arma cargada de futuro*: https://www.youtube.com/watch?v=r6pFkYGcVBQ

> ...los modos de producción del cine político-militante de la década del setenta, en cuya base se encuentran situaciones de parcial o total clandestinidad, promueven una homogenización de los estilos de actuación refuncionalizando una diversidad de escuelas y estrategias, en una fusión particular de la tradición del actor popular y ciertas estrategias interpretativas de la estética brechtiana. Este particular híbrido resulta funcional a los objetivos de un cine que necesita generar formas de acercamiento a las bases pero que no puede descuidar sus funciones críticas y didácticas. (2008)

Por eso mismo también, en este caso nos queremos centrar en observar cómo se introduce en el film la tortura, porque allí se incorpora un tema que en esos tiempos era tabú o desconocido y que estaban sufriendo los y las militantes de las organizaciones revolucionarias.

Muchas secuencias hacen a esta película muy particular, pero entre ellas queremos destacar una donde el grupo de choque del sindicato burócrata secuestra y tortura a miembros de la oposición. Allí se muestran todas las dimensiones de la tortura en esos tiempos. En el film se cuenta una historia en tres tiempos narrativos distintos. Uno en la imaginación del sindicalista burócrata, otro en los años de la "resistencia peronista" y otro en la actualidad del sindicalista que simula su propio secuestro. Para que esa simulación sea creíble, hace que casi todos sus compañeros y su "grupo de tareas" cuya labor es la persecución, las golpizas y la tortura, también crean que fue secuestrado. Es allí que aparece la escena de tortura en el film. Ni en los años de la resistencia, ni en los sueños delirantes del protagonista. Aparece la tortura en la realidad y en la actualidad del relato para dar cuenta de la relación que se establece entre la burocracia sindical y la tortura. Esa tortura tiene metodología, división de tareas (los que secuestran, el que tortura, el médico que controla y trata de calmar a los torturados para que "canten") y objetivos específicos que, en un principio parecen ser saber dónde está Roberto Barrera, pero, poco a poco, se van notando las verdaderas razones de la tortura: la persecución dela oposición del sindicato, saber quiénes son los dirigentes opositores, dónde trabajan y dónde se reúnen. De alguna manera, esta escena junto con otras como las conversaciones de Barrera con empresarios y militares, se ha leído como una anticipación sobre la actuación de la burocracia sindical durante la última dictadura militar en Argentina, pero creo que lo que realmente muestra es una denuncia sobre lo que

estaba pasando en esos momentos. En tal sentido es pertinente tener en cuenta que cuando se estaban llevando a cabo las primeras jornadas de filmación de *Los Traidores* se produjo la *Masacre de Trelew* (22 de agosto de 1972) y, además, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), brazo armado del PRT al que pertenecía Raymundo Gleyzer, denuncia en conferencia de prensa (30 de junio de 1973[3]) que el Estado argentino está persiguiendo, torturando y matando a militantes sindicales y políticos, incluso una vez que Cámpora asume el Gobierno Nacional. Solo vale tener en cuenta estos dos episodios, aunque hay otros tantos, para dar cuenta que Gleyzer, como todos los integrantes del *Cine de la Base* y todos y todas les militantes del PRT/ERP, conocían la situación de represión y tortura cotidiana que se estaba viviendo en esos tiempos y una de las tareas de los y las militantes era denunciarla[4]. Por otro lado, es interesante tomar en cuenta las repercusiones que han surgido sobre la decisión de guiónsobre el final de la película. Roberto Barrera es asesinado en manos de un comando guerrillero que ajusticia al burócrata por su connivencia con los empresarios, los militares y los gobernantes contra los intereses de trabajadores y el pueblo. Esa decisión de guión produjo un cimbronazo importante dentro de las filas militantes ya que esa no era "la línea" que el PRT/ERP pregonaba para terminar con la burocracia sindical, sin embargo, Gleyzer allí definió que era más importante generar un impacto final en la historia ya que era una ficción y no un documental (Sapire, J. y Sabat. C: 2017).

En el caso de "Tato" Pavlovsky, se incorpora al Partido Socialista de los Trabajadores (PST) en 1971. Allí conoce la tortura sufrida por algunos de sus camaradas[5] y entabla debates sobre el lugar del arte en la lucha revolucionaria con Nahuel Moreno, principal referente de dicho partido y una de las figuras más importantes del trotskismo latinoamericano del siglo XX[6]. Durante esos años

[3] Ver https://www.youtube.com/watch?v=tN43vTK7upE

[4] Esto también queda plasmado a través de la investigación y testimonios que toma Mario Santucho en su libro *"Bombo, el renacido"* (2019) Buenos Aires. Seix Barral.

[5] El PST denuncia, desde enero de 1973, la persecución, los allanamientos ilegales, las detenciones y las golpizas a sus militantes y candidatos para las elecciones del 11 de marzo. Ver diversas publicaciones desde Nro. 44 (12-1-73) a Nro. 52 (15-3-73)

[6] Para más detalles sobre la importancia de Nahuel Moreno como dirigente político se puede ver el film *"El trotskismo bárbaro"* (2015) de Marcel Gonnet Wainmayer que se puede encontrar en el portal cine.ar

también comienza a analizar su práctica como actor y dramaturgo desde algunas herramientas que le brindaba el psicoanálisis tan en boga entre los sectores de izquierda de esos tiempos y, además, fue candidato a Diputado Nacional por el PST. Con todo eso en su mochila, llega a escribir *El Señor Galíndez* donde se pone "del lado del torturador", saliendo no solo de lo que sesuele ver en el teatro de su tiempo, sino que también discute con sus camaradas sobre el lugar del arte porque, como explica Jorge Dubatti,

> Oponiéndose a los dictámenes esquemáticos del realismo socialista impulsado por el sector ortodoxo de la izquierda, Pavlovsky plantea la figura del torturador como una personalidad problemática y no simplemente desde el maniqueísmo que enfrenta mecánicamente personajes positivos y negativos. El objetivo es reflexionar sobre la subjetividad del torturador… (1997: 11)

En *El Señor Galíndez* la idea de mostrar la subjetividad del torturador y cierta idea de que "también son seres humanos" se lleva al extremo y, poco a poco, el observador dela obra se va enterando del verdadero carácter del trabajo de los personajes. La espera, la ansiedad y la vocación por hacer su trabajo paulatinamente van tomando otro cariz a medida que se acerca el final. Aquí también la tortura tiene su metodología y sus objetivos. Asimismo, diferentes aspectos de los personajes hacen referencia a cierta idea de la época de la capacitación en "nuevos trabajos" que se estudiaban en escuelas de oficios (generalmente privadas como las emblemáticas Academias Pitman u otras) y, a través de estas referencias, el autor se permite marcar un clima de época. Galíndez no solo es visto como jefe del cual se esperan órdenes sino como referente metodológico cuyo libro es material de consulta permanente. A través de Galíndez también se le da lecciones al "pibe nuevo" que no sabe y tiene que aprender en qué consiste el trabajo. Para Pavlovsky la idea de la capacitación en nuevas tareas, en nuevos emprendimientos personales no solo es una referencia a la tortura o la represión sino también una marcade una nueva forma de pensar la sociedad que estaba recién germinando y que, a partir de allí, trabajará en otras obras de teatro como actor, director o dramaturgo.

Algunas repercusiones posteriores

Estas obras también han tenido un gran impacto posterior frente al desembarco neoliberal en Argentina en los años ´90 y por el significado que se construyó

alrededor de ellas en los espacios militantes, han servido de referencia en los años anteriores al estallido social y político de diciembre de 2001. Si partimos de entender que estos autores han encontrado, por lo menos en estas obras analizadas, una forma de superar la dicotomía entre vanguardia artística y vanguardia política para referirse a la burocracia sindical y la tortura de su tiempo y lo han hecho con una narrativa industrial que modifica el modo de recepción de las obras tanto para un público militante como para el público en general, tenemos también que entender que han tenido una recepción que noslo explique pero, ¿realmente podemos hacerlo? Creo que de algún modo sí.

Realmente la escena de tortura en *Los Traidores* es una descripción de su tiempo, pero también una denuncia sobre lo que estaba pasando en esos momentos y que fue tal vez entendido así en su tiempo. Roberto Barrera es asesinado en manos de un comando guerrillero que ajusticia al burócrata por su connivencia con los empresarios, los militares y los gobernantes contra los intereses de trabajadores y el pueblo y el primer impacto de los y las militantes que vieron la película fue discutir que esa "no era la línea" del PRT/ERP, entonces, no cumplía su rol de "propaganda revolucionaria" pero en los años ´90 *Los Traidores* pasó a ser casi la única forma audiovisual de mostrar cómo funcionaba la burocracia sindical a la que se le podía seguir el rastro hasta esos años. Asimismo, Pavlovsky en *El Señor Galíndez* plantea a través de la subjetividad de los torturadores la idea de la capacitación en nuevas tareas que incorporan las burocracias laborales que son aquellas que se relacionan con las burocracias sindicalesy, por lo tanto, sirvió de ejemplo, para explicar en los años `90, la complicidad civil y eclesiástica durante la última dictadura militar.

Además, en estas dos obras artísticas vemos una coincidencia en la relación que se establece entre burocracias y torturas. En *Los Traidores* la burocracia sindical se nutrede la tortura mientras que Galíndez es la presencia de la burocracia a la que le deben pleitesía y está omnipresente. Estos aspectos con respecto a una forma "novedosa" de tratar la tortura y las burocracias son tal vez los más importantes que les activistas de losaños ´90 tomaron para poner estas dos obras nuevamente en el acervo cultural de los sectores progresistas. Así podemos ver la importancia de *Los Traidores* y toda la obrade Raymundo Gleyzer en los activismos audiovisuales que luchaban contra el neoliberalismo o ver la

importancia que la reposición en el teatro Babilonia de Capital Federal de la obra *El Señor Galíndez* en 1995, dirigida por Norman Brisky y actuada por Tato Pavlovsky, tiene en las manifestaciones de las organizaciones de Derechos Humanos contra los indultos y la Ley de Punto Final.

Bibliografía

Benjamin, W. (2015). *"Atlas – Constelaciones"*. Madrid: Editorial Círculo de Bellas Artes

De la Puente, M. (2000). "*Cine militante I: Estética y política en el cinemilitante argentino actual"* en https://lafuga.cl/cine-militante-i/13

Dubatti, J. (1997). "Estudio preliminar". En *Teatro Completo de Eduardo Pavlovsky*. Buenos Aires: Ed. Atiel.

Mestman, M. (2001). *"Postales del cine militante argentino en el mundo"*. En Revista Kilómetro 111. Ensayos sobre cine Nro. 2, Buenos Aires, septiembre 2001.

Mestman, M. (2008). *"Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973)"* en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. http://journals.openedition.org/nuevomundo/44963;
DOI: https://doi.org/10.4000/nuevomundo.44963

Piedras, P. (2008). *"Los Traidores, de Raymundo Gleyzer. Estilos y estrategias de actuación en el cine político*". En https://web.archive.org/web/20080531001917/http://www.revistaafuera.com/pagina.php?seccion=Cine&page=04.Cine.Piedras.htm&idautor=83

Revista Avanzada Socialista desde Nro. 44 (12-1-73) a Nro. 52 (15-3-73)

Santucho, M. (2019). *"Bombo, el renacido"* Buenos Aires. Seix Barral.

Sapire, J. y Sabat, C. (2017). *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.

Scipione, N. (2008). *El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes*. Buenos Aires: Ed. Coop. Esquina Liberad.

Referencias audiovisuales

"El trotskismo bárbaro" (2015) de Marcel Gonnet Wainmayer

Conferencia de prensaERP (1973): https://www.youtube.com/watch?v=tN43vTK7upE

Un arma cargada de futuro (2009): https://www.youtube.com/watch?v=r6pFkYGcVBQ

1° Congreso Internacional “Procesos Creativos en Estatuas Vivientes”

Mariela Olivera Almada, Teatro Municipal (Bahía Blanca) / UNICEN, Tandil

seguir pensando un mundo posible

Historia

A lo largo de estos diez años, el Encuentro de Estatuas Vivientes, Bahía Blanca, Argentina, fue reconocido a nivel municipal, provincial y nacional, tanto por organismos gubernamentales, como por no gubernamentales. Distintas instituciones y personalidades relevantes de la gestión y formación cultural han reconocido a este Encuentro como único e imprescindible para el enriquecimiento de este modo de hacer teatro en el mundo.

En el marco de cada Encuentro se suceden los estrenos de nuevos espectáculos de Estatuas Vivientes, como producto de los seminarios de formación que se vienen desarrollando desde 2009 en la misma ciudad. Estos seminarios también son responsables de la generación del grupo de teatro independiente: “Paseo de Estatuas Vivientes”.

La idea que motiva la realización de cada Encuentro es la de acercar, promover y enriquecer la tarea teatral de Estatua Viviente, como así también generar una propuesta artística con fines solidarios desde Bahía Blanca. Al momento de continuar con la gestión del “VIII Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes” 2022 se sucede la pandemia por COVID-19, situación que nos muestra otras

posibilidades de ser y estar en este mundo. Es entonces que en este marco, nace el "1° Congreso Internacional sobre procesos creativos en Estatuas Vivientes", con la participación de personas artistas, investigadoras, docentes y gestoras de todo el mundo que permitieron la creación de diferentes producciones subjetivas en una construcción colectiva enriquecedora. Primero y único en el mundo, horizontal, colectivo y solidario con instituciones socio educativas, contó con diversos foros como propuestas de construcción de conocimiento y formador, con espacios pedagógicos destinados a la formación de artistas y de público y con espectáculos del "Paseo de Estatuas Vivientes".

Consideramos que nace precisamente en este territorio del sur de la provincia de Argentina, dado el crecimiento en la calidad y cantidad de artistas que se dedican a esta tarea desde 1998, el espacio de formación que se propone desde 2009 y la gran demanda de diversos artistas en relación a ampliar la formación integral y específica de este hacer teatral, que se visibiliza en esta ciudad. Cada año este particular arte del silencio sigue dando qué hablar: referentes de importancia y vasta trayectoria nos hacen saber que cuando se habla de Estatuas Vivientes en el país y en el mundo, se mira a nuestra Bahía Blanca.

Contexto socio histórico

Ese año 2020, dada la particular situación epidemiológica de la pandemia por COVID-19 y las medidas decretadas debido a la situación sanitaria, nos encontramos en un formato diferente y con la urgencia de continuar siendo solidarias, en particular con aquellas Estatuas Vivientes que vieron notablemente modificada su economía por este contexto.

Las décadas de experiencia en relación a Estatuas Vivientes y los deseos de continuar *inquietando*, son el motor prepotente de este acontecimiento de relevancia para la historia de las artes escénicas contemporáneas en el mundo: "1º Congreso Internacional sobre "Procesos Creativos en Estatuas Vivientes". Se contó con transmisiones en vivo, brindó aportes y saberes colectivos, resultó ser fomento para artistas, formadoras, gestoras, investigadoras y públicos, hasta consolidar un espacio enriquecido en estas experiencias.

Un Congreso como modo de inquietar y conectar con las teatralidades liminales en territorio del mundo mundial.

Territorialidad

La localidad de Bahía Blanca que se perfila fuertemente como uno de los centros culturales y educativos más importantes del interior del país. Cuenta con teatros, museos, bibliotecas y espacios de gran atractivo arquitectónico destinados a diversas actividades culturales, consolidándose así un espacio de enriquecido encuentro entre las diversas experiencias artísticas.

Los espacios físicos elegidos fueron las instalaciones, internas y externas, del Teatro Municipal de Bahía Blanca, declarado "Monumento Histórico Nacional", constituido como uno de los centros culturales más destacados de la ciudad y la región; el cual está posicionado como uno de los diez teatros más importantes del país y la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional del Sur, antigua casona de Avenida Alem 925, por su ubicación, por el amplio parque que la rodea, por la diversidad de espacios interiores. Estos sitios han sido el marco estético propicio también por ser de fácil acceso y de gran atracción para el público local y de otras ciudades y pueblos.

Por otro lado, estos Encuentros brindan y colaboran con este aspecto artístico cultural y la agenda turística de nuestra ciudad.

Aquel 2020, los espacios físicos se ampliaron, se sumaron y fueron equidistantes, el "Paseo de Estatuas Vivientes" estuvo en el Paseo de las Esculturas, Paseo de la mujer, Parque de Mayo, entre otros. Y gracias a las transmisiones en vivo de todas y cada una de las propuestas, se pudo llegar a distintas ciudades latinoamericanas y europeas.

Propuestas

Este 1er Congreso desarrolló cinco seminarios de formación guiados por siete docentes, tres foros en donde participaron once exponentes, dos clínicas utilizando la plataforma Zoom y retransmisiones en vivo por todas las redes del Encuentro. Con la coordinación de distintas personas referentes del todo el mundo.

Las funciones del "Paseo de Estatuas Vivientes" que sucedieron de manera presencial, y con los protocolos Covid 19 correspondientes a ese entonces, en espacios y con públicos equidistantes, dieron legitimidad a estas teatralidades

liminales y continuó con el aspecto solidario del Encuentro: lo recaudado se donó a artistas con urgencias en sus alcancías, aquellas que quedaron en sus hogares.

Foro: El acontecimiento teatral, territorialidad y las Estatuas Vivientes.

De todas estas propuestas compartimos esta por haber sido un espacio donde se pudo conocer, debatir e intercambiar miradas en relación a este hecho artístico en cuestión. Un espacio abierto y gratuito para toda la comunidad de la ciudad (artistas, periodistas, gestores culturales y público en general) y moderado por las profesoras Lurdes Romero y Sol Di Lernia, integrantes del equipo de organización

del Congreso. Contó con las ponencias del Dr. Carlos Fos, quien acompaña a estos Encuentros desde sus comienzos dando el marco teórico e historiográfico sobre este hacer teatral y del Dr. Jorge Dubatti quién se ha sumado desde entonces enriqueciendo y legitimando la historicidad y relevancia situada de este Congreso.

Considero compartir algunos de los pasajes de este Foro en las propias palabras de estos referentes.

El Dr. Fos comenzaba su intervención, nos abrazaba a la distancia y su voz resonaba:

> "... encontrarnos en un formato tan diferente de aquellos primeros encuentros cuando tímidamente uno se lanzaba a ver qué era esto de la historia del teatro argentino. Este Primer Congreso Internacional de Estatuas Vivientes, ... es una parada más importante en la legitimación de este espacio, de esta forma de entender el teatro y de generarlo y de aplicarlo para proponer nuevas inquietudes, nuevas ideas, nuevas preguntas para repensarnos...

Así que es interesante la idea de tratar de llenar los huecos de la historia del teatro argentino… La riqueza y la complejidad que nos otorga la contemporaneidad que cada día nos sorprende… cuando uno cree que ha llegado a un concepto, a un criterio en el camino del devenir histórico queda sorprendido y tiene que rever el pasado e incorporar elementos… Así que esto también es parte del proceso que tuvo desde los primeros foros y de los primeros Encuentros que tuvieron las Estatuas Vivientes…

Pensar este congreso fuera del contexto sería fetichizarlo … hay que explicarlo … entender esta riqueza expuesta en la cantidad de actividades que se hicieron y se van a continuar haciendo … nos hizo repensar a las estatuas vivientes como una praxis teatral …

Cada vez que se produjera una necesidad de teatrar lo urbano, de teatrar la comunidad, las estatuas estuvieron presentes ….

En cada una de las crisis identitarias que el país ha tenido las encontramos… El arte siempre ha sido con sus matices, con su polifonía, capaz de ser espacio de resiliencia y es interesante porque en el caso de las estatuas las encontramos en la década del ´90 con las primeras registradas y las volvimos a encontrar en el 2001 con una fuerte presencia. Las volvimos a encontrar hoy en tiempos de pandemia con una presencia siendo, y no es menor, la que motorice por ejemplo los protocolos para que vuelva a teatrar la calle en la ciudad de Bahía Blanca, como pionera de volver a retomar este encuentro personal fundamental con la comunidad a partir obviamente de los protocolos que marca esta pandemia …

Creo que si algo hemos aprendido en estos años de trabajo es escuchar, fundamentalmente a los artistas, pero tambièn escuchar al público que … ya no es ese viejo espectador burgués, sino que interviene activamente, siempre recuerdo a Augusto Boal cuando hablaba de espectactor y que tiene que ver con esta forma entender el arte como son las estatuas, que además tienen una funciòn de lo político … al intervenir ese espacio escénico de una manera distinta…

Las estatuas se presentaron siempre como expresiones de un arte federal porque cuando nos metemos en los laberintos de la identidad particular y de las identidades colectivas en los grupos sociales, entendemos que esto es un devenir que se motoriza en la praxis integradora en el marco de todos los procesos culturales que se dan con transacciones, con intervenciones, con particularidades, con matices de esos conceptos festivos que son sanadores y que tanto extrañamos en tiempos en donde es complejo poner el cuerpo presencial como éste….

Las comunidades están enfermas, y ya lo estaban antes de la pandemia, por eso es importante pensar en la falta de encuentro afectivo. Las estatuas proponen justamente un espacio que nos retrotraiga a esa fiesta pagana y necesaria para la sanidad de la comunidad. Esas comunidades están no solamente enfermas y huérfanas de encuentros festivos, sino que han sufrido constantemente procesos de aculturación con resultados devastadores para su propia existencia ...

Ese orden establecido para lo urbano es roto por el arte que manifiesta cada una de las estatuas. Que lo manifiesta a partir ... de la pasión, ... en cada foro, en cada encuentro y particularmente en este congreso, a partir de técnicas de métodos de estudios, de formación constante que es complementada con la entrega, la generosidad y la horizontalidad que plantea esta misma praxis...

No se detiene simplemente con hechos, o discursos, o exhortaciones bien intencionadas, se detiene poniendo el cuerpo donde hay que ponerlo y esto es lo que hace la estatua.... este es el valor perpetuo que tiene la estatua poniendo entre paréntesis a los poderes...

Las estatuas son responsables de salir y de pintar los espacios grises, espacios que groseramente habían sido marcados por un orden de la muerte y que amplificaban con su propia presencia ese viejo concepto del monumento como patrimonio, la estatua como artista es parte del patrimonio cultural intangible ....

Las estatuas con los recursos propios generan tanto espacio de vida y sanidad y recompone esos rituales casi sagrados de la corporeidad que está en juego... Las estatuas son expresiones de fiesta que rompen con las intentonas torpes por escapar de esa sacralidad entendida como sanidad, porque la comunidad requiere una sanidad que el arte propone.... siempre va a haber una estatua para dar testimonio de ello...

Durante estas décadas de trabajo... las estatuas han comprendido al público y esa es otra de sus virtudes, han ampliado sus horizontes culturales ...

Absolutamente imprescindibles, porque ustedes reemplazan las 'voces sometidas', inclusive las propias, porque reemplazan las opresiones por libertades, los gritos acallados por el olvido y los ponen allí en cuestión y son vitales para la memoria común...

Por eso celebrar además un elemento que es fundamental, y que tiene que ver con la acción del afuera, ha sido ganada por la prepotencia de trabajo desde el adentro, que es la visibilidad, que es la necesidad de romper con un teatro con jerarquías,

que es la necesidad de establecer que existen mejores o peores formas de entender al teatro.

Las estatuas han logrado esto y este congreso internacional, al que es un honor participar, es un mojón más en el camino; como cada una de las publicaciones que se han hecho, como cada una de las investigaciones sostenidas que se siguen haciendo, como cada uno de los encuentros o de los foros realizados. Forma parte de la historia de una expresión teatral, de una estética planteada múltiples estéticas. Por eso en el panteón sagrado de la historicidad nacional del teatro las estatuas han ganado su lugar, lo han ganado con prepotencia de trabajo, porque muchas veces desde la miopía de los instrumentos con los que trabajábamos los críticos no las habíamos visto. Así que desde ese costado celebramos este congreso que nos permite seguir viendo el crecimiento constante de un arte que es imprescindible para las comunidades. Gracias."[1]

Luego fue la oportunidad del Dr. Jorge Dubatti quién nos regaló marco teórico y fundamentación para parir esta ponencia como comienzo de escritura de las actas de este Congreso.

Quería poner el acento en cinco cosas … para ver el posicionamiento que trae este congreso, para ver una historia del teatro y una historia del pensamiento artístico en la argentina.

La primera cosa … …felicitar por la gran iniciativa. … El congreso en sí mismo como acontecimiento … También la posibilidad de que luego aparezcan unas actas o que estos materiales estén disponibles en la web le da a este gran esfuerzo que están haciendo una monumentalidad, una relevancia muy importante en el posicionamiento de las estatuas vivientes dentro del contexto de lo artístico y de las teatralidades en la argentina.

La segunda cosa … es que creo que esto se debe al empoderamiento de los artistas investigadores … que han salido a decir necesitamos construir este campo, necesitamos producir sentido, desde una determinada toma de posicionamiento. Y en ese aspecto … la sensación que verdaderamente estamos viviendo, … en una época de oro. En el sentido de lo descomunal de su energía, de su despliegue, de sus teorizaciones, de sus prácticas… que los artistas de estatuas vivientes tomen

[1] Transcripción de la transmisión de este Foro disponible en https://www.youtube.com/watch?v=M8Okwl_-ig0&feature=youtu.be&ab_channel=EncuentroEstatuasVivientes.

esta iniciativa empiecen a publicar libros, a publicar artículos, habla de un proceso de institucionalización con una enorme madurez… una filosofía de la praxis, artistas investigadores que con enorme conciencia salen a construir un espacio institucional para contener ese hacer y ese pensar …

La tercera … es que este congreso implica no solamente una forma de pensar el teatro mucho más amplia de la que veníamos practicando, pensar un concepto de teatro liminal, de teatro que asume la porosidad la frontera su carácter, de pasaje de conexión con otros campos; sino que también hace que empecemos a incluir estas prácticas dentro de las historias del arte y las historias del teatro… prácticamente no hay una sola referencia a las estatuas vivientes en las historias del teatro.

Hay algo muy interesante que es este gesto de `ya no nos van a poder ignorar, tienen que incluirnos nos tienen que hacer dialogar con otros campos liminales`…

La cuarta cosa … es la relación y la pertenencia y al mismo tiempo la diferencia de las estatuas vivientes con lo que llamaríamos el acontecimiento teatral. Tenemos ahora herramientas teóricas como para poder argumentar … preguntar qué tienen las estatuas vivientes de género próximo con las otras prácticas escénicas y que tienen de diferencia específica…

Es evidente en términos de género próximo que las estatuas vivientes comparten los rasgos fundamentales del acontecimiento teatral… hay reunión de cuerpo presente territorial …convivio …, en segundo lugar, lo convivial implicaría el cuerpo físico presente … El convivio es en la carne del espacio físico con la carne del cuerpo que es prolongación de ese espacio físico …. luego alguien dentro de ese convivio produce poiesis corporal, una construcción con reglas propias … instaura un campo diferente… y que tiene también en común la expectación.

Tenemos como género próximo todos estos elementos: lo convivial. el cuerpo físico en el espacio físico, la territorialidad, la producción de poiesis corporal, la expectación y luego una zona de multiplicación, una zona de experiencia donde ya no sabemos muy bien quién está haciendo qué cosa…. Aparece una especie de circulación de acontecimientos donde la poiesis ya es también espectatorial y es también convivial. Entonces hay un género próximo…

Luego tendríamos un campo de diferencia específica… el trabajo con el silencio, el trabajo con la inmovilidad, la liminalidad con el espacio público, la liminalidad con las artes plásticas especialmente con la escultura… sería esta singularidad dentro de las prácticas de acontecimiento teatral lo que llamaríamos liminalidad …

Y una última cosa que me encantaría es poner el acento en el concepto de territorialidad… geografía humana… territorio sería un combo de materialidad física más subjetivación… territorio en términos de geografía humana sería geografía subjetivada…

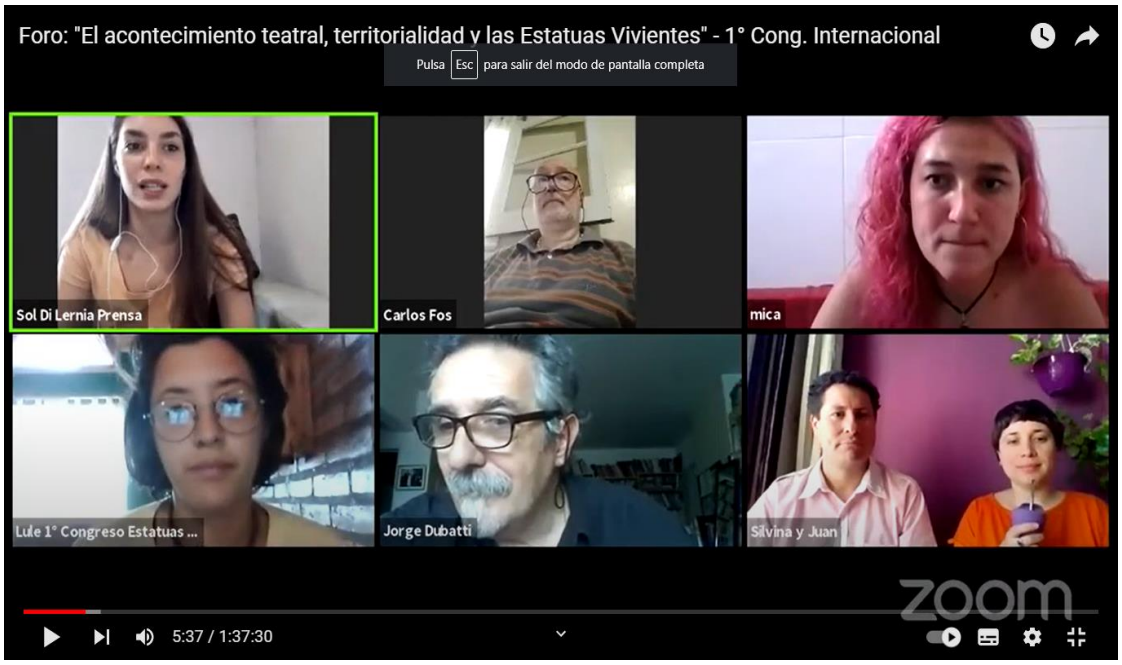
Hay que conectar las estatuas vivientes indudablemente con el concepto de territorio porque si pensamos por ejemplo estatuas vivientes en en el centro de Bahía Blanca no es lo mismo que hacerlo en la zona más suburbana… no es lo mismo hacer esas estatuas vivientes a principios de la década del `80, cuando se estaba saliendo de los procesos terribles de la dictadura, que hoy…

Estaría en principio ese primer dato territorial que sería una estructura geográfico histórico cultural. El concepto de territorialidad impone otra forma de pensar la relación con los contextos…

Respecto del acontecimiento teatral, el teatro sería la única de las artes que no se deja desterritorializar, es un acontecimiento territorial por excelencia… Como territorio tiene que ver con historia, con cultura, no es sólo materialidad geográfica sino también es subjetivación en los territorios. …Son dinámicos y por lo tanto estamos todo el tiempo en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización…

Gran acontecimiento histórico este congreso, realmente un antes y un después en la historia de las estatuas vivientes en la Argentina y en Latinoamérica… Celebrar el empoderamiento de los y las artistas investigadoras, investigadores… el artista que sale a producir conocimiento desde la praxis y sobre todo institucionalidad desde la praxis…

Por otro lado, el ingreso a la historia del teatro: próxima historia del teatro que hagamos tienen que estar las estatuas vivientes en sus procesos de desterritorialización… La territorialidad como una herramienta muy importante para pensar a las estatuas vivientes y para hacer el pensar: una estatua viviente consciente de su territorialidad puede tener herramientas muy valiosas para multiplicar su impacto… … Muchas gracias”.



Huellas

La realidad del contexto pandémico del año 2020 nos golpeaba el corazón, quietas y encerradas en nuestros hogares, aquello del *arte al alcance de todas las personas* nos inquietaba cada segundo del día por no poder estar en los espacios públicos brindando nuestro arte.

Y una vez más, ante una situación crítica, de quiebre sociopolítico y económico, surgen las Estatuas Vivientes., toman los objetivos de los Encuentro como ingredientes y logran que se cueza en las cocinas de estas *gestoras estatueriles*[2], esta cuestión del 1º Congreso Internacional "Procesos Creativos en Estatuas Vivientes".

Sumaron la creación de un protocolo que permitió que fueran las primeras artistas en teatrar, lo hicieron, un 13 de agosto de 2020, en los espacios públicos, ahí donde tímidamente volvían a aparecer.

En relación a la legitimación artística, Argentina cuenta con la primera ciudad en el mundo con una ordenanza destinada a la *"creación del "Paseo de Estatuas Vivientes" como una actividad cultural que tiene lugar en el espacio público*

[2] En ese entonces éramos cuatro gestoras mujeres y artistas, hoy celebramos ser ocho mujeres y artistas; mujeres que crean esta posibilidad.

urbano enmarcado por la Plaza Payró y el entorno del Teatro Municipal de nuestra ciudad, desarrollada por artistas locales."[3]

De tanto inquietar, las Estatuas Vivientes plasmaron algunas de estas huellas en la historia del teatro.

[3] Ordenanza disponible en este link: https://teatromunicipal.bahia.gob.ar/paseo-de-estatuas-vivientes/

Bibliografía

Olivera, M. (2019). *Los secretos de la quietud. La Estatua Viviente, una teatralidad liminal*. Bahía Blanca: Ediciones EDIUNS.

Encuentro Estatuas Vivientes (14 nov 2020). Foro: "El acontecimiento teatral, territorialidad y las Estatuas Vivientes" - 1° Cong. Internacional. {Archivo de vídeo} Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=M8Okwl_-ig0&t=3471s&ab_channel=EncuentroEstatuasVivientes

Naturaleza y lenguaje en el arte experimental chino: aproximaciones al paisaje en la obra de Xu Bing

Verónica Noelia Flores, USAL – UBA/CONICET

Introducción

En las últimas décadas, la transformación de los espacios de creación y circulación de productos, ideas e influencias culturales ha intensificado el alcance de los contactos y la interacción dinámica en el campo del arte a nivel transnacional, pero también ha permitido extender los límites del conocimiento y posibilidades de comprensión de otras manifestaciones y experiencias artísticas, gestadas en su especificidad histórica, más allá de las convenciones, lógicas y sentidos predominantes en Occidente. En este sentido, el panorama heterogéneo del arte contemporáneo a escala global se ha enriquecido con la emergencia de nuevas propuestas experimentales, surgidas como "vanguardias periféricas" en el seno de países que vienen atravesando un hondo proceso de cambio cultural (Gao, 2011; Gladstone, 2014; Banka, 2017). En efecto, estas expresiones cobraron mayor relevancia y visibilidad a raíz del impacto material del desarrollo económico reciente y de los efectos sociales de la transformación de los espacios a partir de la industrialización y la urbanización aceleradas (Wu & Wang, 2010).

En Asia oriental este es el caso de China, cuyos artistas se han destacado en los últimos años por su carácter versátil e innovador, ganando visibilidad y dinamismo propio en los circuitos más importantes de exhibición y en el mercado de arte a nivel internacional (Clarke, 2008; Tang, 2015). La notable pluralidad y el carácter multifacético de sus manifestaciones responden en gran medida a los dramáticos cambios ocurridos al interior de China, pero también, a la apertura y riqueza de los contactos e influencias externas (Gao, 1998b; Wu, 2001, 2009).

En el marco del desarrollo del arte contemporáneo chino, el objetivo de este trabajo es brindar un aporte a la comprensión de su especificidad cultural e histórica considerando, en particular, la obra del artista conceptual Xu Bing, de

quien revisaremos algunos proyectos exploratorios realizados entre fines de los años noventa y principios de este siglo. Inicialmente, señalaremos algunas características generales de sus trabajos y del contexto sociocultural en que se sitúan. Luego, presentaremos un acercamiento a una serie de instalaciones que el artista desarrolló abordando la relación entre lenguaje, naturaleza y paisaje. Finalmente, brindaremos algunas notas a modo de conclusiones y perspectivas para seguir indagando en esta línea de trabajo.

Xu Bing: experimentación, paradoja y deconstrucción

En correspondencia con el carácter innovador de la cultura visual emergente a raíz de los cambios ocurridos durante las últimas cuatro décadas en China, el arte contemporáneo de este país se presenta como un campo dinámico, plural y heterogéneo, impulsado por una disposición a la experimentación en diferentes niveles y formatos, pero también, moldeado por fuerzas y elementos constitutivos que forman parte de la propia historia social y política reciente de este país.

Las radicales transformaciones económicas, socioculturales y urbanísticas, iniciadas desde los años ochenta, tras el ocaso del socialismo de Mao Zedong y el avance del período de reforma y apertura de China, han suscitado reflexiones y cuestionamientos internos que se han expresado progresivamente en el campo del pensamiento, la cultura y el arte. En tal sentido, los esfuerzos de ciertos colectivos de intelectuales y artistas por representar los efectos de ese proceso de cambio se han hecho evidentes en la búsqueda de nuevas formas de expresión, diálogo e intervención pública, tanto dentro como fuera de China, vinculando sus producciones a las condiciones históricas de surgimiento de un arte experimental de carácter reflexivo, rupturista y provocador (Manonelles, 2011).

Nuestro interés en este trabajo se enfoca precisamente en el contexto de emergencia, consolidación e impacto transnacional de las llamadas "generaciones vanguardistas" (*xiānfēng duì* 先锋队) del arte contemporáneo chino (Gao, 2011). Nos situamos ante el momento de origen y desarrollo del movimiento de arte experimental [1] (实验艺术运动 *Shíyàn yìshù yùndòng*) que

[1] Seguimos en esta caracterización al historiador Wu Hung, quien explica cómo es debatida la utilización del concepto "vanguardia" (先锋队 *Xiānfēng duì*) en relación con el arte contemporáneo chino, debido a su vinculación con el arte europeo de principios del siglo XX, y expone cómo el término "arte

comenzó a manifestarse durante las décadas de 1980 y 1990, postulando una lectura reflexiva acerca del vertiginoso proceso de cambio, pero también, sobre la ineludible resonancia del legado cultural del pasado y de su resignificación de cara a los nuevos desafíos abiertos en el presente (Clarke, 2008).

Bajo este marco abordamos aquí la impronta particular de Xu Bing 徐冰 (1955-), un artista ampliamente reconocido por el carácter conceptual de sus obras y por la importancia que en ellas tienen las cuestiones inherentes a los problemas semióticos de la imagen y a la filosofía del lenguaje. Aunque nacido en Chongqing al suroeste de China, Xu creció en el norte. Estudió en la Academia Central de Bellas Artes de Beijing, convirtiéndose en especialista en las artes del grabado. El trabajo artístico de Xu Bing se enraíza en sus experiencias personales durante la Revolución Cultural, en el fuerte legado de la cultura visual socialista, pero también en la herencia antigua del taoísmo y del budismo Chan y su influencia en la historia de la pintura y la caligrafía china (Doran, 2001).

Se trata de un artista versátil, prolífico en su producción y que ha alcanzado una presencia importante en los circuitos de exhibición de arte a nivel internacional. Aún a través de diferentes formatos y medios de expresión, Xu Bing ha sostenido una notable línea de coherencia en su interés por el estudio de la relación entre la producción social del significado, las imágenes y las palabras, así como entre las prácticas de escritura y de lectura (Fraser & Li, 2020). En las últimas décadas se ha dedicado, desde diferentes aproximaciones estéticas, a estudiar cómo el lenguaje, las palabras escritas y la producción textual han afectado en el curso del tiempo el entendimiento y la racionalización del mundo (Tsao & Ames, 2011).

Desde un interés filosófico por la deconstrucción de las formas establecidas, Xu Bing trabaja con la noción de paradoja entre el inmenso poder y la inconsistencia del lenguaje, explorando las condiciones y condicionamientos de lo que significa ser humano en un mundo cada vez más deshumanizado (Clark, 2020). En este sentido, profundiza sobre el papel, el propósito y la realidad del lenguaje en el plano de la interacción humana pero también en su dimensión semiótica, reparando en la relación entre texto escrito e imagen visual. Los trabajos de este

experimental" (实验艺术 *Shíyàn yìshù*) permite conceptualizar mejor un amplio tipo de experiencias innovadoras y rupturistas a partir de las décadas de 1980 y 1990 (Wu, 2008, pp. 30-31).

artista nos brindan una visión en la que el lenguaje se redescubre maleable y capaz de crear, tanto para liberar como para ejercer un control sobre los significados.

El gesto de advertir la impermanencia y el carácter inestable, fluido y caprichoso de las palabras se presenta en la obra de este artista como una invitación para revisar la historicidad del lenguaje y para reevaluar las formas, construcciones y conceptos culturales asumidos como "naturales" a fin de abrir nuevas posibilidades para pensar y conocer el mundo. En este recorrido, como veremos, la mirada de Xu Bing acerca de la relación entre cultura y naturaleza se expresa tanto a través de las múltiples configuraciones del lenguaje escrito como del redescubrimiento de un arte del paisaje, que evoca sus orígenes en la representación de los procesos naturales desde una experiencia humana más integradora y contemplativa de los cambios en su entorno.

Palabras sin significado, significado sin palabras: exploraciones en torno al lenguaje

Una de las primeras exposiciones de Xu Bing, acaso la más renombrada por ser la que le valió un extendido reconocimiento internacional, fue la instalación titulada *Tian shu* 天书 [El libro del cielo] (1987-1991). En ella se exhibía una serie de cuatro libros impresos de forma tradicional compuestos por cuatro mil caracteres "falsos", creados por el propio artista. Aún con experiencia y destreza manual en el grabado, le tomó cuatro años tallarlos para crear pequeños bloques de madera para su impresión en serie. Los textos, dispuestos sobre el suelo y suspendidos en el aire como lienzos colgantes, reunían una vasta colección de unidades pictográficas inventadas, aunque de apariencia similar a la de los caracteres del sistema simplificado de escritura china.

Fig. 1. Xu Bing. *El libro del cielo,* 1987-1991. Instalación.

Si bien se veían como caracteres chinos, ninguno podía leerse o pronunciarse en chino ni tenía un valor convencional o un significado socialmente compartido. Eran piezas ininteligibles aún para una audiencia letrada. No obstante, "estos caracteres podían ser ´significativos´ sólo al ´leerse´ fuera de las prácticas lingüísticas establecidas" (Tsao & Ames, 2020, p. 15). Siguiendo la interpretación de Manonelles (2017), Xu Bing "inventa una pseudo-caligrafía, una semántica incomprensible, absurda, sin sentido para cuestionar la propuesta de Mao Zedong de un canon de escritura" (p.39). En efecto, a través de esta obra, el artista ponía en discusión no sólo la reforma lingüística del período maoísta[2] sino de manera más profunda, la idea misma de la comunicación del sentido a través del lenguaje, demostrando que tanto los significados como las palabras escritas podían ser fácilmente manipulados. En este sentido, buscaba inspirar la duda y provocar en el público cierta incomodidad ante lo ininteligible mientras ofrecía la experiencia de percibir un universo distinto, de palabras sin significado y significados sin palabras (Erickson, 2001). Al mismo tiempo, al instaurar la posibilidad de un nuevo sistema de signos escritos, ya no falsos sino ilegibles, ponía de manifiesto un acto consciente de deconstrucción del lenguaje desafiando los preconceptos y asunciones acerca de la cultura escrita.

[2] Durante los primeros años de la República Popular China, con el propósito de disminuir el alto porcentaje de analfabetismo y favorecer la escolarización moderna, se llevó adelante a partir de 1956 una reforma lingüística que dispuso la simplificación de los trazos en la escritura de los caracteres o unidades mínimas del sistema de escritura. Esta medida, si bien redujo la dificultad en el aprendizaje y la escritura de los trazos, dio término a una larga tradición escrita e introdujo de manera arbitraria nuevas formas y convenciones para la comprensión del sistema de escritura. Para un análisis detallado de este proceso, véase Pan, L. (2005).

Luego de ese primer impacto, en su obra *Square Word Calligraphy* de 1994 Xu Bing fue avanzando en esta provocadora línea de exploración en torno a las dimensiones del lenguaje escrito al generar un sistema de signos de apariencia similar al sistema alfabético latino, aunque compuesto por trazos y formas recuperadas de los caracteres chinos.

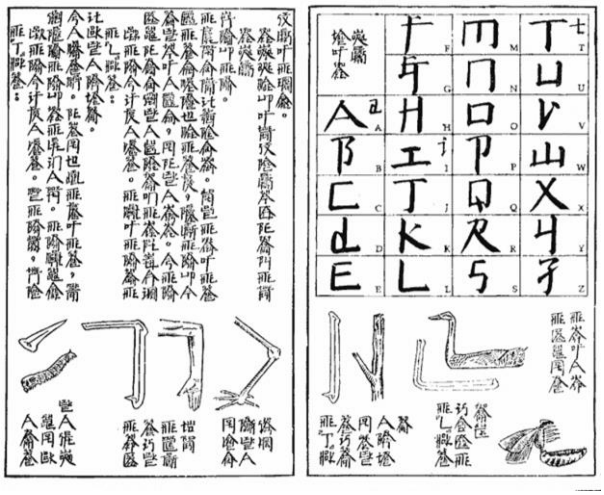


Fig. 2. Xu Bing, Introducción a *Square Word Calligraphy*, libro de texto. Pieza de *New English Calligraphy*, 1994, instalación.

En este caso, la propuesta buscaba reinventar el mecanismo combinatorio de los trazos básicos chinos para dar lugar a un alfabeto de apariencia similar al latino, convirtiendo los componentes del inglés en "caracteres chinos" legibles, desafiando así la comprensión de la escritura, pero también, creando nuevamente un lenguaje visual propio.

Imágenes escritas, poemas visuales: exploraciones en torno al paisaje

Al tiempo que profundizaba en un ejercicio deconstructivo del lenguaje, Xu Bing se acercaba a incorporar en estos abordajes experimentales la problemática del paisaje en el pensamiento estético y en la cultura visual propiamente china. Vale decir que el género del paisaje tiene una larga tradición en la historia de la pintura tradicional china, vinculada a la noción de integración y unidad entre el ser humano y la naturaleza a través de la experiencia contemplativa y el habitar en armonía el espacio natural.

La idea de aunar el recorrido sobre un territorio con la construcción de un paisaje enraizado en una experiencia vital llegaría en 1999, cuando Xu desarrolló *Landscripts from the Himalayan Journey*, una obra conceptual surgida en el

curso de un viaje personal que el artista realizó por los macizos del Himalaya ubicados entre Tibet y Nepal. Los bocetos trazados durante sus caminatas por ese imponente entorno natural derivaron en obras de caligrafía y paisaje que recogían la impronta material del trabajo laborioso con el pincel, la tinta y el papel, elementos primordiales en la tradición caligráfica y pictórica china.

Fig. 3. Xu Bing, *Landscript*, 1999, tinta sobre papel.

La experiencia de recorrido y realización de estos paisajes, compuestos por pequeños caracteres agrupados en pinturas escritas con palabras, fue descripta en estos términos por el artista:

> “. . . 在一座真正的山面前，我写了“山”。. . . 在有河水的地方，我写了“水”这个字。云动，山色变，风吹草动，我身边的生命出现又消失；怀着激动的心情，全部记录下来了！”
>
> [*“... frente a una montaña real, escribí 'montaña'. ... donde había agua de río escribí el carácter de 'agua'. Las nubes se movieron, los colores de la montaña cambiaron, el viento sopló y la hierba se movió, la vida a mi alrededor aparecía y desaparecía; ¡con un sentimiento de emoción, lo registré todo!”*] (Xu, 2013, citado en Erickson, 2018)

Landscript, como sugiere el título que reúne estas obras, son "imágenes" que Xu Bing realizó intencionalmente poniendo en relación el término “land”, *lo visto* en el terreno mismo y sobre la tierra, y *lo narrado* a través de un "script" o guión, como un esquema del escenario a cielo abierto transformado en un conjunto de escenas registradas para ser leídas por el espectador, a la manera de poemas visuales escritos con caligrafía. Dibujar “escenas” con caracteres recuperaba, a su

vez, cierta resonancia sobre el origen del sistema de escritura chino en el que cada signo expresado como letra o carácter fue surgiendo de una forma, proceso o experiencia proveniente del mundo natural. Este gesto evocativo restablecía, además, el origen en común de la caligrafía y la pintura, una concepción que ha estado en el corazón de la tradición cultural china durante mucho tiempo (Kóvskaya, 2018, p. 10). En palabras de Xu Bing (2015):

> “写山字，画山象，是一回事。 那一刻，我能够抛开书画史上对风格和概念的讨论，从而达到我们文化中最本质、最独特的部分”。
>
> [*“Escribir el caracter de montaña y pintar la imagen de montaña se convierten en una misma cosa. En ese momento, soy capaz de dejar atrás las discusiones de estilos y conceptos en la historia de la caligrafía y la pintura, alcanzando entonces la parte más esencial y única de nuestra cultura.*]

A través de esta composición de imágenes escritas como paisajes y paisajes leídos como escrituras, Xu lograba transformar las imágenes visuales de los paisajes en formas lingüísticas, invitando al espectador a reevaluar la particularidad de la cultura china oculta en las pinturas de paisajes, brindando al mismo tiempo una forma única de "leer una escena" (Silbergeld & Ching, 2006). Esta relación inscripta en el plano de lo semiótico, conjugando imagen y texto, fue descripta por el mismo Xu (2015) en los siguientes términos:

> “书画同源”的道理大家都明白。 不过，大多只从笔触的风格上谈起两者的关系。但我在两者之间的经验是它们在符号学意义上的联系。(...) 中国文人向来以诗、书、画为一体的艺术性而自豪。 我尝试的结果是真正将这些元素变成一件事。 你可以说它们是书法，你可以说它们是绘画，你可以说它们是一篇文章"。
>
> [“*Todo el mundo entiende el principio de 'el mismo origen de la caligrafía y la pintura'. Sin embargo, la mayoría solo habla de la relación entre ambos desde el estilo de la pincelada. Pero lo que experimento entre los dos es su conexión en el sentido de la semiótica.* (...) *Los literatos chinos siempre han estado orgullosos de su arte que combina poesía, caligrafía y pintura en su conjunto. El resultado de mi esfuerzo es convertir realmente estos elementos en una sola cosa. Puedes decir que son caligrafías, puedes decir que son pinturas y puedes decir que son un ensayo”.*]

Líneas y puntos se convertían en la obra de Xu Bing en símbolos de una experiencia estética irreductible, aunque evocada a través de una noción de

unidad, organicidad y conjunto. Este lenguaje icónico basado en la sugerencia de volver a la raíz de las formas naturales configuraría sus posteriores exploraciones en torno al binomio naturaleza-cultura a través del lenguaje y su íntima relación con la creación de imágenes.

Palabra e imagen: formas de un paisaje viviente

Con el cambio de siglo, se va acentuando el interés del artista por la interacción entre palabras e imágenes desde la provocación de efectos de sentido al recorrer los espacios de exhibición. A través de ejercicios de contemplación de significados y formas, las propuestas de Xu Bing comienzan a guiar al público hacia la apertura de un nuevo espacio cognitivo para advertir las implicancias de la relación dinámica entre palabra, concepto, símbolo e imagen. En el año 2001, siguiendo tal premisa, realizó una instalación llamada *Reading Landscape* para la cual creó un paisaje tridimensional que cubría la sala de exposición, proponiendo múltiples vistas de un paisaje fuera de los marcos convencionales.

Fig. 4. Xu Bing, *Reading landscape*, 2001. Instalación. Raleigh, Estados Unidos.

Para esta propuesta aprovechó la calidad pictográfica de la antigua escritura china con el propósito de "deletrear" el paisaje natural, cubriendo el suelo, el techo y las ventanas con más de mil caracteres realizados en acrílico que representaban elementos de la naturaleza como montañas, agua, hierba, árboles y pájaros. A partir de esta disposición, se ofrecía recorrer las palabras/imágenes salidas de los cuadros en tanto que el público podía deambular libremente a través de este paisaje verbal/visual.

El interés del artista en el uso ampliado del espacio fue dirigiéndose a la creación de obras más empáticas con el público, invitando tanto a la reflexión como a la

construcción de una mirada participativa recorriendo y observando las formas y el despliegue de las obras desde distintos puntos de vista. En esta línea, fue extendiendo los conceptos que había explorado años antes en *Landscript,* esta vez al modo de una instalación física y experiencial.

Así, en 2001 realizó también *The living world*, una instalación de gran tamaño en la que partía de un caracter o unidad logográfica mínima para mostrar el origen del sistema de escritura chino y su estrecha relación con los elementos, procesos y fenómenos de la naturaleza. Aquí jugaba con la resonancia del antiguo mito de la invención de la escritura china por Can Jie, el personaje mítico que había imaginado y creado los caracteres escritos a partir de formas naturales. El trabajo se componía de más de 400 variantes caligráficas del carácter chino “niǎo” (鸟) que significa pájaro, tallada en acrílico de colores y dispuesta sobre una superficie brillante desde la cual en secuencia se elevaban generando una silueta en sutil movimiento ascendente. Xu Bing volvía a realizar el acto creativo original de Cang Jie pero en sentido inverso: en lugar de que las formas naturales diesen lugar a los signos del lenguaje, los caracteres escritos volvían a sus formas naturales como "palabras vivas" (Erickson, 2014).

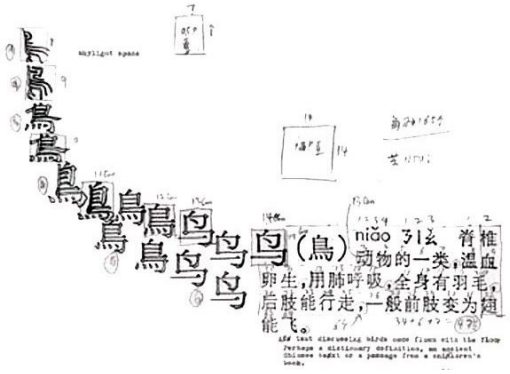


Fig. 5. Xu Bing, *The living world,* instalación, 2001. Sackler Gallery, Washington, Estados Unidos. A la derecha, uno de los materiales utilizados para componer la definición de pájaro/niao.

En la base de la obra se hallaba escrita la definición del diccionario para la palabra “niǎo” en estilo simplificado -popularizado a partir de la reforma lingüística durante la era de Mao-. Desde los límites de esta enunciación escrita,

los caracteres de "pájaro/ niăo" se separaban de los límites de la definición literal y emprendían vuelo a través del espacio aéreo de la instalación.

De este modo, a medida que ascendían desde el suelo hacia el aire, los caracteres *des-evolucionaban* del sistema simplificado al texto chino estandarizado y, finalmente, llegando al tramo de la antigua pictografía china, se precipitaban hacia la apariencia real de un pájaro. En el punto más alto de la instalación, una bandada de estos caracteres antiguos, bajo la forma de pájaro y palabra, se elevaban hacia las vigas en dirección de las ventanas superiores del espacio, como si intentaran liberarse de las palabras con las que los seres humanos hemos intentado categorizarlos y definirlos (Xu, 2015).

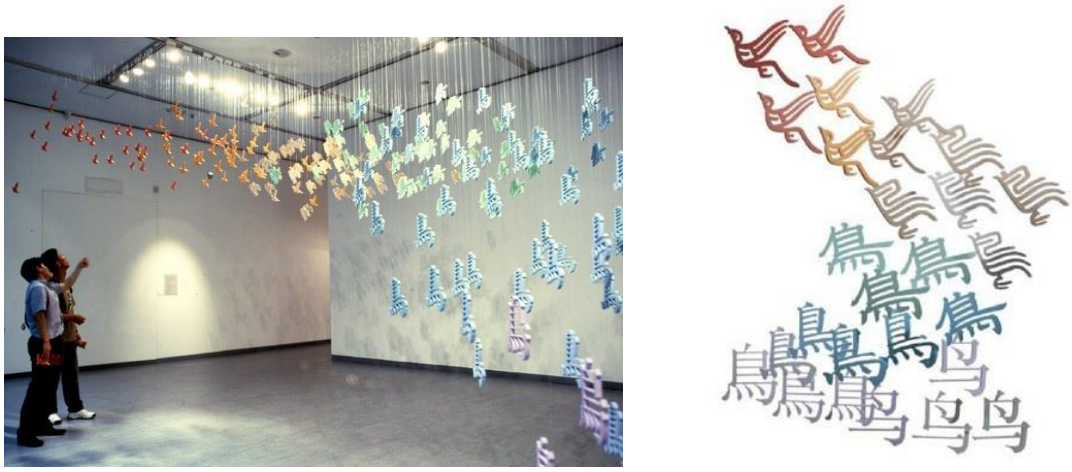


Fig. 6. Xu Bing, The living world, vista parcial de la instalación, 2001. A la derecha, una de las obras que acompañó la exhibición.

Como podemos apreciar en estas imágenes, que reconstruyen la historia morfológica del signo, la forma moderna y simplificada del carácter de pájaro se *de-construye* retornando hacia los orígenes pictográficos del signo. La figura del pájaro parece liberarse, escapar de los confines de la definición a través del cambio progresivo que va de la forma escrita, abstracta y simplificada del carácter hasta la forma original que remite al gesto natural del pájaro en vuelo, tal como lo sugieren y evocan las líneas y el movimiento de la silueta agrupada.

Naturaleza y lenguaje: formas de un paisaje en transformación

Unos años después, Xu Bing retomó la tradición de la pintura de paisaje como tema, aunque evitando el uso del pincel, la tinta y el papel, en favor de otro tipo de recursos, no-artísticos en el sentido convencional, aunque más cercanos a la

vida cotidiana en la ciudad. Desde este concepto, en 2004 realizó en Berlín la instalación *Background Story*, una obra conceptual para la cual utilizó materiales orgánicos y de desecho (materia vegetal, basura y cristal) recolectados para crear la apariencia de un típico paisaje chino de montañas y cursos de agua (*shanshui*, 山水).

Sobre una inmensa caja de luz en forma de pantalla, el público podía observar las formas familiares de un delicado paisaje montañoso. No obstante, al continuar y detenerse en el dorso o reverso de la obra descubría que las líneas y figuras que había visto anteriormente provenían de un cúmulo de elementos corrientes dispuestos minuciosamente para crear ese efecto. El recorrido generaba desconcierto al reflejar que "no todo es siempre lo que aparenta".

Fig. 7. Xu Bing, *Background Story*, 2004. Instalación. Museum für Asiatische Kunst, Berlin. Frente y reverso.

Xu Bing fue moldeando cada una de las composiciones expuestas en la sala a partir de una obra paisajística célebre en la historia de la pintura china, aunque trabajando las figuras con pequeños restos de plantas secas, trozos de basura y láminas de plástico, creando un juego de contrastes sobre la pantalla iluminada. Al mostrar tanto el frente -la apariencia de la obra maestra icónica-, como también la parte posterior -la variedad de materiales de desecho reunidos y proyectados como formas a través de la luz y las sombras-, Xu resignificaba la historia de la pintura paisajista clásica y la transmisión de su práctica, planteando cómo nuestra relación con el mundo natural otorga significado a tales prácticas (Silbergeld & Ching, 2006).

El concepto de esta instalación fue replicado posteriormente por Xu Bing en otros museos creando una serie que aún se mantiene abierta. Todo el proyecto pone el

foco sobre la relación entre forma y contenido, apariencia y realidad, pasado y presente señalando una dirección en la experiencia de des-cubrir el escenario de un paisaje al interior de otro paisaje, dos aspectos contenidos en una misma experiencia de contemplación visual. La pregunta por el paisaje es abordada entonces no como mera representación mimética de lo real sino como un espacio significado y hecho visible. En otras palabras, la propuesta apunta a revelar una escena cambiante ya no a través de una pintura de paisaje realizada con tinta y papel sino mediante una escena elaborada con materiales de descarte, como los que podrían hallarse en la calle de cualquier ciudad.

Se conforman "paisajes híbridos", siguiendo la expresión de Clark (2020), en los que la luz y el aire entre los elementos se convierten en aspectos primordiales de lo que trasciende las formas. Una primera vista solo muestra lo aparente. Solo cuando se trata de descubrir qué hay debajo de la superficie o detrás de las apariencias, podemos descubrir las figuras que conforman el fondo, componiéndose entonces una imagen del paisaje natural más compleja, cambiante, plural e irreductible.

Conclusiones

En este breve trabajo hemos procurado presentar un panorama del desarrollo vanguardista del arte contemporáneo chino acercándonos a un conjunto de obras de Xu Bing, una de las figuras más importantes del movimiento experimental. Hicimos hincapié en mostrar como hilo conductor la articulación significativa entre palabra e imagen, naturaleza y lenguaje para abordar una serie de trabajos realizados entre fines de los años noventa y comienzos de este siglo.

Recorrimos distintas instalaciones conceptualmente interrelacionadas para abordar la exploración sistemática que este artista lleva adelante en torno al lenguaje, mostrando las articulaciones posibles entre forma, imagen y significado. A través de ejercicios de experimentación con palabras y caracteres imaginarios, con imágenes escritas como paisajes y paisajes leídos como escrituras, pudimos constatar un esfuerzo consciente dirigido hacia la deconstrucción de las formas establecidas en la cultura escrita. Hemos visto que las exploraciones propuestas en torno al lenguaje conducen al desafío de redescubrir no sólo los orígenes pictográficos del sistema de escritura chino, sino también las experiencias que en

la vida cotidiana llevan a asumir o cuestionar los significados de las palabras o las imágenes.

En esta dirección, Xu Bing produce una resignificación de los elementos visuales propios del sistema de escritura y de la pintura tradicional china creando un lenguaje visual propio que permite tomar distancia y reflexionar sobre la manera con que vemos y asumimos los sistemas lingüísticos dados. Simultáneamente, logra crear en sus trabajos conexiones profundas entre signos, experiencias y conceptos que, aún enraizadas en la cultura visual oriental, resultan significativas para repensar, en clave dinámica e intercultural, otros modos particulares de concebir el lenguaje así como de ver, representar y habitar la naturaleza.

Bibliografía

Banka, R. (2017). Contemporary Chinese Art as a Product and Reflection of Globalization in Culture, *Journal of East-West Thought*, 3, 7, 41-55.

Clarke, D. (2008). "Revolutions in vision: Chinese art and the experience of modernity". En Louie, K. (Ed.) *Modern Chinese Culture*. Cambridge University Press. 272-296.

Clark, J. (2020). Behind the Painting: Xu Bing's Hybrid Landscapes. Fraser, S. & Li, Y. (Ed.) (2020). *Xu Bing Beyond the Book from the Sky*.

Doran, V. (2001). "Xu Bing: A Logos for the Genuine Experience." *Orientations* 8, 80-87.

Erickson, B. (2001). *Words without Meaning, Meaning without Words, The Art of Xu Bing*. University of Washington Press.

Fraser, S. & Li, Y. (ed.) (2020). *Xu Bing Beyond the Book from the Sky*.

Gao, M. (1998a). *Inside Out – New Chinese Art*. University of California Press.

---------- (1998b). *Toward a Transnational Modernity: An Overview of Inside Out: New Chinese Art*. UCP.

---------- (2011). *Total Modernity and the Avant-Garde in Twentieth-Century Chinese Art*. MIT Press.

Gladstone, P. (2014). *Contemporary Chinese Art: a critical history*. RB.

Kóvskaya, M. (2018). A Lexicon for Seeing the World: Xu Bing, Language, and Nature. *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art*. 17, 6.

Li, Z. (2006). *Four Essays on Aesthetics: Toward a Global Perspective*. Lexington Books.

Manonelles, L. (2011). *Arte experimental en China: Conversaciones con artistas*. Bellaterra.

---------- (2017). *La construcción de historias del arte contemporáneo en China*. Bellaterra.

Pan, L. (2005). "La reforma de la escritura china: la simplificación". En *Estudios de Asia y África*, XL, 2, mayo-agosto, 445-464

Silbergeld, J & Ching, D. (2006). *Persistence-transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing*. Princeton University Press.

Tang, X. (2015). *Visual culture in Contemporary China. Paradigms and Shifts*. Cambridge University Press.

Tsao, H. & Ames, R. (ed.) (2011). *Xu Bing and Contemporary Chinese Art. Cultural and Philosophical Reflections*. Sunny Press.

Vainker, S., Xu, B., Goldman, J., McDonald, P., & Ashmolean Museum. (2013). *Landscape/landscript: Nature as language in the art of Xu Bing*. AMAA.

Wu, H. (1999). *Transience: Chinese experimental art at the end of the twentieth century*. UCP.

---------- (2000). *Exhibiting Experimental art in China,* UCP.

---------- (2009). *Internalizing changes: Contemporary Chinese art and urban transformation*. University of Nebraska.

Wu, H., & Wang, P. (2010). *Contemporary Chinese art: Primary documents*. MoMA.

Xu, B. (2015). *Xu Bing, Background story: A new approach to landscape painting*.

Xu Bing (2022). http://www.xubing.com/.

Florencio Molina Campos la vanguardia o la modernidad que no miramos

M. Guillermina Fressoli, UNTREF/UBA
Graciela Schuster, UBA/ UNM

1. Introducción

El concepto de vanguardia histórica amerita una consideración que nos permite reflexionar acerca de lo que sigue perdurando en el estudio de la misma, los ecos que pueden hallarse en el caso de la Argentina. Si bien entendemos que la historia del arte argentino caracteriza y sitúa a la vanguardia en los años 60, consideramos que hay resonancias o gestos en momentos históricos previos a las vanguardias referenciadas, fundamentalmente, en el Centro Experimental Torcuato Di Tella y en derivaciones que transitaron integrantes de este espacio (entre ellos: Antonio Berni, Jorge de la Vega, Alberto Greco, Kenneth Kemble, Juan Carlos Distéfano, León Ferrari, Edgardo Giménez, Gyula Kosice, Julio Le Parc, Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Luis Wells, Rubén Santantonín, Margarita Paksa). Los años 60 son definidos de vanguardia o neo vanguardia, retomando desde distintas lecturas categorías de Bürger (1987), cuando la Argentina vivía junto a los tiempos tumultuosos de la política desarrollos artísticos que iban a la par; o porque introducían consideraciones técnicas en el cuerpo de sus realizaciones (el uso de televisores, los afiches en la ciudad, los happenings) o en el caso del cine, sobre todo el político y/o documental, con Fernando Birri, Pino Solanas, Octavio Gettino, el Grupo Liberación, la Escuela de Santa Fe y el Cine de Base, entre otros.

Sin embargo, el comienzo del Siglo XX en Buenos Aires se destaca por el constante flujo de artistas pintores que estudiaban en Europa, ya sea para buscar técnicas académicas y/o procedimientos de vanguardia. Los viajes aportaban figuraciones y abstracciones que desarrollaban trayectos diferenciados. Seguramente no se debatía acerca de los principios fundamentales que Bürger desarrolló, analizando momentos históricos similares (1910-1920), como aspectos relevantes: la praxis vital, la querella contra la institución-arte y la

creación de una obra de arte sin tradición. Las características que hicieron que algo fuera o no desequilibrador artístico se definió a partir de observaciones locales. En este caso Europa era, para Bürger[1], la destinataria de esas caracterizaciones que por supuesto se relacionaban con una crisis en las proposiciones del arte tradicional, resquebrajadas ante la aparición: de producciones visuales provenientes de las sociedades primitivas (así se las denominaba a partir de los estudios antropológicos), del cine, la fotografía y el desarrollo de la gráfica como procedimiento industrial en el debate acerca del original-copia, reproductibilidad; de la relación entre lo elitista y popular, entre otras caracterizaciones. En el mismo sentido, lo local se observa en la vanguardia histórica al circunscribir los episodios diversos en el dadaísmo (Zurich), el constructivismo (Moscú), el primer surrealismo (París). Al mismo tiempo el francés Marcel Duchamp creaba los ready made en Nueva York, una obra titulada *Fuente* realizada con un mingitorio como material de base, colocado en un pedestal que proponía una ruptura con la tradición por choque, el resto de la escultura en ese basamento mostraba más la separación que la unión de las partes. Se gestaba un sistema originario (no había herencias) que aniquilaba las cadenas de relaciones de filiación y se hacía fuera de Europa. Los procedimientos que inauguraban transformaciones de los sistemas de comprensión se unían al montaje como acto de observación (más allá del procedimiento técnico del cine) a través del collage que no era como el cubista, sino que adquiría un carácter extremo. El collage no aportaba un recurso a la obra pictórica, sino que era la obra pictórica que descubría al montaje como procedimiento y a la alegoría como ejercicio existencial del arte. La observación, no solo en Duchamp, de que las obras no tenían origen ni original, proponía un corte con la comprensión de totalidad, de organicidad del relato de la historia del arte. Sin embargo, como un eco de esta eclosión artística que dejó de hacer pintura o escultura centralmente, se observaban resonancias conceptuales que podían sugerir restos de vanguardia, no su totalidad, en diversos países no solo europeos y en obras posteriores. Esos ecos fueron conceptos que se desarrollaron a partir de las proposiciones

[1] Bürger (1987) había tomado posición y posesión de la vanguardia al considerarla de carácter histórico. La constituía en sí misma como una vanguardia histórica a la que luego debían abrevar el resto de los posibles vanguardismos y convalidar las características que le había atribuido. Por ello parecía solventarse en un concepto de vanguardia histórica internacionalista europea, de alguna manera. Ahora todas debían compararse o tomar como parámetro a aquella.

vanguardistas, entre algunos de ellos podemos notar lo decorativo, lo abigarrado, la saturación del color, de la forma, las superposiciones de materiales, la introducción de elementos o desarrollos técnicos: la relación con el cine y la fotografía y hasta la recuperación de un realismo, que de tan real exacerba lo que no está a la vista, lo extrema. Estos ecos podrían rastrearse incluso hasta en los modos en que la contemporaneidad artística es actualmente disputada.

En esta ocasión nos proponemos trabajar en un conjunto de pinturas de Florencio Molina Campos que -según lo anteriormente desarrollado- podríamos comprender como obras producidas en un periodo local de "entre vanguardias". Esto es entre la construcción de una academia con gestos modernos y la construcción de un impulso vanguardista implicando *un intenso proceso de modernización cultural en nuestro país* (Giunta, 2001, p. 37)

Como ya mencionamos en el campo artístico de principios del Siglo XX la formación artística dominante se articulaba entre nuestro país y Europa. Florencio Molina Campos formó parte de este movimiento de búsqueda, aunque con un trayecto diferencial que incorporaba centralmente a Estados Unidos y comprometía no sólo a la escena de la pintura sino a la de la fotografía, el cine, lo audiovisual, la literatura y la gráfica junto a la música y restos de lo circense. De todas ellas se valió su obra, combinando tempranamente, en la escena artística local, lo moderno, lo culto, y lo popular para la construcción visual de su programa estético consistente en el rescate de una versión de lo nacional que va adquiriendo un carácter progresivamente sistemático.

En tal sentido este trabajo busca reflexionar sobre la particularidad de los procedimientos elaborados por la obra del artista que incorporan formatos "de avanzada" como los audiovisuales, gráficos industriales o fotográficos en relación con la construcción de una pintura nacional situándose, así como un moderno entre lo modernos, al tiempo que un precursor de las formas artísticas que continuaría más adelante los desarrollos de las vanguardias locales.

Es por ello que, si bien los restos o gestos de modernidad y vanguardia que observamos en las obras de FMC son diversos, a los fines de esta ponencia, nos interesa concentrarnos analíticamente en cómo su técnica descubrió y elaboró el collage en su proceso de trabajo.

2. La construcción collage FMC

FMC formó parte del movimiento de búsqueda local y en tránsito entre sistemas visuales de otras localías, aunque, en su caso, con un trayecto diferencial que incorporaba centralmente a EEUU y comprometía no sólo a la escena de la pintura local sino a la de la fotografía, el cine, la literatura y la gráfica. De todas ellas se valió su obra[2], combinando lo moderno, lo culto, y lo popular para la construcción visual de su programa estético consistente en el rescate de una versión de lo nacional.

FMC ingresaba al arte, entonces, entre las fisuras que dejaba lo artístico, fuera del circuito habitual que se requería para la consagración[3]. Fue considerado mayormente un artista que desarrollaba sus obras para las clases populares, e incluso como el creador de la *Pinacoteca de los pobres*. Así se lo denominó, a través de los almanaques de Alpargatas, que realizaría durante los años 1931-1936 y entre 1940 y 1945.

Molina Campos miraba a los Estados Unidos e impulsado por su interés en establecer puentes con lo popular consideraba que el medio audiovisual era el mejor vehículo para la transmisión de lo artístico. Por otra parte, en la obra general de FMC encontramos un gran conocimiento y observación de la historia de la pintura tanto internacional como nacional, histórica y contemporánea a su tiempo.

a) El collage como herencia y principio

La primera observación acerca de su incipiente relación con las disrupciones pictóricas puede notarse en *Felij Año!* (1930), que es la primera obra reproducida por Alpargatas en la lámina correspondiente a enero de 1931. Allí se observa una estampilla de la empresa, integrada a la composición del cuadro como si fuera un almanaque dentro de la escena, lo que tiene algo de premonición en relación al

[2] Junto al desarrollo de la cerámica en piezas de pequeña dimensión y su práctica literaria (El museo la Lilas de Areco conserva un conjunto de cuentos de su autoría aún sin publicación) también son parte de su producción aunque no tuvieran trascendencia pero sí aportaron a su reflexión pictórica.

[3] Su labor se disgregó entre la pintura, la ilustración, el radioteatro, el cine, los dibujos animados, la publicidad. En este mismo sentido Roberto Amigo observa que su obra pictórica circuló tempranamente por un circuito que se alejaba de los premios de Salón y acercaba a los circuitos diplomáticos o estatales. Cfr. Amigo, Roberto, Tres apuntes sobre la obra de FMC, inédita, manuscrito Museo Las Lilas de Areco, s. fecha.

destino de esos almanaques en los hogares argentinos. Por otro lado, el recurso presenta la idea del cuadro dentro del cuadro[4] que se volverá recurrente en su obra no sólo determinado por esta estampilla sino por el modo en que compone la ventana enrejada en la que asoma un árbol.

De este modo el collage adquiere en esta temprana obra dos modalidades, la primera como papier collé más tradicional donde una estampilla de correo perteneciente a la empresa Alpargatas se integra como un objeto más a la composición pictórica, tal como lo hacía el cubismo. Al mismo tiempo sospechamos que el procedimiento puede tener vínculo con prácticas ya instaladas en la cultura donde observamos diversas memorabilias, documentos oficiales o usos publicitarios que integran lo fotográfico en una composición mayor que puede combinar dibujo o pintura[5]. En este punto podríamos identificar una acepción del collage que proviene *como herencia* de prácticas que conforman la cultura visual del periodo. Tal origen requiere entonces en ese caso matizar la idea de irrupción ya que en ese caso se presentarían acepciones usuales en el campo de la fotografía o ilustración no artística.

Al mismo tiempo, la segunda modalidad la observamos con el collage operando como principio constructivo (Marchan Fiz, 1972), esto es a partir del encuentro o contraste, en la obra, de la ventana albertiniana junto a un modo estereoscópico de construcción del espacio[6]. El encuentro de estos regímenes diferenciados de la visión colocan una tensión en la comprensión del espacio dentro de la estructura de la obra. En el caso de la ventana si el marco establece relación con el árbol la mirada se orienta hacia afuera, por el contrario, si el marco establece relación con los barrotes la ventana se vuelve objeto, es decir cuadro. A su vez los cuerpos

[4] El recurso del cuadro dentro del cuadro por supuesto que aparece ya en el arte Holandés del s. XVII, pintores como Johannes Vermeer, Samuel Van Hoogstraten, Gabriel Metsu son algunos de los tantos que experimentaron este tipo de representaciones (Stoichita, 2000). A su vez Henri Matisse lo resignifica en varias de sus obras, la más notable *Armonía en rojo* (1908) y en Eduardo Sívori, *El despertar de la criada* (1887)

[5] Estos procedimientos se observan en los festejos del Centenario, por ejemplo. Realizaciones de cuadros que se constituyen a partir de la ilustración y la fotografía, en este caso con recortes de retratos (fotografías impresas ovaladas pequeñas o dibujos) de Presidentes, desde Cornelio Saavedra (1ra Junta Grande) a Julio A. Roca insertas con ilustraciones adosadas al papel canson de fondo.

[6] Este proceder será recurrente, otras obras en las que se observa esta profundidad por acumulación junto a referencias de la ventana albertiana *Noviando* (1933); *Mira lo pacarito, nena!* (1934); *Haciendo tiempo* (1936); *Retruco…!* (1939); *Como si juera un candil!!* (1942).

modulados e instalados en un espacio que procede de una síntesis de planos permite que uno y otro complementen un atrás y adelante que es “a saltos” (no geométrico y por acumulación).

Felij Año! Témpera 31,5 x 49 cm 1930 Museo Las Lilas de Areco de Areco

La pintura que establece dos figuras en una pulpería propone tensiones perceptivas. Uno, que apenas nos mira con sus ojos entreabiertos mientras sostiene un vaso con algo de bebida y el otro, el que atiende, a la vez que lo mira está terminando el batido que seguramente le dará estableciendo, así, una relación de movimiento y de tiempo. Miramos al que le dará el trago y a partir de él establecemos relación con el que toma la bebida, que apenas puede mirar hacia afuera. A su vez, una especie de cuis en la parte central derecha del cuadro propone redireccionar la mirada hacia la escena. Lo sonoro vuelve a presentarse a través del batido y marca nuevamente una escena temporal dada, esta vez, por el sonido.

Asimismo, se observan procedimientos pictóricos muy específicos: transparencias como veladuras en el vaso que reflejan a la pared como marca de color en su vidrio. En este detalle se observa el uso de la témpera acuarelada probablemente trabajada con fijadora (goma arábiga o alcohol para diluir). Estos aspectos fortalecen al principio collage como una reflexión de diversos procesos

de observación pictórica. Se produce un montaje de procedimientos históricos de la pintura (Renacimiento, a través de la ventana albertiniana, y Realismo. a través de la estereoscopia, a la vez). Es decir, que el montaje se produce a través de la pintura misma.

Es posible entonces sostener que se combinan dos acepciones del collage. La primera modalidad, que hemos conceptualizado como herencia, refiere más a la función de la ilustración que integra y disimula el uso del papier collé; de otro modo, la que hemos descripto como montaje de dos procedimientos históricos permite, como también lo hiciera el collage cubista, especificar la superficie real del cuadro. Esto se evidencia a partir de la presión gestáltica que se produce en la convergencia de los dos sistemas perceptivos diferenciados, la superficie del lienzo se presenta a través de la tensión entre una idea tangibilidad (la que construye la estereoscopia) y otra de transparencia (la que trae el sistema albertiniano). En esta dirección es posible incorporar otra modalidad recurrente en las obras de FMC como el papel usado de base como un valor más dentro de sus composiciones repitiendo de otro modo la relación entre transparencia y tangibilidad, ilusión y superficie. Un gesto reflexivo sobre la pintura que definitivamente aporta a su comprensión como pintor moderno.

b) El collage como repictorialización

Otra modalidad del collage aparece de forma muy contundente en obras como *El organisto y su aparcero!* II; *Cantor de boliche* II; *Ta lindo el asadito* II; *Cantando pa entretención II;* y *Que había sido tan linda*!, todas ellas realizadas en 1949. Allí las composiciones se logran a partir de la introducción del recorte completo de una lámina del almanaque Alpargatas. Este recorte se coloca por encima del cielo pintado de una nueva superficie pictórica que la contiene e integra en una nueva representación. El gesto otorga un estatuto pictórico a lo gráfico: un cuadro ya pintado por FMC que se transforma en un objeto gráfico (a partir de la edición de Alpargatas) es nuevamente integrado en el sistema pictórico, lo que entendemos como una repictorialización, refrendando fuertemente lo pictórico.[7]

[7] Este movimiento de lo popular a lo culto y de lo culto a lo popular no fue exclusivo de FMC sino que también estuvo presente en la circulación de relatos orales que luego fueron capturados por la literatura

En este punto es necesario recordar que las gráficas que conformaron la visualidad de Alpargatas fueron inicialmente pensadas y constituidas por el artista como pintura, de allí la complejidad histórica que hemos descripto en relación al collage donde se observa una fuerte inscripción en la historia del arte pictórico.

Luego de intervenir como pintor en la cultura popular a través de la difusión de sus pinturas en formato gráfico, el gesto de *repictorialización* interpela al campo de producción pictórica introduciendo en él una visualidad de origen popular (las reproducciones que se habían constituido en la pinacoteca de los pobres) al tiempo que lo gráfico es incorporado nuevamente a la experiencia pictórica.

Por otro lado, se observa una fuerte relación narrativa (corroborada por los títulos de las obras que replican el título original de aquella y agregan el número II que establece la idea de secuencia). Así lo que sucede en el recorte que proviene del almanaque Alpargatas, es una escena anterior a la escena pictórica que se despliega en la hoja canson Montgolfier, base de su realización.

Que había sido tan linda! (1949)

y más tarde vuelto a re-oralizar, el caso más conocido en este sentido es del Martín Fierro de José Hernández (1872).

El caso de *Que había sido tan linda!* agrega una complejidad mayor, la escena superior proveniente del recorte del almanaque contiene una escena panorámica, el gaucho seduciendo a la china, separados por un foco de atención de un llamativo blanco, el horno de barro. El rancho a la derecha y el territorio con los animales característicos de su obra. La cruz de madera permite que la obra vuelva sobre sí misma, hacia el paisaje, y, a la vez, señale la escena de la huida.

Sin embargo, en la obra pictórica que desarrolla en el margen inferior y ocupa la franja horizontal elabora un escorzo del rancho en el extremo izquierdo donde el personaje de la madre, que no veíamos en el almanaque, se introduce como efecto humorístico. Y el desplazamiento del caballo, yéndose por la derecha, con la pareja propone una relación entre caballo, gaucho y china que se repite en otras ocasiones.

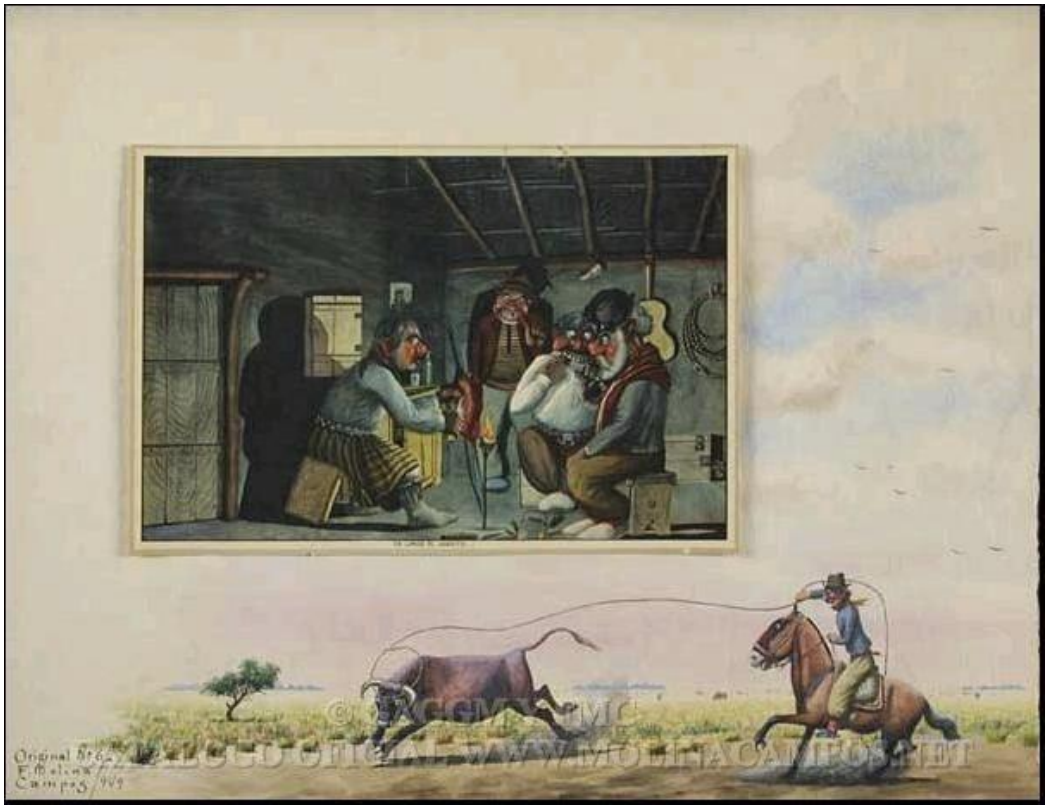
En todas las obras mencionadas el recurso parece establecer un enlace con la tradición y a la vez dar cuenta de un gesto sumamente disruptivo que tempranamente emula algunas estrategias del arte pop.

Por un lado, los recortes de Alpargatas parecen rememorar las ya mencionadas formas de representación barrocas en la que se coloca un cuadro dentro del cuadro como estrategia recurrente, sin embargo, en esta ocasión dicho cuadro adquiere un carácter más central y ocupa mayor superficie pictórica, haciendo más evidente la relación con la pintura.

Por otro lado, además de capturar un elemento de la cultura impresa como constitutivo de la obra, la cuestión de lo popular parece adquirir un grado de mayor intensidad y localía ya que el modo en que el almanaque es recortado y pegado en el cuadro referencia a la manera en que las propias imágenes de las reproducciones de Alpargatas fueron y son recortadas, aún hoy, para la decoración de los hogares y comedores. Es decir que es popular doblemente por ser una producción industrial y por el modo en que el pueblo recorta y exhibe esas imágenes.

Cantor de Boliche II, Témpera, 41 x 56 cm, 1949. Museo Las Lilas de Areco

El organisto *y su aparcero!* II (1949)



Ta lindo el asadito II (1949)

El gesto de pegar el almanaque propone la inclusión de la reproductibilidad en la pintura, no se trata de copiar a modo de Roy Lichtenstein una viñeta de una historieta sino de colocar su propia obra gráfica, que había partido de una pintura a ingresar nuevamente en ella. Una suerte de diálogo entre la reproductibilidad técnica y la obra pictórica, una discusión entre la copia y el original. Parecería visualizarse el gesto de introducir la cultura popular en la obra pictórica, cuestión que el pop desarrollará como eje de su producción. Masotta (1967, p.15) refiriéndose a Lichtenstein y Warhol expresa: *no se trata ya de "informar" sobre la realidad y menos de reproducirla. Se trata en cambio de informar sobre una información y esas imágenes plásticas preexistentes no son sino los productos de las comunicaciones y los medios de masas.*

El recorte del programa visual que venimos describiendo se fue sedimentando no solo a través de: un estudio minucioso de la historia de la pintura ligada con la gran tradición europea y la pintura nacional; los desarrollos de la reproductibilidad técnica (fotografía, cine, radioteatro, gráfica); sino también de la inclusión de lo sonoro en un sentido amplio.

En relación a las obras referidas de 1949 podemos agregar la mención de otro aspecto recurrente en la obra de FMC vinculado a la incorporación de lo literario en su sistema pictórico que aquí, particularmente, se expresa en la dimensión narrativa que instala fuertemente la idea de secuencialidad.

En las obras pictóricas realizadas por FMC palabra e imagen están entrelazadas, una construye a la otra. No hay separación analítica porque desde sus comienzos la historieta y el concepto de ilustración están en la construcción de su visualidad, en ellos se contienen elementos de lo popular que incluyen formas de producción ligadas a la comunicación, que no requieren la pregunta acerca de su origen.

Tanto las palabras que se presentan en los cuadros, las expresiones admirativas, como los títulos (que también se coloquializan en reiteradas ocasiones) no funcionan en un sentido mimético para explicar lo visual. Si no que ejercen una relación compleja que conforma la construcción de lo que está ahí evocado.

FMC marca sus sistematizaciones narrativas y argumentativas en la pintura a partir de su estrecha relación con el Siglo XIX[8]. No solo porque reestablece a la figura del gaucho y su entorno (en la tensión entre el abandono y los restos de su supervivencia), sino por los modos literarios que resultan fundamentales para su programa político pictórico.

Las relaciones que establece entre literatura y pintura resultan peculiares ya que fortalece los procedimientos y asuntos que se irán entramando en la construcción de una visualidad, a su vez programática. Las obras vistas son solo una muestra de la vasta elaboración entre literatura y visualidad. La mayor parte de las obras de FMC configuran escenas que articulan narraciones a partir de una visualidad específica para cada situación; incluso más, construye sucesos en la organización del espacio.

Conclusiones

Hasta aquí hemos dado cuenta de tres modalidades que adquiere el collage en la obra de FMC: como herencia; como principio, como repictorialización. Las dos primeras refieren a momentos importantes de la historia del arte, la segunda (repictorialización) en cambio surge del propio procedimiento del artista en su

[8] Como ya vimos, dentro de la pintura nacional se identifican recuperaciones de las obras de Juan León Pallière, Carlos, E Pellegrini, César Bacle y Prilidiano Pueyrredón.

voluntad obstinada de refrendar e inscribir su programa estético sobre la experiencia pictórica.

En relación a esto se comprende su insistencia en actualizar procedimientos y motivos propios de la pintura del siglo XIX en el siglo XX, desde una vocación sumamente realista. En ese trayecto es donde convergen a la vez la tradición (la ventana albertiniana y la pintura nacional) y el gesto moderno de instalar progresivamente la atención sobre la superficie pictórica a la vez que extremar el realismo mediante la apropiación y reelaboración del collage. Esto nos remite a una posición que podemos comprender como de "entre vanguardias", entre las modalidades que el collage adquiere en las vanguardias histórica y aquellas que más adelante incorporará el pop y los nuevos realismos en su reflexión sobre el desarrollo de lo masivo y la emergencia del esteticismo en la vida cotidiana.

A su vez, es necesario destacar que incluso el modo en que el collage se implementa en FMC incorpora y retiene lo literario en la experiencia pictórica, el espectador requerirá en tal sentido leer la superficie. Esta modalidad de la aparición de lo literario se complementa en su obra a través otras múltiples construcciones (títulos con vocativos y entonaciones; carteles, grafittis y avisos en el interior de las composiciones; relatos que complementan las pinturas; la idea de secuencialidad que genera narrativa; etc).

Entre los debates de la modernidad, se observan aquellos que se dirimen en torno del acercamiento o alejamiento del realismo y con ello del interés por la realidad. Las discusiones sobre la pérdida de la representación del mundo es uno de los ejes en el que Luckács y Adorno instalaron sus diferencias. Ante las proposiciones más radicalizadas de lo que podríamos entender por realismo (Duchamp en el caso de vanguardia, Warhol en el caso del pop, o Arman en el caso del nuevo realismo francés) Lukács consideraba que sucedía una suerte de *desfiguración de la personalidad humana*, cuestión que no veía tan negativa si lo relacionaba a las críticas que en ese momento se realizaban al sistema capitalista. Desde su perspectiva, en tono crítico, el vanguardismo constituía la desfiguración en un universal y lo volvía patológico, dando cuenta que era el estado normal del hombre, la desfiguración se volvía estable y perdía su entidad cuestionadora.

Adorno, por el contrario, considera que la exacerbación de lo repetido posibilita que irrumpa lo desconocido subyacente. Sólo cuando la técnica, la forma y los

procedimientos encuentran por sí mismo una significación las preguntas por la realidad social irrumpen.

La posición adorniana nos permite comprender los movimientos del collage en la obra de FMC como la construcción progresiva de un realismo abocado a producir en un mundo estable del siglo XIX (a través de la tradición pictórica), un movimiento que lo transforma en una interpelación y contraposición con el desarrollo pictórico y cultural del siglo XX.

Todos estos delineamientos contribuyen a fortalecer la noción de Molina Campos como un pintor moderno entre los modernos aspecto que tiende no ser observado cuando se comprende subordinado a la tradición y no en reelaboración e intervención sobre la misma. En este punto es relevante destacar la elección del criollismo como motivo de su trabajo que no solo está colocado en dirección de afirmar una identidad, sino que busca intervenir sobre un contexto en que el mentado motivo está siendo discutido en el campo cultural y arena pública y académica argentina, al mismo tiempo que él pinta.

Bibliografía

Adamovsky, E. (2019). *El gaucho Indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Amigo, R. (S/F). "Tres apuntes sobre la obra de FMC", inédito, manuscrito Museo Las Lilas de Areco.

Alpers, S. (2016). *El arte de describir: el arte holandés del S. XVIII*. Buenos Aires: Ediciones Ampersand.

Baldasarre, M. I. (2014). "Florencio Molina Campos. "Entre las Bellas Artes y la cultura visual". En *Pintores Argentinos Florencio Molina Campos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara

Greenberg C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. España: Siruela.

Marchán Fiz, S. (1997). *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal.

Deferrari, S. (2012). *Curiosidades de Don Florencio*. Buenos Aires: Fundación Las Lilas.

Del Campo, E. (1950). *Fausto*. Buenos Aires: Ed. Kraft.

Malosetti Costa, L. (2013). *Doscientos años de pintura Argentina: del siglo XIX a la pintura del Centenario*. Buenos Aires: Banco Hipotecario.

Panofsky, E. (1995). *La perspectiva como construcción de la forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.

Podro, M. (1991). "Depiction and the Golden Calf". En Bryson, N.; Holly, M. y Moxey, K. (comp.) *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Cambridge: Polity Press. Traducción: Marcelo Giménez. Rev.: Schuster, G. y Giménez Hermida M.

Rossi, M. C. (2014). "Vida, obra y contexto". En *Pintores Argentinos Florencio Molina Campos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

Serviddio, F. (2019). "Until we win la guerra. Transformaciones en la obra de FMC a contraluz del Panamericanismo" Revista Panabím, Nro. 8 Valparaíso, junio, pp. 75-87

Archivos consultados.

Fondo Florencio Molina Campos, Museo Las Lilas de Areco de Areco.

Sobre de Artista: Florencio Molina Campos, Biblioteca del Museo Arte Moderno de Buenos Aires.

MESA 3
ARTE, MEMORIA Y GÉNERO

Memoria e identidad en el antes y el después en un espacio fabril: el caso de la fábrica de cemento Portland San Martín en la localidad de Sierras Bayas

Giuliana Castiglia, IEHS – FACSO – UNICEN

En este trabajo se presentan y analizan un conjunto de implicancias sociales y culturales como consecuencia del cierre en 2019 de la Fábrica San Martín, radicada en la localidad de Sierras Bayas, partido de Olavarría, provincia de Buenos Aires. Su primer despacho de cemento en Argentina se realizó el 29 de julio de 1916. Entendiendo a este acontecimiento histórico como un hito fundamental en la constitución identitaria del grupo de trabajadores/as que implica posicionamientos relacionales frente y hacia "otros".

En este punto, este estudio cobra relevancia ya que permite identificar los procesos de constitución identitarios en los hombres y mujeres que participaban activamente del ámbito laboral que proveía el entorno de la fábrica. Para comprender algunas de sus implicancias, se va a examinar –a través de diversos relatos e historias de vidas relevadas– aquellos aspectos que trajo aparejada el cierre de la fábrica para sus trabajadores/as que viven en la localidad mencionada.

Referente empírico

El partido de Olavarría, se destaca por ser el centro minero de la provincia de Buenos Aires, el mayor productor de cemento a nivel nacional a partir del siglo XX debido a la instalación de empresas dedicadas a la producción de cal y cemento (Leimez, G. 2021). En este contexto, en el año 1919, se llevó a cabo el primer despacho de cemento de Argentina desde la Fábrica San Martín (Sierras Bayas). Su relevancia se debió a que fue la primera fábrica de cemento de Sudamérica impulsada por un grupo de inversores norteamericanos que constituyeron la Compañía Argentina de Cemento Portland (Paz et al. 2013).

Figura 1. Ubicación del partido de Olavarría. Fuente: Google Maps 2022

Relatos de la vida dentro y fuera de la fábrica

En relación a la configuración de los roles entre hombres y mujeres dentro de un espacio fabril, se vio conformada por aquellos mandatos construidos socialmente y reproducidos por diversos actores sociales en la historiografía argentina. Aun así, en los relatos de los/as trabajadores fabriles, pudimos observar que dicho espacio no solo cumplía con el objetivo de subsistencia familiar sino también generaban diversas formas de sociabilidad, identidad, organización y acción colectiva (Leimez, G. 2021).

Araceli[1], la hija de un obrero fabril al momento de recordar qué significabala fábrica de cemento, manifiesta que: "*San Martín ayudó mucho, cuando vinieron los ingleses, que venían con una mente más abierta, con la mente de que la mujer trabajaba en la fábrica…"* Según el relato, se observa que la fábrica albergaba a sus trabajadores/as sin que el género sea una condición de exclusión para realizar tareas dentro de ella con el objetivo de generar relaciones pares. Aun así, ¿Esto sucedía de esta manera o es una construcción en torno a la presencia de "los ingleses"?

[1] Araceli Gonzales. 71 años. Su papá trabajó en la fábrica de cemento San Martin de la localidad de Sierras Bayas. Actualmente vive en la localidad mencionada.

Además, se identificaron otras cuestiones culturales en base al idioma entre los/as trabajadores fabriles. La señora Mima[2], hija de inmigrantes italianos, expone en su relato: "Papá no es que hablaba español perfecto, pero al estar en contacto con los hombres de la fábrica había aprendido mucho más..." Aquí, la fábrica es un espacio donde se exponen entramados culturales que van configurando las relaciones y vínculos sociales entre los obreros.

En ese marco, se observa y analiza el sentido no solo laboral que sus trabajadores/as construyeron en torno a la fábrica, sino también un sentido de pertenencia entre sus pares que se manifestaba a través de un valor simbólico cargado de significados. De hecho, la configuración de la comunidad obrera se cimentó sobre la cultura del trabajo y el sentido de pertenencia dentro y fuera de la fábrica (Paz et al. 2013).

"Cuando los hornos se apagan"

Sin embargo, aquella fábrica ubicada en la pequeña localidad de 7 mil habitantes, apagó sus hornos tras la dura crisis del año 2001 aunque su fin se confirmó en 2019. Una fábrica que elaboró la primera bolsa de cemento de todo el país y tuvo un rol fundamental en la obra pública nacional y en la construcción de edificios históricos de nuestro país, tal como el Congreso de la Nación. En su momento de esplendor, la fábrica representaba una fuente de trabajo para más de 100 empleados, mientras que en los últimos años ese número se redujo a 22 operarios debido a que fueron reubicados en otra planta cementera y/o prejubilados.

[2] Mima Fuotti, 70 años. Familia de inmigrantes Italianos radicados en la localidad de Sierras Bayas desde la década del 50´.

Figura 2. Fábrica San Martín. Fuente: Todo Provincial.

Frente a la confirmación del cierre de la fábrica San Martín, Alejandro Santillán[3] expresó: "No nos podemos olvidar que para Sierras Bayas y Olavarría el cemento no es una actividad al pasar y de esa planta salió la primera bolsa de cemento […] para la comunidad de Sierras Bayas esa planta tiene un rol importante, uno no puede pensar a Sierras Bayas sin su planta de cemento". De esta manera, el Secretario expuso a los medios locales la importancia de la fábrica para los/as trabajadores ante el inminente cierre de la misma.

El cierre de una fuente de trabajo implica en sus trabajadores/as la destrucción de su fuente de ingresos y limita la posibilidad de movilidad social, sumado a la percepción de vulnerabilidad frente a encontrar otro empleo que reúna las mismas condiciones para asegurar el bienestar del grupo familiar. Además, no solo desaparece la fuente de ingresos, sino que también se desvanece el anhelo de conseguir trabajo, que no es verbalizado por quienes vivencian dicha situación. El cierre de la fábrica implicó dos dimensiones: la económica y sociocultural. Es decir, algo más que solo la pérdida de un salario monetario, involucró un lugar donde se construyen vínculos y relaciones sociales necesarias para generar un entorno laboral favorable. En otras palabras, lazos sociales construidos en un mismo espacio laboral que se produce en torno a un conjunto de valores, creencias y normas propias (García Calavia 2008).

[3] Secretario de AOMA (Asociación Obrera Minera Argentina –Sede Olavarría–)

En este contexto, las implicancias que trae aparejada dicha situación, es entendida como una obturación a la vida laboral y colectiva de sus trabajadores/as; que fue construida a lo largo de los años y, que además, cimentó las bases de sus identidades. Como consecuencia, emerge un cuestionamiento hacia su centralidad del trabajo que tiene como fin el declive de las garantías sociales en relación a su posición laboral y a esa armonía entre la vida dentro de la fábrica y la vida fuera de ella (García Calavia 2008).

En este contexto, los medios locales de comunicación ante el inminente cierre de la fábrica San Martín titulaban: "Más trabajadores que se quedan en la calle…", "Cierre fábrica de Sierras Bayas: "La mayoría va a ir a la planta de Olavarría pero es un golpe duro", " Crece el cierre de fábricas y despidos en el territorio bonaerense". Enunciados expuestos en reuniones con Sindicalistas, trabajadores/as y los Gobernantes de turno; que a través de sus relatos refuerzan el impacto que tendrá como consecuencia la decisión de cerrar una fábrica en la localidad de Sierras Bayas. Consecuencias que aparecen en un mundo laboral supeditado a decisiones en torno a etapas de flexibilización laboral.

De hecho, aquellos trabajadores/as que vincularon la mayor parte de su vida a un solo espacio de trabajo, tal como es el caso de la fábrica San Martín, “están llamados a desaparecer” debido a que las condiciones laborales no serán las mismas y deberán adaptarse a las diferentes y nuevas unidades productivas (García Calavia 2008).

El después de una vida fabril

En este contexto y luego de la confirmación del cierre de la fábrica, se vivió entre los/as trabajadores/as un período de incertidumbre, temor, inseguridad y desconfianza; que se aumentaba y reforzaba frente a un mundo que se hundía. Tanto hombres como mujeres se convirtieron en actores sociales inactivos con sentimientos de inutilidad y pérdida de hábitos, cultura, recuerdos y realizaciones.

Sentimientos y emociones que giran en torno a una organización de vida estable que se construyó dentro y fuera de la fábrica. Trabajadores/as que funden su

historia de vida en la del empleo, y que, como consecuencia de su cierre, trae consigo diversas dolencias. En otras palabras, el cierre de una fábrica representa el corte con trayectorias familiares donde los destinos laborales –dentro de un grupo familiar– son similares y organiza el porvenir profesional de los/as descendientes (García Calavia 2008).

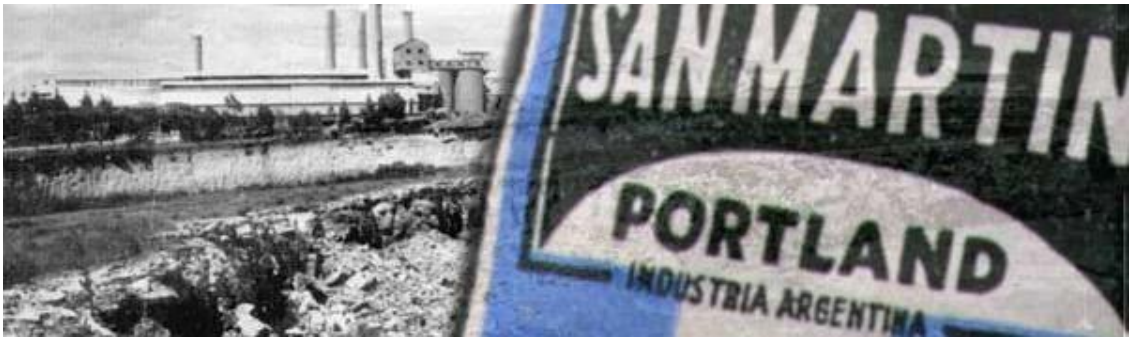


Figura 3. Bolsa de cemento de la fábrica. Fuente: sierrasbayas.com.ar

En muchos casos, pudimos observar que el cuestionamiento frente a lo nuevo, no era relevante en todos/as los/as trabajadores; sino el añorar su pasado. Un pasado fabril con rutinas diarias, normas y reglas pautadas, anécdotas entre sus trabajadores/as e historias entre pares. Tal es el caso de la siguiente poesía que escribe Carlos Tohane, trabajador de la fábrica San Martín denominada: "COMPAÑÍA DE CEMENTO PORTLAND"[4]

> Vieja fábrica de cemento,
> con nombre de San Martín,
> nadie soñaba este fin,
> de verte paralizada,
> fue como una bofetada
> que no puedo digerir.
>
> Vos le diste bienestar
> a toda la población,
> hoy con toda desazón,
> veo esta cruel realidad,
> se ha paralizado un pueblo,
> que llora la realidad.

[4] Sitio online: sierrabayas.com disponible en: http://www.sierrasbayas.com.ar/gente/literatura/tohane/CEMENTOPORTLAND.html

Fuiste la primera fábrica
de cemento en el país,
dejaste de producir,
porque a los nuevos propietarios
no les importó el daño
que le hacía al porvenir.

Yo te dediqué mi vida,
para verte producir,
y hoy al verte sucumbir,
y después de muchos años,
fue para mí como un engaño,
que lo tuve que sufrir.

Hoy que te vemos inmóvil,
y el silencio coquetea,
se cerraron las tranqueras,
y sin mirar hacia fuera,
¡el pueblo no es más feliz!
porque te mira de afuera.

De esta manera, y a través de las palabras de un ex trabajador, se representa el fuerte vínculo entre trabajadores/as y la fábrica San Martín. Vínculo cargado de anhelo, angustia, desconsuelo y dolor por el fin de su producción y su rol fundamental dentro de la localidad de Sierras Bayas.

El registro de una vida fabril en imágenes: Museo Municipal de la Estación

El Museo Municipal "La Estación"[5], ubicado en la localidad de Sierras Bayas, se fundó el 20 de octubre de 1994 por un grupo de vecinos. Su nombre se debe a que era la antigua Estación del Ferrocarril de la localidad. En él se exhiben documentos y fotografías que nos remiten a la creación del pueblo de Sierras Bayas en el año 1879. Especialmente, en una de sus salas, alberga parte de la historia de la fábrica San Martín con imágenes aportadas por los medios periodísticos de aquella época que reconstruyen la historia paralelamente al relato de sus ex trabajadores/as.

[5] Sitio web del Museo Municipal "La Estación" SIERRAS BAYAS – MUSEO MUNICIPAL DE LA ESTACIÓN – Olavarría Turismo (olavarria.tur.ar)

Figura 4. Cuadro construido con los guantes de los/as trabajadores/as expuesto en el Museo. Fuente: autora

Dentro del Museo se relata la importancia de la fábrica San Martín para la reconstrucción de la historia del pueblo. De hecho, la misma en el año 2003 donó más de 22.000 fotos de sus archivos fotográficos que se encontraban en negativos de vidrio. A través de un largo trabajo, los/as colaboradores/as del Museo y del Archivo Histórico de Sierras Bayas, lograron digitalizarlo para poder ser utilizado y mostrado al público. Como resultado, pudieron examinar imágenes desde el año 1917 hasta 1945 que registran todas las actividades que realizaba la compañía Portland dentro y fuera de la planta. Las fotos van desde el montaje y primeros cimientos de la fábrica hasta la construcción del barrio alrededor de la misma. Actualmente, el archivo fotográfico digitalizado se encuentra en exposición junto a otras imágenes que han aportado familiares, ex trabajadores/as y vecinos de la localidad con el objetivo de (re) construir la vida fabril en la fábrica.

Algunas consideraciones

Indagar y (re) construir la historia de los/as trabajadores/as de la fábrica San Martín tuvo como resultado entender que la misma es un lugar donde se fundan dimensiones socioeconómicas y socioculturales que van más allá de ser

considerado solamente como una fuente de ingresos. De hecho, la cultura del trabajo que se expone en este trabajo, incluye el análisis de conocimientos, valores, actitudes y prácticas dentro y fuera de la fábrica. Entendiendo además que se dan aspectos centrales como identidades, relaciones, significaciones entre sus trabajadores/as y la fábrica.

El cierre de la fábrica demuestra y pone en juego un mundo de sentimientos y recuerdos que se fijan frente a un pasado que no volverá. Las historias de vida que relatan los familiares de sus ex trabajadores, refuerzan aquel sentido de pertenencia que se construyó a lo largo de los años en los diferentes espacios dentro y fuera de la fábrica en un entorno donde los lazos sociales y laborales estaban unidos a la idea de progreso. De hecho, para muchos más que el temor ante el futuro, es una pérdida de ese pasado construido y mitificado por sus trabajadores/as.

Bibliografía

Cierre fábrica de Sierras Bayas: "La mayoría va a ir a la planta de Olavarría, pero es un golpe duro" (8 de octubre, 2019). *Infoeme*

Conforti, M. E., Lemiez, G., Giacomasso, M. V., & Endere, M. L. (2020). Prácticas patrimoniales en el contexto de la celebración por el centenario del primer despacho de cemento en Argentina. *Revista Páginas*, *12*(30). https://doi.org/10.35305/rp.v12i30.446

Cortes, L. (2017, noviembre 12). Crece el cierre de fábricas y despidos en el territorio bonaerense. *Inforbaires24. https://infobaires24.com.ar/crece–cierre–fabricas–despidos–territorio–bonaerense/*

Thompson, E.P. (1989). *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica.

García Calavia, M. Á. (2008). Despidos laborales: Fracturas sociales e identitarias.

Más trabajadores que se quedan en la calle…Cierran la fábrica de cemento Loma Negra en Olavarría (9 de octubre, 2019). *El retrato de hoy*.

Miguélez, F. (2004). "Los veinte últimos años de las relaciones laborales", *Mientras tanto*, núm. 93, pp. 45–56.

Municipalidad de Olavarría (s.f.). Olavarría Turismo. Sierras Bayas– Museo Municipal de La Estación https://olavarria.tur.ar/listing/sierras–bayas–museo–municipal–de–la–estacion/

Lobato, M. Z. (2001). *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y conflicto en una comunidad obrera. Berisso, 1904–1970*. Buenos Aires: Prometeo libros/Entrepasados.

Leimez, G. (2021). La construcción de una identidad obrera en la ciudad de Olavarría, Argentina 1940–1970. *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional*, *8* (2).

Paz, C.; Villafañe, A. y Adad, L. (2013). "Company Towns en la Argentina: el caso de las fábricas de cemento de Olavarría". En: *Comunitá del Lavoro. Cittá e Villaggi Operai nel Mondo*. Padova: Marsilio Editore.

Paredes, A. (9 de octubre de 2019). Loma Negra cierra la fábrica en Olavarría.

InfoBaires24. https://infobaires24.com.ar/loma–negra–cierra–la–fabrica–en–olavarria/

Grele, R. (1989). “La historia y sus lenguajes en la entrevista de historia oral; quién contesta a las preguntas de quién y porqué”. En *Historia y Fuente Oral*, 20, 3, pp. 63–83.

La dialéctica en la estética de los arcos conmemorativos erigidos en los inicios de la Venezuela Republicana

José Miguel Funes, Doctorado de Arquitectura – FAU – UCV

Introducción:

1- El surgimiento de la república tras los avatares de la guerra.

Luego de consagrase la disolución de la Gran Colombia establecida por el Libertador Simón Bolívar, tienen lugar en los inicios de la Venezuela republicana, los alternativos gobiernos ejercidos por las oligarquías conservadora y liberal, encabezadas generalmente bajo el liderazgo de las autoridades militares que habían tenido una destacada participación en el proceso independentista, en cuyos regímenes sin mucho éxito intentaron mantener la paz y el orden requerido bajo un ideal de nación soberana.

Al contrastarse esta situación con la falta de experiencia cívica manifestada, irremediablemente llegarían a la confrontación de intereses apoyándose en la conformación del caudillismo imperante como un fenómeno de significativa repercusión negativa para la novel nación. En oposición a los regímenes que ocasionalmente tenían el control del gobierno, sus líderes debieron enfrentar distintos alzamientos armados promovidos por sus adversarios, en procura de alcanzar los beneficios sociales y económicos que les pudiera proporcionar la condición de ostentar el poder político y militar. Situación que llevaría a una anarquía política y administrativa a lo largo del siglo XIX, tras el estallido de una interminable cadena de conflictos armados entre los diferentes bandos políticos, al intentar imponerse por sí solos o bajo estratégicas alianzas con el fin de perseguir los mismos objetivos comunes, indistintamente de su de filiación y simpatía política.

Afín de legitimar públicamente la poderosa imagen de un gobernante, que tras alcanzar la primera magistratura como consecuencia del resultado obtenido en

una revolución armada[11], se recurriría estratégicamente a la realización de un apoteósico recibimiento triunfal en la capital de la República. Como parte de los actos programados se efectuaba como medio propagandístico la construcción de simbólicos arcos conmemorativos, los cuales por su premura generalmente se erigían de efímeras estructuras, ofreciendo con sus decoraciones artísticamente elaboradas un gran realce y proyección para contribuir al propósito planteado de homenajear la relevante actuación de la dirigencia militar que alcanzaba tan anhelada gloria.

Por lo general los arcos conmemorativos por su condición figurativa conformaban unos prismáticos monumentos intencionales insertados en importantes ámbitos públicos, bien sean urbanos o rurales, sin estar necesariamente acoplados directamente a alguna edificación especifica como parte de sus componentes arquitectónicos, esta situación vendría a convertirse en una práctica frecuente bajo los regímenes encabezados por Antonio Guzmán Blanco y Joaquín Crespo durante el siglo XIX, modalidad que se prolongaría hasta comienzos del siglo XX, al consolidarse los mandatos de Cipriano Castro (1899-1908) y Juan Vicente Gómez (1908-1935).

2- La imagen característica a finales del siglo XIX.

Bajo la inestabilidad réinate durante la hegemonía de José Antonio Páez se daba inicio a mediados del siglo XIX, a la erección de los primeros arcos conmemorativos en la Venezuela republicana. Teniendo como caso excepcional la relevancia que tendría la repatriación de los restos mortuorios del Libertador **(Figura 1)**, procedentes desde Santa Marta, Colombia y la manera como debía abordarse la celebración de tan importante evento para las exequias desde el puerto de La Guaira hasta la Puerta de Caracas, lugar donde se iniciaba la ruta triunfal acoplada al itinerario previsto hasta la iglesia de la Santísima Trinidad.

A lo largo de la marcha fúnebre se observarían simbólicos ornamentos públicos en las ventanas y portales de los inmuebles, exhibiéndose sobre elevadas astas grandes guiones de terciopelo negro con el monograma del Libertador Simón

[1] Entre las principales contiendas armadas se cuentan: La revolución de las Reformas en 1835, la rebelión de Páez en 1848, la rebelión de Barquisimeto en 1853, la revolución de Marzo en 1858, la Guerra Federal en 1859, la Genuina en 1867, la revolución Azul en 1867, la revolución de Abril o Amarilla en 1860, la revolución de Coro en 1874, la revolución Reivindicadora en 1878, la revolución Legalista en 1892, la revolución de Queipa en 1897, la revolución Liberal

Bolívar, estando coronados con laureles de plata, junto al Arco de Triunfo de reducidas proporciones arquitectónicas y austeros componentes ornamentales que influirían en su estética, se alternaban altas pirámides cuadrangulares en imitación de mármol, siendo complementadas con brillantes grupos de pabellones tricolores[2].

Esta modalidad nuevamente sería puesta en práctica para rendir tributo póstumo al Mariscal Juan Crisóstomo Falcón durante sus funerales, encomendándose a James Mudie Spencer, la construcción en la plaza de San Pablo de un efímero arco de triunfo triunfal **(Figura 2)** ornamentado con numerosas banderolas[3] y alegóricas pinturas sobre sus paramentos.

Menos sobria sería la programación prevista para el simultáneo traslado al Panteón Nacional de los restos de Ezequiel Zamora, José Gregorio Monagas y Manuel Bruzual, ceremonial efectuado en base al decreto firmado por Guzmán Blanco el 13 de noviembre de 1872. Sin embargo, no por ello dejaría de contemplarse la erección de arcos de triunfo en los que se compaginaban diversos trofeos guerreros junto a banderas enlutadas, agregándose laudatorias inscripciones como parte de la solemnidad que revestía el acto[4].

En 1888 correspondió al general Hermógenes López realizar los homenajes póstumos a los restos repatriados del general José Antonio Páez **(Figura 3)**, cuyo traslado se efectuaba desde Nueva York por la iniciativa del Dr. Francisco González Guinan, anunciándose para ello la construcción de 13 arcos triunfales en Caracas que engalanarían la carrera triunfal[5], los mismos ostentaban inscripciones alusivas al héroe, bajo el regocijo y entusiasmo del pueblo caraqueño que presenciaba la majestuosidad del cortejo.

Con el rigor del caso continuarían efectuándose importantes ceremonias donde la voz hecha palabra se haría presente en las innumerables epigrafías que junto a las iconografías utilizadas complementaban la imagen característica de los

[2] Se erigen 3 arcos triunfales de laureles con las estatuas del Valor, Constancia, Justicia y Libertad, estando presente en algunos actos, Juana la hermana del Libertador Ricardo de Sola Obra citada. "A los 150 años del traslado de los restos del Libertador" Banco del Caribe, Caracas, 1992 p.31 y p.175

[3] Salvador González, José María. Cita las crónicas de Nicanor Bolet Peraza. "Desvaríos de un Héroe espurio: Gloria y figura de Guzmán Blanco." jmsalvad@ghis.ucm.es jmsalvadorg@cantv.net, pp.31-175

[4] "A los mártires de la causa popular", "Zamora, Monagas y Bruzual". Obra citada Salvado González p. 49.

[5] Revista El Cojo Ilustrado N°102 de fecha 15/03/1896.

efímeros arcos levantados, así tendríamos en 1895 para los actos del Centenario previstos para enaltecer la figura del general José Gregorio Monagas **(Figura 4)**, se exaltaba en su honor la virtud y heroísmo demostrado tanto en la guerra como en la paz al servicio de la patria. De los 4 arcos triunfales erigidos sobresaldrían por su emplazamiento los denominados Arcos de Bolivia y Ecuador, el primero presumiendo de una imitación de fina piedra majestuosa y bien proporcionada, el segundo ostentando columnas de orden compuesto, cuyos falsos revestimientos simulaban tonalidades de mármol blanco veteado, en sus inscripciones se destacaba su actuación como prócer de la Independencia y líder de la Federación, al señalar: *"Grande en la Paz, como Libertador de los Esclavos, "Al Ejército Libertador"*[6]. Contrariamente en 1896 se evidenciaría una mayor austeridad en los traslados realizados al Panteón Nacional de las cenizas de José Félix Blanco, Gregorio Montilla y Fernando Peñalver

Si en un principio la confección de arcos triunfales estaba dirigida a honrar las glorias de los próceres de la patria con el traslado de sus restos mortuorios al Panteón Nacional, ya con la llegada de Antonio Guzmán Blanco al poder, se le daría un giro diferente a las razones que sustentaban la construcción de este tipo de artefactos, siendo el único gobernante que se fabricaría una imagen propia de héroe nacional, al considerarse el salvador de la patria bajo el eufemismo de "Caudillo de Abril", apoyándose para ello en loas, discursos, poemas, campañas de prensa y artículos propagandísticos, que serían implementados oportunamente en las diferentes entradas triunfales realizadas en Caracas como un tributo a los logros de su civilizadora gestión y la resonancia de su egocéntrica personalidad[7], exaltada por pintores y escultores en estrafalarios cuadros al óleo y soberbias estatuarias autoerigidas para honrar su desmedida vanidad, obras entre las cuales también tendrían cabida los arcos triunfales.

En su primera entrada triunfal a Caracas en febrero de 1872, tras los triunfos alcanzados en las llanuras de Apure, se planteaba la construcción de un arco

[6] Landaeta Rosales, sobre el centenario de J. G. Monagas, Gaceta Oficial: N° 6.389. Centenario de J.G. Monagas, 1897. pp. 274-275.

[7] José Guel y Mercader, bajo el seudónimo de Hortensio realizaría "Rasgos Biográficos del general Guzmán Blanco" pp. 548-549.

triunfal en la Plaza de San Pablo, con el pomposo nombre de Arco del Septenio[8] cuyo afrancesado aspecto se fundamentaba en el diseño realizado por Ramón Bolet[9], al acoplarse al particular diseño atribuido al Ingeniero Juan Hurtado Manrique, pese a no llegar a edificarse, en sus inscripciones se expresarían los contenidos previstos en torno a la visión que del ilustre mandatario se pretendía proyectar. Contando esta celebración con una serie de amenidades que nunca antes se habían visto en la capital venezolana, como las pautadas para el nocturno espectáculo de los fuegos artificiales y la innovación de los globos aerostáticos presentados[10].

La segunda entrada triunfal en marzo de 1875, bajo el eufemismo de "Fiesta de Restauración de la Paz" en conmemoración de la Apoteosis de Guzmán Blanco por su glorioso regreso triunfal a Caracas[11][11], al lograr el rendimiento pacifico de León Colina en Coro, pese a la ausencia de arcos triunfales, contemplo junto al monumento del Libertador la colocación de sobrias inscripciones[12] en las suntuosas columnas con las figuras del Genio y la Gloria, concebidas por Ramón Bonet.

Un nuevo recibimiento denominado "La Aclamación", promovido desde el periódico la Opinión Nacional, tendría lugar en La Guaira para el momento de reasumir la presidencia de Venezuela en febrero de 1879, la misma con una faustuosa entrada triunfal culminaba en Caracas con el contundente éxito de la Revolución Reivindicadora, contemplando en las adyacencias de la estación ferroviaria de Caño Amarillo[13] un llamativo arco de triunfo para vanagloriar al

[8] La litografía grabada por el inglés R. Paterson en base a una acuarela realizada por Ramón Bolet ilustraba el libro de James Mudie Spence" (1836-1878) "The Land of Bolívar orwarpeace and adventure in the Republic of Venezuela. F.R.G.S realizada durante su estadía en el país entre 1871 y 1872

[9] Salvador González, José María. "Desvaríos de un Héroe espurio: Gloria y figura de Antonio Guzmán Blanco." jmsalvad@ghis.ucm.esjmsalvadorg@cantv.net.

[10] La Opinión Nacional, correspondiente al 28 de febrero de 1872, p. 2, 1ra y 6ta columna. "Ovación Popular Fiesta de recepción del Presidente de la República".

[11] Diario de Avisos 22 de febrero de 1875. p.2, 3ra y 4ta columna "Recepción del Ilustre Americano"

[12] "Guzmán Blanco es la Paz", exhibiendo en sus plintos las alegorías de la guerra y la paz. Opinión Nacional del 9 de febrero de 1875. p2, 3ra y 4ta columna "Los Obreros de la gratitud".

[13] "Para perpetuar la memoria de nobilísimos hechos al varón ilustre, al sabio legislador, al eminente estadista, al insigne capitán, al integro magistrado, al creador de la instrucción pública, el celoso guardián de la dignidad nacional, Guzmán Blanco Regenerador de Venezuela, erigió este monumento el pueblo del Distrito Federal representado por la municipalidad de Caracas en el año de MDCCCLXXVII".

ilustre mandatario **(Figura 5)**, esta colosal obra contaba con el planteamiento ornamental concebido por el pintor Manuel Otero, siendo concebido en un solo vano en cuyos pilares se acoplaban las alegóricas figuras de cuatro esculturas que simbolizaban La Fama, La Historia, La Libertad y La Justicia. En sus paramentos adornados con metopas se definían las iníciales del nombre de Guzmán Blanco, flanqueado por enormes monogramas, previéndose un vistoso coronamiento en el ático mediante los cuadros pintados al óleo por Manuel Otero.

Este recibimiento lo complementaba la construcción de otro arco triunfal localizado en el litoral, en el límite de la jurisdicción del cantón Aguado[14], el cual se caracterizaba por el predominio de hojas de laureles como símbolo de la victoria, al que se acoplaban algunas estatuas representativas de El Valor, La Constancia y La Libertad. Otra obra de vital referencia para la ciudad, debido al gremio que representaba y del cual Guzmán Blanco ejercía notable influencia sería la erigida junto al Palacio de Hacienda[15] bajo la denominación de Arco Masónico **(Figura 6)**, el mismo pese a la sencillez de su decoración y la sobriedad de su apariencia, se destacaba por la desproporcionada esbeltez de su tamaño, exponiendo en sus frisos las inscripciones alusivas a la organización que representaba.

Sin embargo, el mayor derroche de esplendor previsto para la Caracas gusmancista sin duda llegaría a ser la fiesta del Centenario del Natalicio del Libertador, efectuad por todo lo alto en 1883, presentándose la ocasión para hacer el mayor esfuerzo en rendir culto al padre de la patria y avocarse a montar un despliegue ideológico para resaltar no solo la figura del héroe nacional, sino también la proyección de las potencialidades naturales con que contaba el país, por lo que bajo los objetivos del culto al Libertador también se delineaba un concepto de nación, afín de exhibir un patriotismo egolátrico en todo su esplendor por lo que la exposición nacional serviría para mostrar al mundo el pretendido progreso alcanzado durante su mandato en la agricultura, la industria y el comercio.

[14] Arturo "Fiesta Patriótica" Diario La Guaira, fecha 31 de agosto de 1886. p.2, 1ra y 4ta columna.

[15] "A:.L:.G:.D:.G:.A:.D:.U" "Mas:. de Venezuela a su Gr:.Prot:.el Ilustre Americano".

Además de la gran exposición prevista en el museo de la ciudad, se erigieron 14 arcos alegóricos previstos para tan singular ocasión, sobresaliendo como vitrina de los viajeros del ferrocarril, el levantado en Caño Amarillo, de igual manera se construiría otro Arco de Triunfo junto a la quebrada Caroata, cuyo diseño se atribuye a Juan Hurtado Manrique[16], al cual le seguirían el realizado con motivo de la inauguración del ferrocarril, además del confeccionado en la entrada del paseo Guzmán Blanco bajo el fomento de la Compañía de Crédito, en cuyos paramentos se destacaba la figura de *"un corcel fogosos"* y varias inscripciones, entre las que se podrían señalar al Naciente: *"Bolívar para alcanzar la independencia de su patria emancipo la América del Sur"*, al Poniente se indicaba: *"Guzmán Blanco dando paz y libertad a su patria y haciéndola centro de progreso moral y material será el gran civilizador de las naciones sudamericanas"*[17].

No menos importancia revestiría la construcción de un arco conmemorativo en la esquina de Las Carmelitas, con la finalidad de expresar de manera simbólica la época de progreso y libertad que arduamente procuraba promover el caudillo de la Revolución Azul para legitimarse ante los espectadores del mundo[18], corriendo la totalidad de los costos por parte del propio mandatario, ofreciendo el mismo como ornamento una alegoría de estilo renacentistas realizada por Nicanor Bolet Peraza.

En la Venezuela finisecular del XIX, comenzarían a conmemorarse algunas fechas alusivas al natalicio de importantes próceres de la gesta independentista venezolana. En 1895 por todo lo alto se realizaba la correspondiente celebración al Centenario del Natalicio del general José Gregorio Monagas y seguidamente la del Gran Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre. Como era de esperase la ciudad de Caracas sería engalanada con un conjunto de efímeros arcos triunfales de significativa importancia al ser bautizados con los nombres de algunos países bolivarianos, como de las importantes batallas libradas en el ámbito continental.

[16] Zawisza Leszek publicó el grabado de este arco de triunfo en: Arquitectura y Obras Publicas en Venezuela. Siglo XIX. Tomo 3. Ediciones de la Presidencia de la República. Caracas.

[17] Ecos de Caracas, Opinión Nacional 23 de octubre de 1872. p.2. Crónicas de Nicanor Bolet Peraza

[18] Gaceta N° 6.389 Centenario de Monagas, pp.412-418, escrito de Landaeta Rosales.

Por lo tanto, para la fecha centenaria del general Monagas se decretaba la construcción del Arco de Ecuador, localizado en la esquina de Muñoz, el Arco de la Batalla de Pichincha **(Figura 7)** localizado en la esquina de La Torre junto a la fachada frontal de la Catedral, mientras que los otros restantes estaban emplazados en la esquina de Jesuitas y en la plaza del Panteón Nacional homenajeando con sus nombres respectivamente a las batallas de Junín y Ayacucho; utilizándose para su estética columnas de orden compuesto, en imitación de mármol blanco veteado, estando coronados en la parte superior con escudos sostenido por ángeles, mostrando relieves que indicaban los nombres de los próceres de la independencia, junto a los gallardetes y pabellones nacionales de los respectivos países bolivarianos, así como los trofeos y coronas que oportunamente serían exhibidas.

Siguiendo con la misma tradición y teniendo como marco principal la celebración de la Apoteosis del Gran Mariscal de Ayacucho, se contempló la construcción de un fastuoso arco de triunfo en su natal ciudad de Cumaná, **(Figura 8)** el mismo estaba forma por tres vanos, siendo el central de medio punto, flanqueado de muretes laterales que presentaban horizontalmente el intradós adintelado, pese a lucir copiosas inscripciones y banderolas ornamentales no ofrecían grandes proporciones en cuanto altura y anchura lo que evidenciaba una elaboración peculiar al enmarcarse en la imagen de los regios eventos medievales.

Es de hacer notar que durante el siglo XIX llegaron a ser escasos los arcos conmemorativos con solidas estructuras de mampostería que siguieran un esquema compositivo convencional, siendo el más significativo por las características de sus componentes formales, estéticos y constructivos el destinado a valorar la trascendencia de los ideales políticos desprendidos de La Federación **(Figura 9)** al culminar la cruenta guerra civil que enlutaría al territorio nacional. En 1895 la inauguración del majestuoso Arco de Triunfo bajo el mandato del general Joaquín Crespo, se acoplaba al diseño realizado por el Ingeniero Juan Hurtado Manrique (1837-1896), evidenciándose en el monumento con mucha fuerza la tendencia de afrancesado eclecticismo que se venía manifestando en diversas partes de Hispanoamérica. Con esta obra se opacarían otras propuestas arquitectónicas que no llegarían a feliz término antes de culminar el siglo XIX, en las inmediaciones del Paseo Independencia junto a

la “Villa Santa Inés” donde se levantaba la residencia particular el presidente de la República.

3- Las variantes estilísticas en boga a comienzos del siglo XX.

Con el advenimiento del siglo XX y el inicio de un nuevo período gubernamental bajo el poder de los andinos, se enarbolaba otra etapa de confrontaciones en la Venezuela republicana, por lo que nuevamente resurgirían las viejas rencillas que habían prevalecido anteriormente, pero esta vez fomentadas por forajidos caudillos que se aventuraban a asaltar los recintos del gobierno y procuraban doblegar su defensa militar. Con el devenir de las primeras décadas, los enemigos del régimen serían los disidentes y adversarios de la dupla formada por Cipriano Castro (1858-1924) y Juan Vicente Gómez (1857-1935) quienes con miras a evitar su derrocamiento afrontaron la lucha aisladamente desde diferentes frentes.

De allí que estratégicamente al buscar la manera de afianzar sus gobiernos sobre las bases de la lucha armada se impondría la construcción de efímeros arcos conmemorativos para enaltecer los recibimientos organizados como parte del protocolo previsto en las giras presidenciales pautadas por todo el país, en especial las efectuadas durante el mandato del general Cipriano Castro como parte de una agenda política bajo el rimbombante nombre de La Aclamación, la cual tendría como punto de partida el Oriente del país al ser recibido en los muelles de Puerto Sucre en la ciudad de Cumana con un esbelto arco de tres desproporcionados vanos **(Figura 10)**.

Evento que tanto en Caracas como en La Guaira también llevarían a la erección **(Figura 11)** de diversos arcos efímeros de variados repertorios historicistas con los cuales se enmarcaría el propósito de cada celebración, indiferentemente del realce estético que se pudiese manifestar al desconocerse la autoría de quienes participaban en su elaboración y los criterios compositivos que se expresaban en sus componentes artísticos. De esa manera al surgir la necesidad de concebir un arco triunfal que reuniera todas las características de un monumento exento de gran importancia para ser consagrado a la estabilidad de su gobierno, luego de haber superado los escollos presentados para afianzarse en el poder, se decretaba en Caracas la erección de un arco triunfal consagrado a la “Restauración

Nacional" con la solides que solo un arco de mampostería podría proyectar para ser perpetuado en el tiempo[19].

Con el arribo al poder del general Juan Vicente Gómez, continuaba con mayor intensidad la realización de las giras presidenciales por gran parte del país y con ellas la construcción de diversos arcos efímeros de moderada factura y austeros aspectos, generalmente acoplados a la inauguración de las obras publicas más emblemática que se llevaban a cabos. Tanto en Caracas **(Figura 12)** como en algunas localidades serían expuestas diversas inscripciones alusivas a la personalista gestión político-administrativa del Benemérito mandatario, con expresiones tales como: *"Guigue y Guácara al caudillo de la Paz y el Trabajo", "La cuna de Bolívar se atavía en la pompa de sus días triunfales para recibir al Benemérito", "Glorias al Héroe del Trabajo", "Viva el Salvador de la Dignidad Nacional", "Guarenas saluda al Caudillo de Diciembre, Trabajo y Unión", "Bienvenido el Héroe del Trabajo"* en las mismas, más que destacar la imagen estética de los componentes constructivos y ornamentales que conformaban los arcos conmemorativos, en cada recibimiento lo que realmente interesaba eran los mensajes alusivos al régimen que se exponían en los paramentos.

Con mayor tenacidad que los anteriores gobiernos que precedieron al mandato del general Gómez, al cumplirse el centenario de la gesta emancipadora que llevaría a la independencia de Venezuela, se estructuraba toda una estratégica programación dirigida a festejar los diversos onomásticos relacionados con el nacionalismo criollo. Por todo lo alto se daba inicio a la conmemoración del Centenario de la Campaña Admirable <emprendida por el Libertador en 1813>, decretándose la erección de arcos triunfales de forma sólida, inicialmente en San Antonio del Táchira donde tendría su inicio, y posteriormente en el Campo de Tagunaes muy cerca de Tinaquillo, donde se lograría una contundente victoria, tal y como reza en sus inscripciones[20].

[19] El abrupto final de su gobierno llevo a interrumpir definitivamente la construcción de esta obra luego de haber cumplido la fase preliminar del concurso ganado por el Arquitecto Alejandro Chataing en 1908. Gaceta Oficial N° 10.438 de fecha 16/07/1908. Archivo General de la Nación. Legajo correspondiente a Obras del MOP. N°03-03-14-38-0125 (1895-1909).

[20] "Campaña Admirable el gobierno y pueblo del estado a la gloria de los héroes de Tinaquillo y Taguanes en el primer Centenario de aquella Jornada Libertarias"

Muy contraria vendría a ser la situación que se presentaría durante 1920 en la ciudad de Coro, al efectuarse la construcción del arco triunfal de reminiscencia Neoclásica en honor a La Federación **(Figura 13)** con la finalidad de rendir tributo a la destacada cruzada militar emprendida por el general Juan Crisóstomo Falcón durante la Guerra Federal, correspondiendo al general León Jurado en su condición de presidente del Estado Falcón autorizar su erección y encabezar los actos correspondientes a su inauguración. Este monumento con un peculiar estilo, en el que se acoplaba un amplio repertorio ornamental, expresado en el barroquismo de las molduras de sus frisos y la variación en el tamaño del zócalo que, sin restarle altura a los pilares, no deslucían las proporciones de los componentes expresados en sus pilastras y la forma del ático rematado con una alegórica escultura femenina relacionada con La Libertad.

Estos arcos no lograrían alcanzar la relevancia que posteriormente adquiría el soberbio monumento levantado en 1921 en el emblemático Campo de Carabobo, donde tuvo lugar la contundente victoria con la que se selló la independencia venezolana. Esta obra por su trascendencia tendría su referente en la disposición emanada del decreto de fecha 20 de julio de 1821, promulgado en la Villa del Rosario de Cúcuta, por el Congreso General de la República de Colombia, mediante el cual se autorizaba la erección de un monumento conmemorativo en el propio lugar donde se efectuó la batalla, planteamiento que finalmente sería retomado a comienzo del siglo XX, bajo diferentes modalidades constructivas en diferentes ocasiones, entre las que estarían la construcción de un obelisco. Esfuerzo que llevaría a la escogencia de un monumento realizado en base a la propuesta creativa del escultor Eloy Palacios, al imponerse sobre las opciones presentadas entre varios participantes, y que no llegaría a materializarse como se tendría previsto hasta ver la luz la construcción del Arco de Triunfo durante el régimen gomecista[21].

El arco de triunfo levantado en el Campo de Carabobo sintetizaba las dos épocas históricas de la República más notables para el gobierno del general Gómez durante el primer Centenario de la batalla, por un lado, la Independencia en 1821

[21] Decreto N° 13.762 de fecha 23/03/1921 por parte de Victorino Márquez Bustillos. Siendo inaugurado el 24 de junio de 1921. El discurso inaugural estaría a cargo del Dr. Enrique Urdaneta Maya. Memoria del MOP 1921.

y por el otro la Rehabilitación cien años después, cumpliendo así con esta obra la vieja aspiración de neogranadinos y venezolanos que, aferrados al patriotismo nacionalista, no habían visto materializar la construcción del anhelado monumento.

Correspondiendo la autoría al Arquitecto Alejandro Chataing en la que también intervendría el Ingeniero Ricardo Razetti, como parte de eclecticismo prevaleciente en la concepción artística del monumento, se incorporaron diversas alegorías entre ellas las correspondientes a las figuras antropomorfas de apariencia humana **(Figuras 14)** que simulaban las cariátides griegas existente en el Erecteión de la Acrópolis, mientras que en el zócalo se exhiben algunos óvalos en cada cara de los pilares con las fechas alusivas a la batalla y al centenario de la misma: 1821 y 1921.

En el Sitio Histórico de La Puerta, localizado en las inmediaciones de San Juan de los Morros, se efectuaba en 1926 la construcción de un Pórtico Triunfal **(Figura 15)**, promovido desde el seno político de la gobernación de Estado Aragua, por parte de su presidente el coronel Ignacio Andrade Sosa, con la finalidad de enaltecer la poderosa imagen militar del mandatario con el cual estaba emparentado, tras su asunción al poder el 19 de diciembre de 1908, escogiéndose para su emplazamiento el lugar que siendo adverso a la causa patriótica en anteriores batallas, solo Juan Vicente Gómez lograría derrotar a sus enemigos.

Con esa obra se intentaba conmemorar el Vigésimo Quinto Aniversario de la confrontación armada realizada en ese lugar con la que se iniciara la "Campaña Pacificadora" (1901-1903), la cual por un lapso de casi dos años el general Gómez le haría frente a los alzamientos armados promovidos por sus adversarios, dando así inicio a su ascendente escalada militar que lo llevaría a gobernar al país por el prolongado período de casi 35 años. El monumento de La Puerta pretendió difundir la grandilocuencia del régimen con el fortalecimiento de la vigorosa imagen militar de su máximo conductor, tras formalizar la concepción simbólica en la estética de la obra como parte de los actos enmarcados dentro de la celebración del "Día de La Paz"[22].

[22] Decreto N° 13.762 de fecha 23/03/1921 por parte de Victorino Márquez Bustillos. Siendo inaugurado el 24 de junio de 1921. El discurso inaugural estaría a cargo del Dr. Enrique Urdaneta Maya. Memoria del

Asumiéndose conceptualmente algunas características propias de las diversas edificaciones realizadas bajo el poder omnipotente de los faraones y reyes, que en el Oriente Medio durante la antigüedad gobernaron los pueblos egipcios y persas, al levantar magníficamente las legendarias puertas que engrandecían la gloria del Imperio Aqueménide y en cuya distinción se plasmaría la sobria expresión de fortaleza, majestad y poder que de forma historicista se pretendía manifestar con los referentes Neoegipcios acoplados en el pétreo pórtico construido por el Ingeniero Luis María González Cárdenas (1895-1929), obra que bajo el carácter de arco conmemorativo sería el último erigido en el país.

4- Conclusiones:

Las expresiones artísticas que se ha venido utilizando en los arcos de triunfo poseen un valor apreciable indistintamente de los cánones estilísticos que en ellos se identifican, por el solo hecho de constituir una obra humana apreciable tanto a la vista como al tacto, por lo tanto de acuerdo a su historicidad y sus características intrínsecas, cuentan con una serie de atributos que permiten organizarlos en concordancia con sus valoración histórica o de contemporaneidad, como bien lo planteaba Alois Reglen sus postulados[23].

Fundamentalmente se ha podido constatar como la iconografía empleada ha estado acoplada a la particulares intenciones del discurso que se ha querido trasmitir en la imagen de estos monumentos, al trascender en la memoria colectiva, expresada a través de los principios de la arquitectura, la escultura y la pintura que en esas obras se conjugan, al subsistir como puntos de referencia en la dinámica urbana, con toda la carga sentimental propia que les endosa su condición patrimonial, en función de la importancia y el emplazamiento, para perpetuar las hazañas y destinos individuales o colectivos en la conciencia de las generaciones venideras, se ha podido constatar el papel desempeñado por el arte para lograr tales fines, sin descartar el hecho que por la contemporaneidad de su data y las particularidades de sus características, los arcos contemporáneos más bien correspondan al grupo definido por su valor rememorativo intencionado al no exceder su construcción más de 150 años.

MOP 1921. Doc. 29, p. 23 Ejecutivo de 13/02/1913 bajo la presidencia del general Gómez" y al pie se grabaría el nombre del Arquitecto.

[23] Alois Riegl. Der moderne Denkmlkultus, Sein Wesen und seine. Entshung, Viena y Leipzig 1903. Reimpresión en español, Madrid 1987.

Bibliografía

Cordero, L. (1971). *Gómez y las Fuerzas Vivas*. Caracas: Editorial Lumego.

Riegl, A. (1987). El Culto moderno a los Monumentos. Madrid: Visor Distribuciones S.A.

Zawisza, L. (1960). Arquitectura y Obras Públicas en Venezuela, siglo XIX. Caracas: Ediciones Presidente de la República.

GACETA N° 6.389.

Anexo figuras

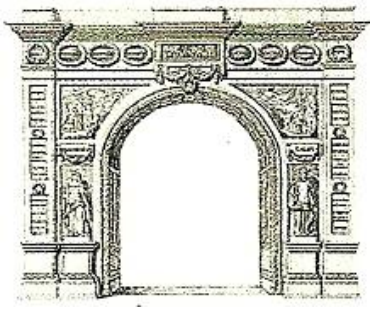


Fig.1- Arco, repatriación del Libertador

Fig.2- Arco, funerales de Falcón

Fig.3-Arco, repatriación del general Páez.

Fig.4- Arco tributo al general Monagas

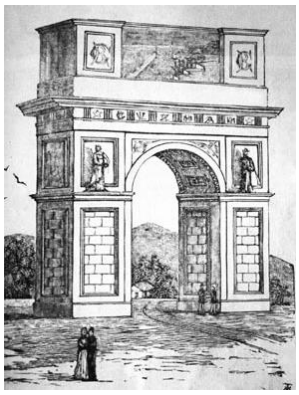


Fig.5- Arco de La Aclamación

Fig.6- Arco Masónico

Fig.7- Arco de Pichincha.

Fig.8- Arco del Mariscal Sucre en Cumana

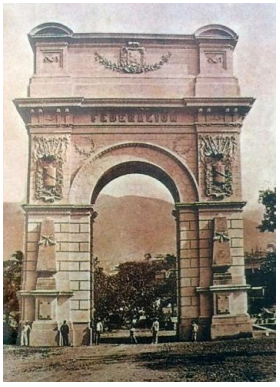


Fig.9- Arco de La Federación

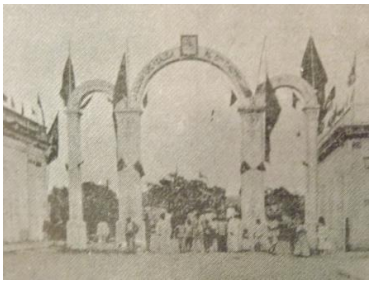


Fig.10- Arco en Puerto Sucre, Cumana

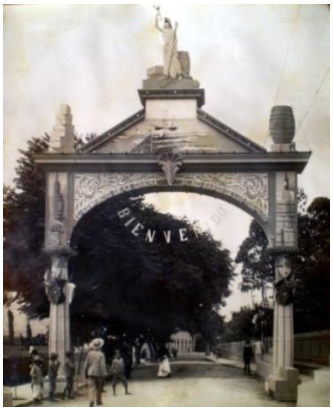


Fig.11- Arco en La Guaira

Fig.12- Arco en Caracas

Fig.13- Arco de La Federación, Coro

Fig14- Arco en el Campo de Carabobo

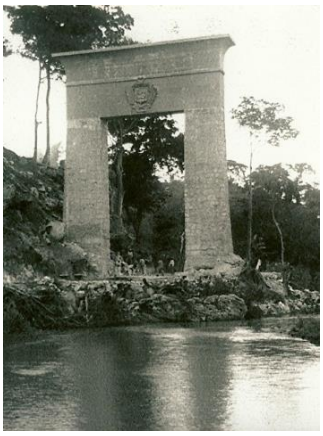


Fig.15- Pórtico de La Puerta

El mestizaje estilístico manifestado en la estética de los arcos conmemorativos erigidos en las noveles republicas americanas durante la transición de los Siglos XIX al XX

José Miguel Funes, Doctorado de Arquitectura – FAU – UCV

Introducción

1-Las emergentes hegemonías políticas en el contexto geográfico.

Una vez lograda la emancipación de las colonias de ultramar establecidas por las monarquías europeas, se llevaría a cabo en el continente americano la construcción de numerosos arcos de triunfo, los cuales encontraban sus antecedentes remotos en las ideas revolucionarias implantadas en la Europa decimonónica, tras motorizarse los cambios alcanzados a nivel cultural con el progreso adquirido mediante el auge logrado con la revolución industrial y las consecuencia que de la misma se desprenderían en todos los campos de la ciencia, la tecnología y en especial las artes al manifestarse un viraje en la estética de las obras arquitectónicas.

Desde luego esta transformación no se daría simultáneamente por igual en todos los ámbitos territoriales del hemisferio occidental, al experimentarse desde los tiempos de la colonia, una mayor proyección en algunas jurisdicciones con respecto a otras debido a sus potencialidades culturales y económicas, situación que las llevaría a gozar de importantes privilegios, como los de contar con una estructura gubernamental mejor establecida y por ende una organización urbanística más consolidada, como se venía manifestando en los antiguos virreinatos hispanos de Mesoamérica correspondientes a México y Perú.

2-El fecundo mestizaje prevaleciente como componente estético.

El panorama reflejado en el denominado nuevo mundo ha sido abordado en este estudio por jurisdicciones político territorial, con la finalidad de estructurar de forma precisa las particularidades de cada condición histórica y así generar una visión panorámica de forma integral. En ese orden de ideas, encontramos a

comienzos del período republicano mexicano como se presentaban algunas variaciones importantes con respecto a cualquier otro país hispanoamericano, al estar vigente gran parte de los hábitos heredados de las ceremonias realizadas durante la monárquica hispánica.

Por consiguiente, el Arco de la independencia mexicana, cuya construcción patrocinada por el Ayuntamiento, estaría llamado a considerarse una de las obras primigenias de este período al constatarse sus características bajo el rigor de la documentación manifestada en el lienzo anónimo realizado en 1821, en el que claramente se expresaba la "Entrada del Ejercito de las Tres Garantías"[1], y lograr visualizarse en su arco de medio punto los ornamentos que conformaban su estética fundamental: guirnalda florarles, cornisas y balaustradas, sobresaliendo en el centro un voluminoso escudo con las Armas del Imperio Mexicano.

La llegada victoriosa de Benito Juárez con su gente a la capital mexicana en 1867, para asumir su mandato y consumar de manera absoluta la Segunda Independencia con la proclamación de la República, llevó al ayuntamiento a apresurar la construcción de un sobrio y republicano arco del triunfo de tres alas para la entrada victoriosa del "presidente indio" que volvía de la guerra con las banderas triunfantes sin haber claudicado en ninguno de los principios para los que sería el primer depositario.

Este arco triunfal carecía de las habituales decoraciones barrocas que frecuentemente solían estar compuestos por jaspes, bichas, frontones curvos, rocallas y atlantes, en su sobria imagen solo se destacaba un vano central conformado por pilares rectangulares y un par de muretes laterales, destacándose en la cima un pebetero con una llama ardiente, presentando además un arquitrabe liso con friso dentado, exhibía un frontón triangular en cuyo remate superior mostraba la inscripción: "Juárez", además contaba con un telón de fondo que se descorría para el momento de hacer su aparición Benito Juárez. Su imagen neoclasicista denotaba un gusto muy austero al estar influenciado por los

[1] Entre algunas iconografías se destacaba el águila coronada sobre nopal, acompañado de banderolas tricolores, un par de muretes laterales unían el vano a las paredes de los edificios circundantes, contentivos de hornacinas con la imagen del Libertador entregando la corona a una alegoría de América, destacándose la figura de Agustín de Iturbe recuperando la soberanía americana al fraguar la independencia mexicana.

parámetros de diseño impuestos por la Academia de San Carlos[2] y sobre todo del sello que identificaba la etiqueta del diseñador: Manuel Tolsa[3], desapareciendo de su iconografía los rasgos característicos de la mitología y la emblemática historia romana al sustituirlos por una temática puramente alegórica que mostraba al libertador como garante de la Independencia y soberanía nacional.

El ascenso al poder de Porfirio Díaz daría un vuelco considerable al panorama político mexicano, bajo el propósito de difundir su consigna progresista los arcos de triunfo contribuyeron notablemente a legitimar el poder que ostentaba, de allí las permanentes giras a través de toda la geografía nacional, en los mismos prevalecía la decoración al extremo límite de la extravagancia para equipararse con la recargada ornamentación manifestada en las barrocas fachadas retablo de las iglesias mexicanas y el eclecticismo latente en los Palacios públicos y privados de la capital azteca.

En 1899 Porfirio Díaz realizaba un magistral desfile ante varios arcos de triunfo por la capital mexicana en conmemoración del aniversario da la Independencia y la fiesta de su reelección[4]. Los gobiernos de los estados costearon los arcos realizados en Tabasco y Chiapas con iconografía de inspiración clásica en las que predominaban elementos mitológicos[5] y prehispánicos llegando a evocarse algunos aspectos místicos-religiosos y terrenales, entre estos el realizado en Durango por el ingeniero Adolfo Obregón, caracterizado por el uso de referencias orientales, al destacarse en su cornisa una serie de relieves dorados basados en modelos arábigos, sobresaliendo además el remate de una cúpula bulbosa con reminiscencia a la arquitectura indostánica de marcado eclecticismo e historicismo.

De igual manera se destacaba por sus particulares características el arco de triunfo de reminiscencia "neo maya" erigido en Mérida, estado de Yucatán durante 1906 **(Figura 1)** el cual fue realizado en base al diseño atribuido al ingeniero y arqueólogo Leopoldo Batres. Esta obra se inspiraba en las ruinas de

[2] En Katzman I. (1993: 54).

[3] Gazeta (sic) de México 11/10/1821. Hemeroteca Nacional de México

[4] En García Barrajan, E. (1983).

[5] En Morales Folguera, J. (1992).

Chichen Itza y Uxmall, se caracterizaba por su particular forma adintelada y su diseño rectilíneo, ofreciendo en sus paramentos todo un lenguaje referido al pasado prehispánico del Caribe maya, destacándose entre ellos las inscripciones laudatorias y el remate de la escultura femenina que llevaba en la mano izquierda una planta de henequén <alegoría de la América mestiza>, símbolo del auge comercial y agrícola yuxateco. Así mismo en la parte inferior del monumento se agregaron abigarradas grecas de "estilo puuc" con restos de motivos maya como la máscaras de Chac en representación del dios de la lluvia prehispánico.

El excesivo predominio en las efímeras escenografías vendría a identificar el eclecticismo manifestado en algunos de los arcos de triunfo del "porfiriato" mexicano, sin embargo en mucho de ellos pese acoplarse a los patrones convencionales de los modelos franceses, lograban diferenciarse notablemente en su repertorio artístico e iconográfico, así tendríamos como en 1910 en la construcción del Monumento a La Revolución Mexicana **(Figura 2)** siguiendo la propuesta arquitectónica del francés Émile Benard sería reutilizada la estructura palaciega inicialmente prevista para el "Salón de los Pasos Perdidos" del Palacio Legislativo o Cámara de Diputados y Senadores, dando como resultado la concepción de un arco cuádruple con marcadas líneas Art Decó que finalmente llego a ser inaugurado en 1938.

También en la conmemoración del Primer Centenario de la Independencia fue erigido en Monterrey durante 1910 el llamado Arco de La Independencia **(Figura 3)**, obra levantada según la idea de Pedro Cabral en base al proyecto elaborado por el Arquitecto angloamericano Alfred Giles, en cuyo planteamiento se contemplaba un arco en forma de herradura apoyado superficialmente sobre un par de pilares, el cual estaba a su vez coronado en el extradós con la femenina imagen de La Victoria <conocida como "La Mona"> la cual se mostraba cargada de mucho simbolismo patriótico.

Entre otros arcos triunfales de gran renombre se contemplaba el denominado Arco de la Calzada de los Héroes, realizado por Pedro Tejada durante 1893 en la ciudad de León, estado de Guanajuato, singular obra prevista para la conmemoración del 83avo aniversario de la independencia mexicana, cuyos paramentos de marcada estética Neoclásica, incorporaban algunas columnas de orden dórico, que sin despreciar el nacionalismo vernáculo le fueron agregadas

una serie de ornamentos tradicionales, colocándose en el ático la simbólica imagen de un león victoriano de cemento. De igual manera valdría la pena señalar el arco triunfal proyectado por el Arquitecto Aurelio Aceves para la ciudad de Guadalajara en 1938, el cual pese a los convencionalismos constructivos contaba con la particularidad de ser el único prototipo que presentaba simétricamente los vanos en números pares.

Cruzando la línea fronteriza hacia los Estados Unidos de Norteamérica, donde se daban otras variantes en el legado cultural arquitectónico colonial, muchas de las obras se nutrían directamente de los aportes recibidos del Neoclasicismo europeo, aflorando esporádicamente algunas propuestas destinadas a implantar los conceptos que en el campo monumental tenían relación con los arcos conmemorativos. En ese sentido, en lo referente a la erección de los arcos de triunfo, se concibió en 1879 en Hartford, Connectícut lo que habría de considerarse el primigenio de los bocetos autóctonos para la construcción de un arco de triunfo en Norteamérica, conocido como el Soldiers and Sailors Memorial Arch **(Figura 4)** fue erigido con la finalidad de conmemorar un evento bélico, siendo planteado por el reverendo Francis Goodwin en base a la propuesta del Arquitecto George W. Keller, expresaba en la imagen de sus torreones un medievalismo característico muy evidente en la estética de sus soportes estructurales y mampuestos a la vista.

En la Unión Americana las soluciones arquitectónicas se desarrollaban ajustándose a la concepción de algunas obras erigidas en la Exposición Mundial Columbina, evento inaugurado en Chicago durante 1893 con motivo de IV Centenario del Descubrimiento de América[6]. El arco triunfal concebido como portal flanqueado de edificaciones previstas para los pabellones de exposición del complejo ferial, mostraba una marcada referencia neoclasicista, tal como se evidenciaría en el Peristyle Gate, diseñado por Charles Atwoat, cuya "cuadriga" se convertía en una de las escasas implantaciones escultóricas realizadas en obras de semejantes tipología en el ámbito americano.

En otros monumentos conmemorativos realizados en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX prevalecerían algunos elementos estéticos

[6] El Arquitecto Frederick Law Olmstead responsable del urbanismo y la estructura de las edificaciones a cargo del grupo Burham y Root.

grecorromanos, por su significativa importancia se destacaba The National Memorial Arch, diseñado en 1910 por el Arquitecto Paul Philippe Crest levantado en honor a una guerra norteamericana efectuada en el siglo XVIII; de igual manera se podrían señalar al Newport News Victory Arch en Virginia erigido para homenajear en 1919 a los combatientes norteamericanos de la Primera Guerra Mundial. Así mismo entre 1889 y 1892 se construyeron en New York el Grand Army Plaza-Soldiers' and Sailors' Memorial Arch en Brooklyn con un sobresaliente conjunto escultural sobre el ático **(Figura 5)** y el Arco Triunfal en Washington Square, así como también el Seaman-Drake Arch en la 215th street de Broadway en 1855.

Aunado a una larga lista que incluye el Rosedale Arch War Memorial en Kansas City, el Memorial Arch of Tilton, y el Victory Arch at Madison Square Park en New York, también se contemplaba en 1889 la construcción de un provisional arco triunfal en madera para el Washington Square Park Arch, con la finalidad de conmemorar el Centenario de la toma de posesión de George Washington como presidente de la Unión Americana, siendo remplazado en 1892 por otro de mayor solidez enchapado en mármol. Indiferentemente de la data, fue erigido el pétreo arco triunfal en el sitio de la batalla de South Mountain, en memoria de los corresponsales de la prensa americana caídos en la Guerra de secesión (1861-1865).

Sin descartar la vigencia que pudieran tener los arcos triunfo de cuatro fachadas visibles, el Arco de La Paz fue emplazado en el límite fronterizo ente Estados Unidos con Canadá[7] **(Figura 6)**, con la finalidad de conmemorar en 1921 la firma en Gante del tratado de paz entre ambas naciones durante 1814, el diseño correspondió a Am Hill, en el mismo predominaba un portal adintelado que se acoplaba a la circulación vehicular del doble ingreso que conectaba a ambos países, por lo que presentaba tapiadas sus dos fachadas laterales, en sus inscripciones claramente se expresaban los contenidos alusivos a la diplomática hermandad existente, rezando en la inscripción del lado norteamericano: *"Los hijos de una madre común"* y del lado canadiense: *"Hermanos juntos en armonía"* así mismo en las puertas con bisagras se indicaba: *"estas puertas nunca se cierran"*.

[7] Localizado en las inmediaciones de las comunidades de Blaine Washington y Surrey, British Columbia

En el contexto caribeño, en lo que corresponde a las Antillas y Centroamérica, bajo el predominio de regímenes totalitaristas se llegan a edificar algunos arcos honoríficos de materiales efímeros como los realizados en La Habana durante 1878, así lo afirmaría Ciro Bianchi en una de sus crónicas periodísticas. Siendo uno de los de mayor evocación por las características de sus componentes artísticos el llamativo arco provisional erigido en 1902 en El Prado **(Figura 7)**. Con el objeto de conmemorar la fundación de la República cubana y la presidencia de Tomás Estrada Palma, se erigió en 1902 en el Parque José Martí de Cienfuegos un arco conmemorativo basado en el diseño atribuido a Antonio Ferré, el mismo vendría a ser uno de los pocos arcos de mampostería, el mismo sería conocido como Arco de los Obreros por haber sido realizado bajo el respaldo de la asociación de albañiles y el gremio de entibadores para honrar a los "redentores por la libertad de la patria".[8]

En Santiago de Cuba, siguiendo el patrón estilístico de los arcos afrancesados se levantaron tres arcos de triunfo efímeros, localizados respectivamente en la calle Santo Tomás uno de ellos y el otro en El Zanjón **(Figura 8)**, siendo levantado posiblemente en 1878 para conmemorar el tratado de paz firmado por el general español Arsenio Martínez Campos, igualmente un tercer arco fue realizado para conmemorar la proclamación de la abolición de la esclavitud, consagrada en la década de 1880.

En República Dominicana para honrar al general Rafael Leónidas Trujillo durante 1938, antes de culminar su segundo mandato fueron construidos diversos arcos triunfales en Santo Domingo y algunas ciudades de las provincias quisqueyanas, con el propósito de difundir internacionalmente una atmósfera de bienestar y progreso con la finalidad de olvidar los acontecimientos relacionados con el genocidio de centenares de haitianos, que por su condición racial fueron exterminados en1937, durante la llamada "Masacre de Perejil". [9]

El Arco Triunfal de Barahona, concebido en 1939 bajo criterios y líneas modernistas, se alzaba en la entrada de la ciudad de Barahona con motivo de la construcción de la carretera "Enriquillo". En el mismo al igual que el realizado en

[8] Muchos arcos efímeros se exhibieron temporalmente en diferentes calles de La Habana y Cienfuegos: Santa Cruz, San Carlos, San Francisco, San Fernando, calzada de Dolores. Ecu Red Enciclopedia cubana.

[9] Portillo, Julio. "Santo Domingo Imaginación y Vida 1860-1960" p.228.

San Juan de Maguana se planteaba un diseño ajustado a los cánones estilísticos de los arcos convencionales, aunque con ciertas variaciones estéticas de corte modernista. Su inauguración en enero de 1939 contó con la presencia del presidente, siendo exaltado como “El Benefactor" o "Padre de la Patria Nueva", ya que en el apogeo de su tiranía, su gestión estaba dirigida a estimular el desarrollo de la ciudad mediante la ejecución de importantes obras públicas, de esa manera elevaría la ciudad al rango de cabecera de la “Provincia El Benefactor”.

En Guatemala tendría lugar entre 1888 y 1949 la construcción del Arco Triunfal de Xela o Quetzaltenango en memoria de las víctimas de la “Revolución de 1887”, ocurrida como consecuencia del alzamiento cívico militar contra la reelección de José María Reyna Barrios. La ejecución de la obra al conmemorarse el primer aniversario del movimiento subversivo estuvo a cargo del Arquitecto Alberto Porta **(Figura 9)**. El ático contaba con la decoración de alegóricas figuras humanas, corpulentos animales, soberbias inscripciones laudatorias en las que cuya epigrafía se señalaba: *“El amor a la libertad los hizo héroes”* y *“El odio a los tiranos los hizo mártires”*. A la vez con esta obra en 1838, se conmemoraba la capitalidad de Quetzaltenango del “Sexto Estado de los Altos”. Escasamente a finales del siglo XIX en otros países centroamericanos se erigieron arcos de triunfo con fines conmemorativos alusivos a eventos de cualquier índole, como el realizado en El Salvado sin mucha relevancia durante 1894 en Ahuachapan sobre la vía férrea de la locomotora.

3-El desafío de las variantes regionales en la configuración de una identidad.

Con respecto a la construcción de arcos conmemorativos en el ámbito geográfico suramericano, se dejaba sentir de alguna manera la marcada influencia estilística francesa, utilizada durante los años que precedieron el advenimiento del período contemporáneo, pese a la presencia de raíces hispánicas que someramente ganarían espacio en la estética de estos monumentos, tal como se manifiesta en los ornamentados revocos y en los revestimientos con chapado pétreo, con la que se modifica en cierto modo el ropaje estilístico que ocultaba los soportes estructurales, asumiendo artísticamente una intención diferente a los contenidos contemplados en estos monumentos, al combinarse en su concepción

arquitectónica el carácter figurativo de su propósito inicial con algunas funciones utilitarias. Condición que en Perú se hacía más notoria que en otros países, al evidenciarse en varios arcos pétreos diseminados en la accidentada geografía andina que guardaban estrecha relación cultural con los pueblos originarios.

Así tendríamos, que producto de la conmemoración de las batallas de Junín y Ayacucho, en 1847 se levantaría en la localidad de Puno <cerca del lago Titicaca> uno de los primeros arcos de triunfo destinados a conmemorar la victoria del Ejercito patriota en una de las importantes contiendas realizadas para la emancipación americana. Estando identificado como Arco de la Independencia o de Deustua[10] **(Figura 10)**, su construcción rendía homenaje a los soldados que en 1824 intervinieron en la batalla de Ayacucho, obra que fue promovida por el prefecto Alejandro Deustua, según el diseño atribuido al francés Felipe Bestres.

Este arco estaba confeccionado mediante un vano único con pórticos de maciza estructura pétrea, constituida fundamentalmente por mampuestos en forma de sillares a la vista, labrados y acoplados mediante las tradicionales técnicas de cantería hispánica, se diferenciaba notablemente de la técnica utilizada en los muros incas, pero asumía como parte de su ornamentación la adición de un florido pastillaje artístico de manufactura popular.

En la localidad de Ayacucho en 1910 fue levantado el Arco de Huamanga o de San Francisco, para conmemorar el centenario del combate realizado el 2 de mayo de 1886 entre el Ejército patriota y las fuerzas españolas que procuraron reconquistar el control de la antigua colonia luego de consagrase la independencia. Evento similar tendría lugar en Cajamarca con la erección de un pétreo arco de triunfo para conmemorar la batalla de San Pablo efectuada en 1886. Pero el mayor despliegue constructivo se daría en Lima, al tenerse como referencia el primigenio arco pétreo levantado en 1847 en el puente Rimac, llegando a erigirse posteriormente un arco de triunfo con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia peruana; fecha para la cual la ciudad fue embellecida con numerosos monumentos obsequiados por diversas colonias extranjeras, sirviendo la ocasión para que el Alcalde Armando Patiño Zamudio,

[10] Ficha N° RM 0928 -80-ED de fecha 23/07/1980, del Catalogo inmobiliario de la Oficina de Ministerio de Comercio Exterior y Turismo de Perú. www.mincetur.gob.pe/turismo/otros. Ver Gutiérrez Viñualez, R. (2004: 133).

proyectara en la entrada de “La Alameda de los Descalzos” la construcción de un arco triunfal en 1922, dedicado a los próceres de la Independencia, destacándose en el mismo el acoplamiento de algunos ornamentos de marcado simbolismo patriótico, combinados con elementos de reminiscencia prehispánica.

El llamado Arco Morisco construido en 1939, originalmente emplazado sobre la calzada de la Av. Leguia, fue realizado como un obsequio de la colonia española radicada en la ciudad, ofrecía un particular diseño que rompía con los convencionalismos tradicionales al presentar una particular reminiscencia islámica en su imagen **(Figura11)**, al estar conformado por un arco de herradura de inspiración andaluza que a la vez servía para conectar mediante una terraza almenada el par de torres que laterales se elevaban como pequeños minaretes que simulaban el ingreso a una mezquita.

En Colombia, tiene lugar en Puente Boyacá, la construcción del conjunto monumental que en honor a la célebre batalla que en 1819 diera la libertad a Cundinamarca, incluye un Arco de Triunfo para homenajear a los oficiales y soldados que con devoción y sacrificio participaron en la “Campaña Libertadora”. Por otro lado, en Bogotá en 1895 se edificaron dos efímeros arcos conmemorativos ligados a eventos militares de vital importancia, uno de ellos localizado en la Calle Real aspiraba perpetuar la Batalla de Enciso y el otro denominado “La Tribuna” en el Parque Santander, para conmemorar el triunfo del gobierno sobre las subversivas tropas del general Siervo Sarmiento **(Figura 12)**, en ambos casos se asumen referentes historicistas en sus ornamentos.

En la ciudad de Quito, el denominado Arco de La Circaciana o “La Despedida de los Centauros”, antes de su reubicación en el Parque El Ejido, formaba parte de la antigua puerta de ingreso al Palacio de la Circaciana, o villa perteneciente a Manuel Jijón y Larrea, comisionándose en 1925 el labrado de la obra al escultor Luis Antonio Mideros. En sus fachadas se evocaba la desnudez de la arquitectura antigua, al exponer los sillares a la vista con relieves escultóricos y elementos ornamentales de reminiscencia Neoclásica.

En oposición a Bolivia donde no habían arcos de relevante importancia, la situación en Chile sería muy diferente, ya que con mayor proporción se levantaron varios arcos conmemorativos con diferentes motivos, entre los que se contarían el erigido en Valparaíso bajo la presidencia de Ramón Barros Luco

durante 1911 al conmemorarse del Primer Centenario de la Independencia chilena, siendo conocido como el Arco Británico **(Figura 13)** cuya autoría fue atribuida al Arquitecto chileno de ascendencia francesa Alfredo Azancot Levi; indicándose en sus inscripciones las razones del obsequio por parte de la colonia británica. Siendo levantado en mampostería con revestimientos de mármol blanco, ostentaba en sus costados unos llamativos medallones con las esfinges de los principales soldados británicos que participaron en la guerra[11], exhibiendo en el ático la figura zoomórfica del león británico victoriano, y las solemnes inscripciones en letras romanas, alusivas a la participación de la colonia inglesa en la guerra. [12]

De significativa importancia para los chilenos también serían los 14 arcos efímeros levantados en 1881 para conmemorar la gloriosa llegada de los veteranos del Batallón Atacama al país, quienes integraban los milicianos ligados al mundo de la minería y el Ejército en la región de Atacama, tras la victoria lograda al culminar la Guerra del Pacifico en 1879, contra la coalición boliviana-peruana por el control territorial de Atacama.

En Paraguay se realizaron pocos arcos de triunfo efímeros, en cuyas referencias constructivas se evidenciaba una mayor sobriedad estilística, al estar destinados exclusivamente para la celebración de los desfiles militares realizados en La Asunción con motivo de la victoria y culminación de la Guerra del Chaco contra Bolivia (1932-1935). También en Uruguay fueron escasos los arcos efímeros levantados a comienzos del siglo XX, destacándose el correspondiente a la conmemoración de la unificación italiana, emplazado en la Avenida 18 de Julio Montevideo **(Figura 14)**, así como otros arcos cuyas formas de aspectos cuadriformes o de vano único con doble fachadas sobresaldrían por el ornamentado barroquismo de sus floridos revestimientos, entre los que estarían el Arco de Las Piedra, el Arco de Villa Colón y el Arco en la Plaza Cagancha en los

[11] "Thomas Cocharane, Bernardo O´Higgins, Robert Simpson y Jorge O´ Brian" obra del artista Javier Guerra Brunet. http://valpoantiguo.

[12] Sobre la línea del arco, en el arquitrabe de ambas caras principales: "1810 - A LA CIUDAD DE VALPARAÍSO LA COLONIA BRITÁNICA - 1910"."LA COLONIA BRITÁNICA A LA CIUDAD DE VALPARAÍSO CON MOTIVO DEL 150° ANIVERSARIO DE LA INDEPENDENCIA DE CHILE Y DE LOS 425 AÑOS DEL DESCUBRIMIENTO DE VALPARAÍSO"."A LA CIUDAD DE VALPARAÍSO UN SALUDO DE LA COMUNIDAD BRITÁNICA EN LOS 450 AÑOS DE SU DESCUBRIMIENTO". Acompañados de flechas cruzadas, reforzando el carácter románico inspirador de esta clase de monumentos.

que se evidenciaba el particular gusto de los emigrantes europeos residentes de la ciudad, al combinar un abundante repertorio clásico en la estética de las fachadas.

En Argentina bajo los auspicios e intereses demostrados por los gobernantes, en base a una floreciente bonanza económica en la que también tendrían activa participación el numeroso contingente de inmigrantes establecidos en ese territorio austral, tendría lugar en 1910 la conmemoración de la fecha del Centenario en la que algunos monumentos serían patrocinados como obsequios por algunas embajadas. Como un caso particular fue considerada la erección en Buenos Aires del Arco del Centenario bajo la condición de arco voltaico con reminiscencia asiática, al contemplarse la incorporación de luminarias para lucir su llamativa silueta durante el horario nocturno **(Figura 15)**.

Sin embargo, no por ello en la celebración, dejaría de contemplarse la concepción de la propuesta de un arco triunfal con formato a gran escala **(Figura 16)** como el concebido por Ludovico Brudaglio, al cual correspondería el primer premio en el Concurso realizado en 1938 para su elaboración, el mismo a pesar de no llegar a materializarse debía ser implantado en una gran rotonda, con el objeto no de inmortalizar la gesta heroica derivada de la violenta conquista territorial, sino más bien el feliz advenimiento de luz y progreso logrado por una nación que había sabido edificar su destino sobre los ideales de fraternidad, justicia y paz.

Fuera de la periferia urbana capitalina surgirían algunos arcos efímeros construidos ocasionalmente en Mendoza, como el localizado en la calle Emilio Civit con motivo de celebrarse la fiesta de La Vendimia en 1941. Aunque de reciente data y liberado de los convencionalismos franceses, el denominado Arco de Córdoba, erigido en la Avenida Amadeo Sabattini entre 1942 y 1943 por Fernando Cabanilla, se imponía por su particular diseño al presentar un revestimiento en piedra y combinar un par de torreones de aspecto medieval con reminiscencias del arte románico, unidos en su parte superior por medio de un puente abovedado, que permitía la configuración del vano sobre la calzada mediante un arco de medio punto.

Carlos Zucchi diseñaría en Rio de Janeiro un efímero arco para las nupcias del emperador del Brasil Dom Pedro II con la princesa Teresa de Nápoles en 1843, el mismo se emplazaba en el Campo de Santa Anna. No obstante, con el devenir del

período republicano, fue erigido en las proximidades al Palacio Itamaraty un efímero arco de triunfo (1889-1894) para celebrar la implantación de la República como sistema de gobierno y la designación de Prudente Moraes como nuevo presidente, grabándose en sus paramentos una inscripción que indicaba la memorable fecha del "15 de noviembre de 1889" y un breve mensaje muy esperanzador: *"ORDEM E PROGRESSO"* con el cual se trasmitía uno de los propósitos del nuevo régimen. Con anterioridad en Belén se había inaugurado en 1867 un arco efímero para la recepción ofrecida al emperador Dom Pedro II, al momento de visitar la ciudad a una edad bastante madura.

En 1894 con materiales efímeros el Arquitecto Juan Gutiérrez, confeccionaba un arco en el que se exhibían simbólicos ornamentos e inscripciones, el mismo no superaría en dimensiones al realizado con motivo de la visita de carácter oficial que realizaría el presidente de la república Epitácio Pessoa a Sao Paulo el 19 de agosto de 1921, **(Figura 17)** el mismo asumía casi a la perfección el aspecto formal del parisino arco de La Estrella sin que por ello se evidenciara cierta diglosia en su epigrafía. En 1908 durante la presidencia de Dr. Alffonso Penna, fue fabricado un arco de triunfo voltaico con lámparas de mucho colorido, el cual por su imagen causaría un impacto visual a todos los que lo observaban, pese a que la presencia del mandatario en Sao Paolo fue solo por poco tiempo.

Gran conmoción causo en la ciudad paulista de Sorocaba la histórica travesía del Océano Atlántico realizada por el heroico aviador jauense Joao Ribeiro de Barro en 1927, al pilotear sin escala el hidroavión italiano Savoia-Marchetti S-55; lo que motivo la erección en su honor de un efímero arco de triunfo edificado en madera y yeso, el cual presentaba la particularidad de mostrar en sus ornamentales diversos revestimientos florales, guirnaldas y banderas, destacándose como una curiosa innovación la colocación de una réplica en escala miniatura del hidroavión utilizado durante el viaje. **(Figura 18)**.

Conclusiones

Se pone de manifiesto como la arquitectura en el ámbito americano, en la mayoría de los casos ha estado influida por los cánones estilísticos provenientes del viejo mundo en cualquiera de sus épocas, si en su fase colonial dependió política y culturalmente de las potencias imperiales, tras los cambios producidos en el siglo XIX, se muestra como la influencia estilística ha sido determinante en la

concepción de los arcos conmemorativos erigidos en base a una implantación de prototipos, en los que a pesar de diferenciarse en los propósitos perseguidos, se continuarían asumiendo semejantes parámetros artísticos, formales y constructivos en los que se irían introduciendo algunos componentes escenográficos con reminiscencia al pasado prehispánico característicos de los pueblos originarios, lo que pudiera llevar en algunos casos más osados a la definición de un mestizaje en relación a la intención de la simbología utilizada en los temas compositivos y en los materiales empleados en su elaboración, en especial donde el arraigo cultural tendría mayor firmeza como se evidenciaba en México y Perú. Con el devenir del siglo XX, el concepto de los arcos triunfales se desvirtuaría al asumir las funciones de portales de ingresos a jurisdicciones territoriales o a recintos inmobiliarios específicos y perderse el carácter de Arco de Triunfo con que serían enaltecidos algunos eventos.

Bibliografía

Borngasser, B. 2000. “La arquitectura del Neoclasicismo y el Romanticismo en y Portugal”. En *Neoclasicismo y Romanticismo, Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo. 1750-1848*. Colonia: Könemann.

García Barrajan, E. (1983). *La exaltación efímera de la vanidad. El arte efímero en el mundo hispánico*. México: IIE UNAM.

Gutiérrez Viñualez, R. (2004) *Monumentos Conmemorativos y Espacio Público en Iberoamérica.* Madrid: Cátedra. http:/ www.ugr.es/_rgutierr/PDF2/lib%20011.pdf.

Kan, G. (2000). “La Arquitectura del Neoclasicismo y el Romanticismo en Francia”. En *Neoclasicismo y Romanticismo, Arquitectura, Escultura, Pintura, Dibujo. 1750-1848*. Colonia: Könemann.

Katzman, I. (1993). *Arquitectura del Siglo XIX en México*. México: Editorial Trillas.

Morales Folguera, J. M. (1992). *El Arte efímero en el mundo hispánico. Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. Sevilla: Junta de Andalucía.

Fuentes Electrónicas:

Brozyna, Martha A. “Historia del Arco de Mármol, Londres” www.ehowenespanol.com/histotia_del_arco_Marmol_londres_hechos_387123/

Google Cubamason.foroactivo.net

Google blog Juan José Pacheco Ibarra “Rincón de Historia peruana”

Ecu Red Enciclopedia cubana

Gutiérrez Viñualez, R. (2004). Monumentos Conmemorativos y Espacio Público en Iberoamérica. Madrid: Catedra. Disponible en: https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf

Márquez Macías, R. (s/f). “De Palos al Plata El vuelo del Plus Ultra a 90 años de su partida”. Universidad Internacional de Andalucía. Monasterio de Santa María de las Cuevas. 41092 Sevilla www.unia.es. Consultado octubre 2021.

Anexo figuras

Fig.1- Arco neo maya en Yucatán.

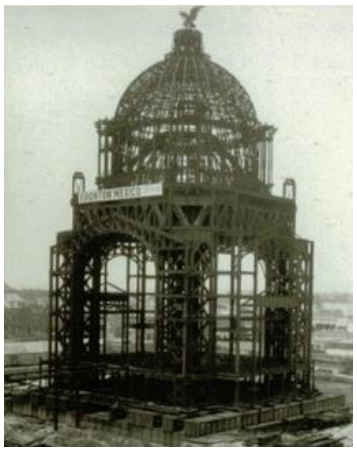


Fig.2- Arco de la Revolución Mexicana.

Fig.3- Arco de Monterey.

Fig.4- Memorial Arch, Connectícut

Fig.5- Memorial Arch, Brooklyn

Fig.6- Arco de La Paz, frontera canadiense

Fig.7- Arco en El Prado, La Habana

Fig.8- Arco en Santiago de Cuba

Fig.9- Arco de Xela en Guatemala.

Fig.10- Arco de Deustua, Perú

Fig.11- Arco Morisco, Lima

Fig.12- Arco Batalla de Enciso, Bogotá

Fig.13- Arco Británico, Valparaíso

Fig.14- Arco de la Unificación Italiana

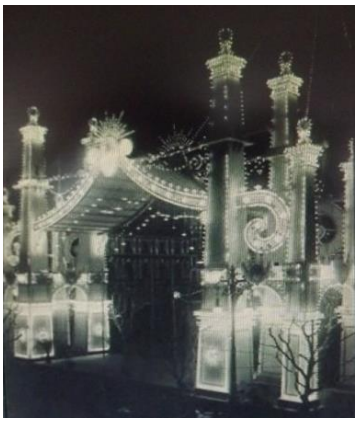


Fig.15- Arco del Centenario de Revolución de Mayo

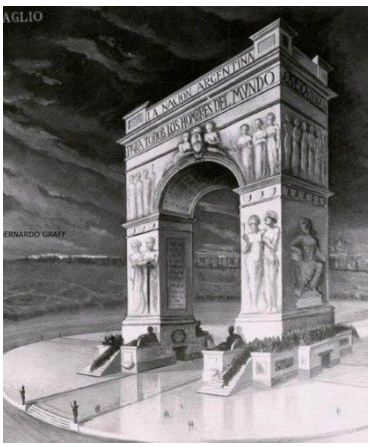


Fig.16- Proyecto de Arco en Buenos Aires

Fig.17- Arco de Sao Paulo

Fig.18- Arco de Sorocaba

Juventud y moralidad en la Farándula Estudiantil de Tandil: algunos apuntes metodológicos

Manuela Belén Calvo, IGEHCS-CONICET

Introducción

El objetivo de esta ponencia es comentar algunos avatares metodológicos presentes en la investigación posdoctoral titulada "Moralidades y sexualidades juveniles en el largo plazo: el caso de la Farándula Estudiantil de la ciudad de Tandil (1960-2019)". Este evento se realiza en dicha ciudad de la provincia de Buenos Aires y se ha desarrollado de forma artística y competitiva como un desfile de carrozas y de performances cómicas y serias, realizadas por agrupaciones de estudiantes secundarios que representan a sus escuelas de pertenencia. A pesar de que tiene cierta similitud con fiestas estudiantiles y carnavales de otros lugares del país, la Farándula es adoptada por les habitantes de la ciudad como parte de la identidad tandilense.

Por medio del estudio de este evento, intento reconstruir el imaginario identitario urbano (Silva y Boggi, 2015) en torno a cuestiones de moralidad, género y sexualidad de dicha ciudad en diferentes décadas. En esta ponencia buscaré reflexionar acerca de las etapas correspondientes a la exploración de tres grupos de materiales diferentes, relevados mediante herramientas metodológicas también distintas: primero, el abordaje de archivos de prensa escrita local; segundo, la recuperación de fuentes fílmicas; y tercero, la realización de entrevistas a algunas mujeres que fueron estudiantes en escuelas tandilenses durante la década del sesenta.

De este modo intentaré dar cuenta de la necesidad de triangular o combinar diferentes metodologías de investigación para poder acceder a un panorama más completo de la moralidad tandilense y comprender los modos en que esta incide en las diferentes generaciones o grupos etarios y en las diversas miradas que se tiene sobre asuntos ligados al género y la sexualidad.

Primera etapa: la prensa escrita local

El primer paso de esta investigación fue el relevamiento de archivos de los diarios *Nueva Era*, *El Eco de Tandil* y *Actividades*[1]. El interés fue explorar las coberturas realizadas sobre cada una de las Farándulas. La lectura de estos periódicos me permitió acceder a datos objetivos como los nombres de los jurados de algunas ediciones; de las postulantes y elegidas como reinas y princesas de la Farándula; y de las carrozas realizadas por les estudiantes de las diferentes escuelas. De este modo, también descubrí que el evento había contado con tres etapas: primero, de 1960 a 1980; luego, de 1989 al 2019; y finalmente, del 2021 en adelante. Al tener en cuenta que los contextos históricos de estos tres períodos son muy diferentes entre sí, decidí centrarme en el primero para poder abordarlo con mayor profundidad. Dado que esta es una investigación en curso, en esta ponencia solo me dedicaré a los materiales correspondientes a la década del sesenta.

En ese período histórico, el desarrollo periodístico del evento se producía mediante las coberturas propiamente dichas y también a través de notas de opinión, avisos publicados por las diferentes Comisiones Organizadoras y cartas de lectores dedicadas al tema. Estos otros géneros discursivos también daban cuenta de cierta pluralidad de voces en torno a la Farándula, aunque es evidente el predominio de la perspectiva de les periodistas que escribían las crónicas. Esto es un punto sumamente relevante, debido a que en varias ediciones de los sesenta, los jurados estaban conformados por diversas personalidades destacadas de la ciudad (el intendente y las autoridades de los sectores de cultura, bellas artes y educación), lo que incluía a un representante de cada diario local. Como consecuencia, podemos intuir que en estas crónicas también se incluían parte de sus evaluaciones realizadas en el rol de jurados. No obstante, en ninguna de estas fuentes figura el nombre de les autores, por lo que es un punto pendiente de indagar en otros materiales.

Con respecto a las crónicas propiamente dichas, un común denominador de los tres periódicos explorados es el uso de recursos literarios para describir a les

[1] Los archivos del diario *Nueva Era* fueron relevados en la hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia; los del diario *El Eco de Tandil*, en el archivo de Multimedios El Eco; y los correspondientes al diario *Actividades*, en la hemeroteca del Museo Histórico Fuerte Independencia.

participantes de la Farándula como jóvenes. Parte de ello, se debe a que el evento se realizaba en fechas cercanas al 21 de septiembre, día en que se celebra el "día del estudiante" y el inicio de la primavera. De este modo, les periodistas comparaban a dicha estación con esta franja etaria mediante una gran cantidad de recursos literarios que daban cuenta de la romantización tanto de la primavera como de la juventud, por ejemplo, mediante la evocación de características como la alegría, el bullicio y los colores.

Esto resulta más evidente al tener en cuenta que la mayoría de las crónicas de esa década mostraban que el clima de Tandil no respondía a las características primaverales, sino que, por el contrario, solía estar nublado, hacía frío y, en ocasiones, llovía. De esta manera, las expectativas acerca de las emociones esperables para el inicio de la estación también eran depositadas en el propio evento y en les jóvenes participantes. Esto se ve por ejemplo en el titular y la volanta de la cobertura de la edición de 1966 del diario *El Eco de Tandil*: "Desafió al frío la alegre Farándula Estudiantil. Chispeante desfile de gracia juvenil iluminó ayer". (*El Eco de Tandil*, 18 de septiembre de 1966).

De la misma manera, de los casi 60 números que solían desfilar, se describían solo algunos de ellos y, en la mayoría de las ocasiones, correspondía a aquellos que habían ganado algún premio. Aquí en general se hacía referencias a características como la belleza, la sobriedad, la pureza y la solemnidad de los conjuntos serios; y al ingenio, la gracia y la hilaridad de los cómicos. A pesar de que estos calificativos respondían a la subjetividad de les cronistas, las referencias a los aplausos del público y a la premiación por parte de les jurados daban cuenta de la aprobación colectiva sobre ellos.

En contraste, algunas de estas crónicas también tenían algunos párrafos que criticaban y mostraban indignación sobre ciertos números. Uno de los más insistentes con estas operaciones era el diario *Nueva Era*, el que, en la crónica de 1966, expresaba:

> *Para otra vez.* Se registraron, sin embargo, algunos detalles que merecieron reparos. Y los señalamos con la intención de que los estudiantes lo tomen en cuenta para la Farándula del año venidero, porque estamos seguros de que les será de provecho. Porque es una organización que merece el apoyo más amplio de la ciudad, sin retaceos.

> En primer lugar, convendría que se asesoraran al elegir los temas. "Los incomprendidos", fue un número de dudoso gusto, especialmente por tratarse de una iniciativa estudiantil. (…) (*Nueva Era*, 18 de septiembre de 1966, p. 4)

La segunda crítica, que no está incluida en esta cita, estaba referida al maltrato animal, ya que uno en uno de los números, les estudiantes llevaban un pato y lo arrojaban al aire. No obstante, en el fragmento citado, es posible deducir que se trata de una evaluación en términos morales al referirse al gusto como "dudoso" e inapropiado para un evento estudiantil. Esto parece aclararse en la nota de opinión del mismo periódico en la edición del año siguiente, la cual se titula "¿Deja la Farándula un saldo totalmente positivo?". Algunos fragmentos de la misma dicen:

> ¿Se dieron las muestras de ingenio, de buen gusto, de cultura que son de esperar, por cuanto allí están representados los establecimientos de educación media?
>
> Nosotros insistimos con mucha anticipación en que los estudiantes necesitan apoyo en sus iniciativas. Y GUÍA.
>
> El consejo de un profesor, de una autoridad escolar es siempre bienvenido y por sobre todo es necesario para evitar detalles chocantes, para que no se ofrezcan muestras de mal gusto.
>
> La Farándula Estudiantil no es una fiesta de carnaval. Tiene en cambio que ver con la juventud, con la primavera, con los libros, con todo eso tan limpio y tan alegre, tan lleno de cosas como es la vida de estudiantes.
>
> (…) Porque el público no espera de los estudiantes q' se diviertan solamente. También espera –lo descuenta- demostraciones de cultivo de espíritu.
>
> Porque debe evitarse que un esfuerzo tan meritorio y positivo, se malogre. (*Nueva Era*, 18 de septiembre de 1967, p. 8)

En esta nota de opinión se puede ver una clara mirada adultocéntrica acerca de cómo debe ser la juventud. Se describe a esta franja etaria de una forma idealizada y puritana. Esto resulta más complejo si se tiene en cuenta el contexto: en el año 1966 comenzó la dictadura Revolución Argentina, llevada adelante por Juan Carlos Onganía, y durante esos años hubo protestas estudiantiles en distintos lugares del país, al punto de que el 21 de septiembre de 1967 fue sido considerado "Día de duelo" por la muerte del mendocino, Santiago Pampillón, durante las protestas estudiantiles de Córdoba. De manera que les estudiantes eran un grupo social puesto en foco. Por otro lado, la vinculación de la juventud con la limpieza se relaciona con las medidas de higiene y profilaxis que se desarrollaron en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX, en las cuales "(…) la escuela devino en el ámbito propicio

para transmitir esos saberes que apuntaban a sanear y moralizar el cuerpo de los niños y, a través de ellos, el cuerpo de la nación." (Lionetti, 2011, p. 39)

Entonces, se puede deducir que los números criticados posiblemente recreaban elementos que estaban por fuera de lo aceptable y lo decible (Angenot, 2012) en la sociedad tandilense de esos años. La sexualidad y el cuerpo femenino eran algunos de los tabúes que más circulaban dentro del discurso higienista desarrollado en la escuela (Lionetti, 2011). Los propios periódicos nos brindan pistas sobre esto, ya que además de los artículos periodísticos citados, también se incluían algunas columnas, cartas de lectores y notas vinculadas con: 1) la familia, los vínculos paterno-filiales y la autoridad parental (Miguez y Gallo, 2013); 2) la feminidad, la moda, el cuidado del cuerpo y los modelos de belleza; 3) la moralidad de las películas que se estrenaban en los cines; 4) la revolución sexual y los productos culturales en torno a ella, como la pornografía y los juguetes sexuales.

Entonces, la exploración de los periódicos locales nos brinda una mirada parcial acerca de la Farándula Estudiantil, ya que está sujeta a los recortes subjetivos de les periodistas que escribían acerca de ello y a las decisiones editoriales sobre la publicación de determinadas cartas de lectores, avisos y notas de opinión. Sin embargo, el análisis discursivo y semiótico de estos materiales permite observar la mirada adultocéntrica que tenía la prensa local. Por otra parte, es necesario remarcar que los periódicos constituyen una institución hegemónica fundamental dentro de la construcción del discurso social (Angenot, 2012) y funcionan como legitimadores de determinados valores que influyen en el desarrollo del sentido común local a nivel colectivo.

Segunda etapa: el archivo fílmico

La segunda fuente adquirida fue una grabación visual[2] sin sonido de la Farándula del año 1968, la que probablemente formó parte de un noticiero cinematográfico (Pereira Coitiño, 2009), es decir, una producción fílmica de no ficción que se proyectaba en la pantalla grande y tenía la función de difundir noticias y publicidades locales. De acuerdo al testimonio de las personas entrevistadas, este formato era muy popular en Tandil, debido a que el televisor

[2] Aunque consulté, no obtuve información acerca de quién tiene la autoría de este material.

era un medio con el que solo contaban unas pocas familias adineradas. De esta manera, al tratarse de un material también periodístico, es necesario considerarlo de forma similar a las publicaciones en la prensa gráfica. En otras palabras, no se trata de imágenes al azar, sino que responden a una compilación construida por la subjetividad de un periodista o editor cinematográfico.

Una versión de esta filmación fue publicada en 2021 en el sitio oficial de Facebook del Municipio de Tandil[3] y en ella se agregó un relato con una breve descripción del evento. Sin embargo, los comentarios realizados sobre la publicación en la red social daban cuenta de ciertas equivocaciones en los datos incluidos en dicha narración como, por ejemplo, quién había sido la persona que había tenido la idea de realizar la primera Farándula en la ciudad. De esta manera, pude deducir que los testimonios de les propies participantes eran imprescindibles a la hora de analizar el evento desde sus múltiples perspectivas, lo cual me condujo a la tercera etapa que describiré más adelante.

No obstante, en este segundo momento, fue fundamental solicitar este material en bruto (es decir, sin la edición realizada por el municipio en 2021), ya que los archivos visuales a los cuales había accedido eran escasos: solo había conseguido algunas fotografías del Centro de Documentación de Geografía, Historia y Ciencias Sociales –en ese entonces, Fototeca Digital de Ciencias Humanas- y del archivo del diario *Nueva Era*. Pese a ello, gran parte de estos materiales no contaban con informaciones referidas a los años y los conjuntos a los cuales correspondían, o los nombres de las personas fotografiadas.

En este sentido, la fuente fílmica aportó datos como, por ejemplo, los movimientos corporales que se realizaban durante el desfile. Estos no solo consistían en caminar, sino que muchas veces también se interpretaba teatralmente a los personajes representados. Por ejemplo, se notaba una clara diferencia entre la solemnidad de aquelles que estaban disfrazados de próceres o personajes históricos y quienes interpretaban papeles más distendidos e, incluso, festivos. También pude observar que algunas de las carrozas contaban con tecnologías especiales que les permitían desarrollar movimientos mientras desfilaban. Además, el hecho de que el video sea a color fue útil para observar

[3] Se puede acceder a este video a través del siguiente link: https://www.facebook.com/MunicipiodeTandil/videos/584615229148571/

las texturas de algunos materiales usados y los tonos elegidos para determinadas temáticas. Por ejemplo, pude observar que algunes estudiantes que interpretaban a integrantes de comunidades afrodescendientes se habían maquillado los rostros con tonos oscuros.

Otro de los elementos relevantes para el análisis fue la posibilidad de poder comparar varios números de una misma edición sin la selección acotada de los periódicos. Es decir, para el video también se había elegido un número determinado de conjuntos, pero el formato fílmico permitía incluir mayor cantidad que las escasas fotografías publicadas por los diarios. Por otra parte, también era posible acceder a informaciones más completas, como la posibilidad de identificar a qué escuela pertenecía cada conjunto, gracias a que algunos de ellos portaban carteles con estas informaciones identificatorias y esto se veía con mayor claridad en la filmación.

La fuente fílmica también me permitió comparar los motivos elegidos por las escuelas "para varones" y "para mujeres"[4]. Por ejemplo, en el primer caso, se reiteran las representaciones de temáticas bélicas y de personajes como soldados y guerreros masculinos de diferentes épocas históricas. Por su parte, las figuras femeninas que aparecen son escasas, aunque es posible ver que en todos los casos usaban pollera o vestido, es decir, vestimentas feminizadas.

Uno de los números más llamativos es el de "Los penitentes de Sevilla"[5], desarrollado por un grupo de estudiantes del Colegio Sagrada Familia, una escuela de confesión católica catalogada "para mujeres". De modo que quienes asistían allí eran asignadas con ese género por la propia institución, en donde recibían educación de acuerdo al ideal cristiano católico. En este número se representaba una cofradía de los Nazarenos de la Semana Santa española. De este modo, les estudiantes vestían túnicas y capirotes que cubrían la totalidad de sus cuerpos, dejando al descubierto solo los pies, las manos y los ojos, lo cual era complementado con estandartes y bombos.

[4] En Tandil también había escuelas mixtas, pero entre las más destacadas estaban los colegios católicos (uno para varones y otro para mujeres) y varios colegios de educación técnica en los cuales se desarrollaban profesiones vinculadas al ámbito masculino, por lo que también eran consideradas escuelas "para varones".

[5] Comencé a analizar este caso en una ponencia titulada "Una lectura queer de la Farándula Estudiantil de Tandil (1968 y 1979)", presentada en las Jornadas "De los márgenes al centro. Procesos de Investigación, Docencia y Extensión en género y sexualidad(es) en la UNICEN" realizadas en 2021.

A pesar de que los colores utilizados en la performance eran más estridentes que los de la procesión real (negro, blanco y morado, como símbolos de luto), se continuó cubriendo al cuerpo por completo. Esta tradición surgió en el Medioevo español y se utilizaba para ocultar la identidad de les penitentes (pecadores) que estaban condenados. Al tener en cuenta que en la década de los sesenta se popularizó el uso de la minifalda como símbolo de liberación femenina (Pujol, 2002), las túnicas y los capirotes parecían elementos disciplinadores, ya que anulaban cualquier forma sexual corporal. Por otra parte, esto contrastaba fuertemente con los disfraces de soldados griegos, utilizados por estudiantes de escuelas "para varones", con los cuales una gran parte del torso y de las piernas quedaban al descubierto.

Tercera etapa: entrevistas en profundidad

La elección de las personas entrevistadas dependió de algunos factores: por un lado, tomé como guía los nombres que figuraban en los periódicos y, por otra parte, me basé en mis propias condiciones de factibilidad: es decir, ser nacida y criada en Tandil y tener gran cantidad de familiares, vecines, amigues y conocides de distintas generaciones, con las mismas condiciones, que habían participado en la Farándula o habían desarrollado su etapa escolar en la ciudad, por lo que tenían un contacto muy estrecho con el evento.

Una característica de las personas entrevistadas hasta el momento es que la mayor parte de ellas solicitó mantener el anonimato, por lo que en esta ponencia no se darán características particulares. Estes informantes se pueden identificar como mujeres cis-género de entre 60 y 70 años de edad, las cuales fueron entrevistadas individual y grupalmente, de forma personal y por medios virtuales. Este último caso derivó de las formas de cuidado adoptadas frente a la pandemia de Covid-19, en especial porque estas personas formaban parte de uno de los grupos más vulnerables al contagio.

La realización de las entrevistas confirmó la necesidad de darle voz a les propies participantes de la Farándula para el desarrollo de esta investigación. A pesar de que era muy evidente el tamiz de la memoria a largo plazo, generar un contacto con elles también me brindó el acceso a sus archivos personales. Fue así que me compartieron fotografías e, inclusive, diarios o bitácoras grupales con anécdotas de sus agrupaciones.

Con respecto a sus testimonios pude contrastar algunas cuestiones analizadas en las fuentes de las dos etapas anteriores. Por ejemplo, un punto claro se observa con respecto a las críticas realizadas por el diario *Nueva Era* en donde afirmaban que el evento no era una mascarada sino una muestra de las virtudes juveniles. Por el contrario, todas las personas entrevistadas coincidieron en que, para les estudiantes de esa época, el principal objetivo era divertirse y salir de la rigidez con la que convivían cotidianamente. De hecho, une de les entrevistades afirmó que la Farándula era un "carnaval estudiantil". De esta manera, todes destacaban la espontaneidad y la improvisación de los disfraces, los cuales eran confeccionados por elles mismes con el único objetivo de participar en el evento. La mayoría coincidió en que el carácter competitivo no era algo relevante para elles.

Otro contraste lo pude ver en mi análisis del disfraz de Nazarenos como una forma de disciplinamiento. En efecto, algunas alumnas del colegio católico para mujeres me confirmaron que la directora (una hermana superiora) supervisaba la temática de los números que se representaban. Aquí la principal preocupación era prohibir las alusiones a cuestiones consideradas obscenas y remarcar el carácter representativo de la institución, el cual promovía la imagen femenina como puritana y casta. Esto resulta relevante si se tiene en cuenta que, en ese contexto, la Iglesia Católica constituía una institución que contribuía con la censura llevada adelante por el gobierno de facto de ese momento, cuyos principios basales eran la familia, el orden y la tradición (Cosse, 2010).

Sin embargo, a pesar de no haber podido entrevistar a ningune participante del número analizado, una de las entrevistadas me compartió una fotografía con un disfraz similar, que también cubría todo el cuerpo (inclusive, el rostro). Ella me explicó que con ese tipo de disfraz aprovechaban para molestar a los chicos que les gustaban sin que las reconocieran. Junto con esta afirmación, también me contó que durante la adolescencia era muy difícil mantener una relación de noviazgo. Por el contrario, el contacto entre mujeres y varones se daba en escasos momentos, entre los que estaban ciertas actividades estudiantiles como

la Farándula, el pic-nic de la primavera y el "chorizo"[6] del día del estudiante. A esto se le sumaban costumbres citadinas como la "vuelta al perro", en la cual les habitantes de la ciudad salían los domingos a pasear por el centro. Esto no solo consistía en un paseo sino también en un salir a mostrarse. Para les adolescentes esto era sumamente importante, aunque no se trataba de una práctica totalmente libre: de acuerdo a une entrevistade, los padres solían permanecer sentados dentro de sus autos estacionados para controlar el comportamiento de sus hijes, en especial, cuando eran mujeres.

Estas costumbres resultan relevantes al tener en cuenta que se trataba de adolescentes de una ciudad media. Las restricciones que se imponían sobre elles probablemente no eran las mismas que las de las familias que habitaban en las grandes ciudades. Una diferencia se puede ver en el uso de la vestimenta: mientras que para algunes historiadores la minifalda había constituido un símbolo de destape femenino, las personas entrevistadas coincidían en que la vestimenta revolucionaria para la mujer de esa época era el pantalón. Esto demuestra que posiblemente la moda capitalina llegaba al interior con cierto retraso o que la idiosincrasia de la ciudad media tenía tiempos más lentos para adaptarse a las nuevas costumbres.

Entonces, por medio de las entrevistas, es posible acceder a los usos que les estudiantes le daban a la Farándula y a los disfraces. A pesar de que elles eran les protagonistas del evento, su perspectiva parecía diferir de la que tenían les adultes de los periódicos locales. Por otro lado, sus testimonios también contribuyen a mejorar la investigación, ya que mi mirada como analista se encuentra limitada por la distancia del tiempo y mi propia diferencia generacional. De esta manera, las voces de les participantes otorgan nuevos significados vinculados al contexto situado en el cual se desarrollaba el evento: Tandil –una ciudad media- en la década del sesenta.

Palabras finales

A lo largo de esta ponencia intenté plasmar algunas reflexiones metodológicas acerca de una investigación en curso sobre la Farándula Estudiantil. Por medio

[6] Se trataba de un baile colectivo realizado en la vía pública: un gran número de estudiantes secundarios corrían y bailaban por las calles céntricas tomados de las manos, conformando un gran "chorizo" humano.

de la descripción de las tres etapas se puede ver la necesidad de combinar diferentes métodos que permitan abordar las distintas perspectivas que componen el evento. El contraste entre estos diferentes puntos de vista demuestra la convivencia de miradas heterogéneas en tensión. De esta forma, es posible indagar la moralidad que circula en Tandil en los sesenta, por medio de la construcción de sentido por parte de los periódicos locales y de las transgresiones y los usos particulares que les estudiantes le dan al evento.

Bibliografía

Angenot, M. (2012). *El discurso social: Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Cosse, I. (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Lionetti, L. (2011). "Discursos, representaciones y prácticas educativas sobre el cuerpo de los escolares. Argentina en las primeras décadas del siglo XX", *Cuadernos de Historia 34*, 31-52.

Miguez, D. y Gallo, P. (2013). Conflictividad escolar y modelos de autoridad: tensiones desde los años 60. En Kaplan, Carina y Bracchi, Claudia (comp.) *Imágenes y discursos sobre los jóvenes* (pp. 199-222). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Pereira Coitiño, A. (2009). Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la *historia filmada*, *Cuadernos del CLAEH* 32, 69-88.

Pujol, S. (2002). *La década rebelde*. Buenos Aires: Emecé.

Silva, A. y Boggi, S. (2015). "Estudios sobre imaginaros de ciudades medias". En Gravano, Ariel; Silva, Ana y Boggi, Silvia M. (eds.) *Ciudades vividas: sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses* (pp. 69-90). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Café de las Ciudades.

El romanticismo y los melodramas en Latinoamérica como expresiones de género

Tomás Calello, UNGS – UNTREF

Los melodramas en el contexto histórico cultural latinoamericano

Las matrices culturales constituyen el fundamento de sentido histórico social sobre el que se gestan diversos procesos artísticos y colectivos (Ameigeiras, 2011; Barbero, 1987). Sobre dichas matrices señala Aldo Ameigeiras: "Matrices culturales presentes en las culturas populares presentes en tramas de significados, que se han desplegado de una u otra manera históricamente y a través de las cuales es posible reconocer señales de identidad. No nos estamos refiriendo a matrices consideradas como moldes rígidos o a recipientes de tradiciones arcaicas sino a modalidades propias de un pensar popular y de formas de sociabilidad vinculadas con la memoria colectiva y que hacen al complejo de conformación y replanteo de las identidades" (Ameigeiras, 2011, p.31). Si bien cada país reconoció un desarrollo específico del romanticismo en Latinoamérica pueden señalarse algunos rasgos definitorios y comunes, a saber: el papel histórico del héroe y del heroísmo como figuras centrales o personificaciones de atributos como el arrojo, la valentía, la generosidad y la caballerosidad (Beorlegui, 2006; Pena de Matsushita, 1985). Estas características centrales suponen a su vez la naturaleza pasional del héroe que desde el movimiento "Sturm und Drang" (tormenta y pasión) alemán se caracteriza en la poética como una exaltación de los atributos populares y su expresión individual que asume características políticas. El arte aparece de esta manera como una mediación entre el pueblo y su expresión política por medio del poeta que exalta las pasiones del personaje principal, generalmente imbuido de una meta romántica a la cual consagra su existencia. Los poetas románticos en Alemania fueron a partir de fines del siglo XVIII quienes cumplieron una función representativa del pueblo, del Volk, ante la debilidad de una burguesía capaz de enfrentar a los junkers feudales, a su vez identificados con la ilustración francesa. "De un lado –

expresaba Norbert Elías– la superficialidad, la ceremonia, la conversación banal y, del otro, la interioridad, la profundidad de los sentimientos, la absorción en la lectura, la educación de la propia personalidad; es la misma oposición que se expresa en Kant en la antítesis entre cultura y civilización, pero referida a una situación social muy determinada" (Elías, 1987, p.70). Pero el romanticismo halló diversas expresiones literarias y políticas en la geografía y la historia europeas (Pena de Matsushita, 1985). Inspiró tanto a los nacionalismos que se expandieron y se desarrollaron en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX como reacción frente a la naciente clase obrera, como así también fue expresión del patriotismo liberal (Italia, Polonia, etc.) y aún de ideales socialistas, como los que tuvieron lugar en Francia a comienzos del siglo XIX. Pena de Matsushita señalaba que en Latinoamérica el romanticismo fue portador, –particularmente en regiones que habían experimentado en menor grado la influencia cultural española como en el Río de la Plata– de ideales ilustrados como aquéllos que enfrentaban a la "Civilización" urbana frente a la "Barbarie" rural en el pensamiento de figuras como Sarmiento, Echeverría y Alberdi, entre otros. La llamada generación de 1837 ("La Joven Argentina") de liberales románticos se desarrolló también como una respuesta al clasicismo de la primera generación de liberales unitarios (Halperin Donghi, 1982). En esas colonias el romanticismo liberal enfrentaba a los caudillos, personificaciones del poder tiránico que en Europa equivalían a las monarquías feudales. Si bien esta variante del romanticismo se torna ilustrada en América frente al poder realista (conservador y colonial) generó durante gran parte del siglo XIX proyectos de organización nacional de corte liberal oligárquico que asociaron arbitrariamente el atraso de la colonia con la cultura hispana y propendieron a la hegemonía anglosajona, primero inglesa y luego norteamericana, particularmente luego de la independencia cubana (Beorlegui, 2006). De alguna manera el romanticismo latinoamericano configuró en muchos de sus países un patriotismo ilustrado que utilizó la literatura y el ensayo como medios de expresión política pero que se diferenciaba de los europeos al exaltar el poder de la razón frente a la pasión y de la legalidad colectiva frente al carisma del heroísmo. Dicha inclinación hacia el mundo cultural utilitario anglosajón fue cuestionada a comienzos del siglo pasado en el plano intelectual por José Enrique Rodó en su libro "Ariel" (1902), nombre del personaje homónimo de la obra shakesperiana "La tempestad". Rodó

denunciaba allí la creciente injerencia norteamericana en Latinoamérica que seguía los lineamientos de la "Doctrina Monroe". Hacia los años setenta del siglo pasado tuvo lugar una reinterpretación del romanticismo europeo y de la critica a las doctrinas liberales a partir de una re–significación de la obra de Shakespeare antes citada. El martiniqueño Aimé Césaire consideró como central ya no la figura de Ariel sino la del personaje Calibán, opuesta a la de Próspero, como personificación del esclavo caribeño de origen africano en su obra "Una tempestad. Adaptación de La Tempestad de Shakespeare para un teatro negro". El barbadiense Edward K. Brathwaite edita su libro de poemas "islas" y Roberto Fernández Retamar los ensayos "Cuba hasta Fidel" y "Calibán" (1971). En todos ellos la figura de Calibán fue identificada con el pueblo. Fernández Retamar retomaba como fuentes de análisis del romanticismo cubano la obra poético política de José María Heredia, primer poeta romántico de la historia latinoamericana, a su vez incorporada en el pensamiento político de José Martí.

Martí fue el crítico latinoamericano más incisivo de la antinomia entre "Civilización" y "Barbarie" propuesta por Sarmiento para comprender los procesos culturales y políticos de Argentina, pero extensivos a "Nuestra América". La noción de "Civilización" aparece en Martí (y luego en Retamar siguiendo a Ezequiel Martínez Estrada) criticada como una expresión extraña (alienada) de las nociones ilustradas europeas, ya que no se correspondían a las peculiares formas de representación culturales y políticas de los pueblos latinoamericanos. De alguna manera estos debates se hallaron también presentes luego de la derrota de Juan Manuel de Rosas en Caseros (1852) y de las revoluciones europeas de 1848 entre los intelectuales románticos argentinos. Además del ensayo político los contenidos estéticos generales del romanticismo se desplegaron tanto en la literatura popular como en la música, abarcando géneros artísticos derivados como el melodramático. Pero todos ellos pueden ser considerados siguiendo a Jesús Martín Barbero, como puntos de emergencia de la dramatización de la cultura de masas (Barbero, 1987). Un ejemplo fue el desarrollo del tango en Argentina a partir de mediados del siglo XIX y durante el siglo XX junto con sus manifestaciones mediáticas. Como expresión del romanticismo tardío el tango se constituyó en un medio de re–conocimiento e integración social de los sectores populares y que tuvo consecuencias en el imaginario político de la época (Karush, 2012; Calello, 2017). En particular su expresión dominante en el género

melodramático hasta mediados del siglo pasado que reconoció una diversificación de narrativas que iban desde el sainete, pasando por la radiofonía hasta la cinematografía y posteriormente la telenovela. Este género experimentó por medio de sus diversos formatos de difusión reelaboraciones y resignificaciones que pueden ser asimiladas a la noción de imaginación melodramática de Peter Brooks (Brooks, 1995). El protagonista de las letras de tango, como en las películas donde el género adquiere relevancia, no es el heroico personaje propio de una variante épica del romanticismo europeo, sino que asume características de identificación popular a partir de sus debilidades, fracasos sentimentales y un humanismo que se identifica con el pueblo como fue el caso de cantores y actores paradigmáticos como Alberto Castillo y Hugo del Carril. Los guiones de estos melodramas expresaban en sus lenguajes específicos la vida cotidiana de los sectores populares encarnados en determinados personajes, en particular narraban las vicisitudes que deparaban las relaciones amorosas y afectivas entre personas de distintas clases y grupos sociales. Las producciones teatrales, como así también la radiofonía y la cinematografía resignificaron (e influenciaron) los contenidos iniciales de las letras y guiones presentes en tangos y sainetes populares. Los mismos influenciaron y moldearon los imaginarios sociales durante el advenimiento y desarrollo del peronismo mediante la presencia de figuras protagónicas del espectáculo que participaron también del mundo de la política (Eva Perón, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Alberto Castillo y Hugo del Carril, Nelly Omar, entre otros y otras). Con el advenimiento de la televisión en la década de 1950 el melodrama tanguero cede su lugar a la novela televisiva, aunque su impronta no desaparece, sino que se transforma. En las telenovelas las relaciones sociales de género que presentaba el melodrama tanguero como expresión dramático mimética de relaciones de pareja entre distintas clases y sectores sociales dieron lugar a otro tipo de conflictos y enredos. De manera paralela durante los años sesenta tuvo lugar una resignificación de las poéticas y de las iconografías de la época que tendieron a una revalorización del rol de las mujeres en la sociedad. Es el caso de la pintura de Antonio Berni cuyo personaje Ramona (de su saga pictórica homónima) encarnaba a la protagonista femenina del tango, pero esta vez agobiada ya no por cafishios y malevos sino por los mandatos del consumismo y la publicidad. También se evidencia una revalorización de las figuras femeninas en las nuevas

letras en los tangos de Eladia Blázquez y del barrio y su gente en el grupo de poetas de Pan Duro cuyos representantes más destacados fueron Juan Gelman y Héctor Negro. Nos interesa particularmente el romanticismo en cuanto exaltación del valor, el heroísmo y la caballerosidad como aspectos distintivos en la construcción de los personajes, que a su vez pueden llegar a canalizar (además de intencionalidades individuales) fuerzas sociales y colectivas. El héroe puede ser un sujeto de naturaleza colectiva constituyendo una excepcionalidad en el género que puede ser considerada como un emergente cultural en el sentido que Raymond Williams le otorgaba para este tipo de producciones masivas (Williams, 2009). También como personificaciones que, según las perspectivas filosófico literarias de Jorge Luis Borges y Héctor Negro, constituían breves relatos de una epopeya inconclusa.

Es nuestra intensión identificar o al menos señalar algunos indicios melodramáticos de esta epopeya según algunos criterios de selección que atienden a una modificación de las relaciones de género entre sí y con el poder. Junto con una modificación de las tramas melodramáticas originales basadas en los tangos mediante su difusión a formatos artísticos que fueron asimilados y reelaborados por la simbología peronista, paralelamente se consolidó (junto al progreso de las conquistas laborales y políticas de las mujeres) un modelo de relaciones heterosexuales o binario. Las obras de inspiración romántica (o bien la comedia u otras obras líricas de origen europeo o latinoamericano) admiten la posibilidad de una expresión colectiva e impersonal, como héroe colectivo, que atraviesa, teniendo en cuenta la definición de Campbell, las distintas etapas de una travesía cuyos orígenes estructurales se remontan a la narrativa griega. Este héroe colectivo que bien podría ser definido como "clase", "pueblo" o "sociedad civil", (pero que admite otros sujetos sociales y/o culturales) se halla en busca de un reconocimiento ("anagnórisis") de su identidad. El proceso de búsqueda–conformación de la identidad tiene en Latinoamérica características específicas y diferenciales con respecto a la anagnórisis de la dramaturgia aristotélica que ya fueron señaladas en poéticas como la del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, para quien la función del teatro consistía en estimular de manera consciente una praxis transformadora alejada de la katharsis de origen aristotélico y de la epopeya idealista hegeliana (Boal, 2005). Mientras que en la poética aristotélica el héroe pretende generar conmiseración y temor en el público de manera de

restaurar el equilibrio perdido frente a la transgresión de una norma o ritual consuetudinario, Boal resaltaba la necesidad de contextualizar y adaptar las obras clásicas provenientes de otras latitudes. Señalaba que sus significados son específicos dados los sujetos sociales (mestizos, híbridos, etc) que se identifican o pueden llegar a identificarse con las tramas y orientarse hacia una praxis transformadora. Como en la dramaturgia brechtiana (aunque con sus específicos procedimientos de intervención teatral) estimulaba la participación de los espect–actores de una manera no sublimante (en un sentido freudiano) que pudiera operar una transformación en ellos y en la sociedad de la que forman parte. En un sentido análogo Fernández Retamar proponía utilizar y resignificar los lenguajes del centro (Fernández Retamar, 2005) basándose en la adaptación de personajes como Calibán y Ariel de la obra "La Tempestad" de William Shakespeare ya mencionada. De acuerdo con su perspectiva el símbolo de esta adaptación no es Ariel, a diferencia de la interpretación de Rodó, sino Calibán: "Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán, le enseñó su idioma para entenderse con él. ¿Qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la "roja plaga"? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad" ¿Qué es nuestra historia, nuestra cultura sino la historia, la cultura de Calibán? (Fernández Retamar, 2005, p.34). Poco tiempo después Edward Said cuestionaría de manera análoga con su libro "Orientalismo, invención de Occidente" (1975) las definiciones exóticas como construcciones políticas y epistemológicas de la otredad funcionales al dominio colonial y poscolonial, que confundían el conocimiento de origen europeo con la realidad sociocultural y política de Oriente. Ya el poeta brasileño Oswald de Andrade había fundado en 1928 con similares intensiones la "Revista de Antropofagia" en torno a la cual se desarrolló un movimiento con ideales modernistas y autóctonos que cuestionaba nociones como las de "origen" y "comienzo" aplicadas a la cultura latinoamericana. En el caso de "La tempestad" de Shakespeare junto a sus reelaboraciones latinoamericanas algunas autoras han señalado la necesidad de revalorizar junto a Calibán (o bien Ariel) otros personajes femeninos como Sicorax, bruja y madre de Calibán, como protagonistas frente a lo que pueden considerarse rupturas (incesantes) en las tradiciones de lecturas y apropiaciones

de “La Tempestad” en nuevos contextos histórico sociales (Bonfiglio, 2016, p.156; Federici, 2015).

Pero junto a la necesidad de realizar una “antropofagia” mimética (en el sentido no de copia sino de elaboración) de las teorías, estéticas y poéticas provenientes de los centros surgió también la posibilidad con la mundialización cultural que las mismas teorías sociales y expresiones estéticas latinoamericanas puedan ser universalizadas a partir de sus singularidades regionales, nacionales y locales cuando las condiciones que le dieran origen encuentran condiciones apropiadas para su expansión espacial, histórica y cultural. Este fue el derrotero del materialismo histórico que originado en las condiciones europeas pudo ser adaptado en otros lugares del mundo, del funcionalismo y de las teorías sociales latinoamericanas (Calello, 1994)

En la actualidad muchas de las características socioculturales de Latinoamérica pueden constatarse en otros lugares del mundo incluidos los llamados países centrales. Es el caso de la exclusión social y laboral, la violencia sistémica, la alienación que se expresa en consumos mercantiles nocivos, las migraciones con sus consecuencias político–culturales y estéticas, los desastres ambientales, el patriarcalismo y el sexismo, pero también las riquezas provenientes de sus producciones simbólicas, híbridas, mestizas y originarias vinculadas a sus tradiciones políticas. Las condiciones sociales actuales en el mundo permiten la universalización (con sus consiguientes readaptaciones) de las teorías latinoamericanas, en especial aquéllas referidas a las desigualdades sociales, de género y medioambientales junto con sus expresiones artísticas. Entre ellas se destaca el melodrama como un género narrativo y audiovisual que expresa de manera específica las vicisitudes del drama social latinoamericano.

En los análisis –muchos de ellos de gran agudeza– sobre las telenovelas latinoamericanas que destacan el lugar central de las mujeres y sus motivaciones generalmente de índole psicológica como protagonistas centrales no suelen explorarse las posibilidades que puedan emerger de la producción de guiones alternativos que problematicen los lugares sociales históricamente asignados a sus personajes, en particular a las mujeres, pero también a las minorías sexuales e identitarias. Sus personajes son presentados generalmente como personas sufrientes cuyo mayor anhelo suele ser la consumación de un matrimonio con

algún protagonista masculino y poderoso. Las telenovelas mantienen aún como leit motiv de sus tramas la exaltación de los afectos y las emociones, como un atributo específico del género que satisface las expectativas de una demanda social, en donde el amor romántico aparece, –utilizando la expresión de Niklas Luhmann para referirse al amor genérico– como un sistema autorreferente de comunicaciones de la intimidad (Luhmann, 2012). Pero como hemos señalado las modalidades que asumen las relaciones afectivas en Latinoamérica (como quizás también en otros lugares del mundo), vinculadas a las dominaciones de género masculino con sus específicos dispositivos sexuales y a sus antecedentes históricos, no son independientes de condicionamientos sociales, políticos y económicos. En este sentido es posible orientarse por criterios metodológicos que como la noción de muestreo desarrollada por Howard Becker (Becker, 2009) se construye con el fin de analizar casos o emergentes no regulares cuyo desvío en relación a la distribución normal cumple una función de compensación o trasgresión de los condicionamientos normativos, y como proponía Boal, en relación a una praxis específica. En particular aquellas dimensiones que se refieren a las desigualdades sociales y de género, que formaron parte de la construcción inicial de los melodramas en la Argentina como expresión de los imaginarios de la dominación sexista.

Bibliografía

Ameigeiras A. (2011). "Matrices culturales, una clave para el abordaje de las culturas populares en la sociedad actual" en *Culturas populares y culturas masivas*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento/Imago Mundi.

Barbero Jesús. M. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Becker H. (2009). *Trucos del oficio,* Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.

Beorlegui C. (2006). *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano. Una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2da Edición.

Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido. Teoría y práctica*. Buenos Aires: Interzona.

Bonfiglio, F. (2016). "Calibán o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de La Tempestad. Apropiaciones y religaciones: Calibán en Nuestra América". En Julio César Guanche (comp.). Vidas de Calibán. Herencia y porvenir del calibanismo. La Habana: Editorial José Martí.

Brooks P. (1995). *The melodramatic imagination*, USA. Library of Congress.

Calello T. (2017). *Tango Siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Calello T. (1994). "El turno de la Sociología Latinoamericana", Buenos Aires, Revista Lanzallamas, Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

Elias N. (1987). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: FCE.

Fernández Retamar R. (2005). *Todo Calibán*. Buenos Aires: Clacso.

Federici S. (2015). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2da edición. (Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza trad.)

Halperin Donghi T. (1982). *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S.A.

Karush M. B. (2012). *Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920–1946)*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Luhmann N. (2012). *El amor*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Negro H. (2007). *La verdad sobre El Pan Duro. Grupo de Poesía (1955–1964)*. Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Editor.

Pena de Matsushita M. (1985). *Romanticismo y política*. Buenos Aires: Editorial Docencia.

Rodó José. E. (1961). *Ariel*. México: Espasa–Calpe.

Said E. (2002). *Orientalismo; invención de Occidente*. Madrid: Debate.

Williams R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta (Traducción de Guillermo David), 1ra edición.

El teatro político de Curi-Rein. Operación Mascare, Episodio inacabable. El teatro como reducto de la imaginación.

María Pollak, CIDDAE

No es la realidad la que se introdujo en nuestra imagen:
la imagen se introdujo e hizo temblar nuestra realidad. (Zizek)
¿dónde hemos visto lo mismo una y otra vez?» (Žižeck, 2002: 17)

Introducción

La presente ponencia se enmarca dentro de un avance de investigación cuyo tema central es: *Las modalidades de protagonismo en el teatro uruguayo: Taco Larreta - China Zorrilla, Jorge Curi -Mercedes Rein. 1940-1990,* y que será llevado a cabo por el grupo de Investigación del CIDDAE (Centro de Investigación y Documentación de Artes Escénicas) de Teatro Solís, Montevideo, Uruguay.

Dentro de este marco temático, la opción de estudiar una adaptación teatral de la crónica de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre,* llevada a cabo por Jorge Curi y Mercedes Rein, dos teatristas uruguayos de primer nivel, que han realizado alrededor de 65 trabajos conjuntos (entre adaptaciones, puestas en escena y traducciones) resulta un desafío a la vez que un aporte en cuanto al análisis del teatro político en Uruguay, cuya investigación no es frecuente.

Curi-Rein, llevaron a escena títulos que dan cuenta del intenso trabajo desplegado por esta sociedad de artistas. Sólo por dar algunos ejemplos. *La comedia del amor, la guerra y el hambre* de Mercedes Rein dirigida por Jorge Curi, inspirada en el ruzzante, actor de Padua del renacimiento, así como toda la obra de Bertolt Brecht: *Madre Coraje, La ópera de dos centavos, Historia de un soldado, Los siete pecados capitales, Del pobre BB (*basado en una recopilación de textos y canciones de Brecht y Kurt Weill) *a*sí como una serie de textos de teatro nacional y rioplatense*(El Herrero y la muerte, Los Caballos, Las de Barranco, Doña Ramona, Decir Adiós, Esperando la carroza)* teatro latinoamericano *(El Coronel no tiene quien le escriba),* teatro español *(El acero de Madrid, Fuenteovejuna, Mariana Pineda, Yerma)* así como numerosas obras

del Teatro Universal *(Sopa de pollo con cebada,Arturo Ui, Seis Personajes en busca de autor, El burgués gentilhombre, Libertad en Bremen, Filomena Marturano)*.

La adaptación de *Operación Masacre* por parte de la dupla Curi-Rein, resultó impactante por su estilo sobrio y respetuoso y crudo. La obra teatral fue estrenada en Teatro Circular de Montevideo (Uruguay), en julio 1973, apenas un mes después del golpe de estado. El texto de Walsh y la correspondiente adaptación teatral refieren a los hechos producidos en junio de 1956, en virtud de la insurrección que cuadros militares, liderados por los Generales Valle y Tanco, así como cuadros sindicales y pueblo peronista, llevaron a cabo contra la llamada Revolución Libertadora que se inicia con el derrocamiento del Gral. Perón en setiembre de 1955.

En la obra, el personaje "Walsh" es presentado de esta manera:

> Soy Rodolfo Walsh. Soy argentino. Periodista. Escribo cuentos policiales. Juego al ajedrez, tal vez, algún día pueda escribir la novela seria que vengo planeando hace tiempo. Mientras tanto, para ganarme la vida, hago otras cosas que llamo periodismo, aunque no es periodismo. La violencia me ha salpicado las paredes de mi casa, en las ventanas hay agujeros de bala, he visto un coche agujereado y dentro un hombre con los sesos al aire, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos. El 9 de junio de 1956, en la ciudad de La Plata, yo estaba a medianoche en un café donde se jugaba al ajedrez, cuando nos sorprendió el cercano tiroteo con que empezó el asalto de la Segunda División y el Departamento de Policía, en la fracasada revolución del General Valle. Recuerdo que esa misma noche, horas más tarde, pegado a la persiana de mi habitación oí morir al conscripto en la calle y ese hombre no dijo: Viva la Patria! Sino: "no me dejen solo, hijos de puta". (*Operación Masacre*, adaptación teatral, pág. 1)

Vale recordar que Rodolfo Walsh permanece al día de hoy desparecido. Una mención para José Luis Cabezas cuyo fin es conocido y que no puedo dejar de asociar a la suerte de tantos y tantos periodistas que han estado en el lugar justo, en el momento justo y que por eso mismo han sido asesinado o desaparecidos. "El país vive una cruda y despiadada tiranía. Se persigue, se encarcela, se excluye de la vida cívica a la fuerza mayoritaria" dice Walsh en la versión teatral. (*Operación Masacre*, 3)

La adaptación de Curi-Rein se puede inscribir dentro del género teatro documento y del teatro épico. Si bien toda composición dramática incluye una parte documental ya que para escribir siempre nos basamos en hechos o cadenas de hechos, el teatro documento funciona a la inversa. Parte de hechos históricos a los que "el montaje y la adaptación teatral de los hechos políticos mantienen al teatro en su papel de intervención estética y no directa en la realidad." (Weiss, Peter, 1968, citado por Pavis, Diccionario del Teatro, 483).

Este modo de relatar los hechos, genera una distancia con el espectador propio del teatro épico, lo que hace que éste atienda más al relato de los hechos que suceden en el escenario que a su propia reacción respecto a los mismos. El espacio que se produce entre la recepción de los relatos despojados de la técnica interpretativa del teatro dramático, facilita la distancia necesaria que requiere este procedimiento para ser eficaz, produciéndose el efecto de distanciamiento o extrañamiento del que habla Brecht.

Críticas a Operación Masacre

Transcribo aquí sólo algunos de los párrafos más relevantes de las críticas que oportunamente se publicaron en la prensa montevideana a propósito de la adaptación y puesta en escena de *Operación Masacre*.

> Mercedes Rein y Jorge Curi escaparon a estas tentaciones de la facilidad por la vía más lógica, pero también la más difícil, entendieron que había que poner seres humanos en la escena y no mártires históricos. Renunciaron a los grandes discursos, a las profundas interpretaciones historiosòficas y a otros clisés aparentemente respetables y dieron lo sencillo, lo cotidiano, lo característico de cada personaje. (El País, Uruguay, 14/07/73, Egon Friedler, Tragedia a nivel de anécdota)

Por otra parte, Gerardo Fernández escribe en Semanario Marcha, 27 de julio de 1973.

> la adaptación supone una compleja técnica de composición dramática y evidencia a cada paso una cuidadosa elaboración y a la vez un dominio sorprendente de los recursos y resortes del teatro-testimonio, hasta encontrar la exacta correspondencia en lenguaje escénico, de la prosa original. Confiándose por entero al poder de la palabra viva, Curi y Rein se aplican entonces primordialmente y con todo éxito a lograr una nitidez expositiva de la que no permiten que ningún efecto

> teatral (en el mal sentido de la palabra) distraiga al espectador. Los hechos demuestran la razón de su enfoque y así el espectáculo tiene toda la profunda vibración emocional y a la vez todo el poder de conceptuación intelectual para proyectar la espeluznante peripecia…

Víctor Manuel Leites sostiene

> Pero como queda bien claro a través del conciso epílogo de este verdadero informe teatralizado, estos asesinatos sin aparente razón, son siempre hijos de la reacción oligárquica y de la absoluta carencia de escrúpulos que la caracteriza cuando, buscando obviar su carencia de base social, utiliza el terror como método de gobierno… Jorge Curi maneja el texto con una probidad ascética evitando todo subrayado y cuidando que los hechos por si mismos constituyan suficiente demostración de la fragilidad de los liberales argumentos con que suelen cubrirse ciertas "democratizaciones a punta de bayoneta". Basta un cambio de saco, unos lentes, una bufanda para que un relator se transforme en el personaje aludido.

Escenarios de la vida: la posibilidad de imaginar

Operación Masacre, está construida en base al testimonio de los distintos protagonistas de la historia real (Carranza, Di Chiano, Livraga, Giunta) que se salvaron de la matanza. Fueron 27 los asesinados esa noche que dio lugar a la crónica de Walsh.

En varias ocasiones se establece un diálogo entre los personajes y Walsh en algunos casos, actúa como nexo entre las distintas intervenciones de esos protagonistas, planteando los hechos y dejando al espectador las conclusiones.

La voz en off funciona como recurso dramatúrgico, cuya periódica intervención anuncia la trasmisión de comunicados oficiales. Es la voz fría, externa, que aporta información y en un punto oracular: "Que nadie se equivoque. La Revolución Libertadora cumplirá inexorablemente sus fines." (Operación Masacre, texto teatral, 12)

Y finalmente, algunos monólogos, donde el personaje dialoga con otros personajes. Como expresa Pavis: "Muchos monólogos a pesar de su disposición tipográfica unitaria y de la unicidad del sujeto de la enunciación, son de hecho sólo diálogos del personaje consigo mismo con otro personaje fantasmático o con el mundo en tanto que testigo." (Diccionario del Teatro, 28). Es el caso del monólogo de Livraga, uno de los que logró salvarse de la matanza.

El relato detallado de Livraga, facilita que el espectador se sitúe en dos planos de realidad simultáneos, la de estar sentado en una sala de teatro mirando una obra y la que viaja con Livraga por esos descampados reconstruyendo con él las escenas del crimen. Escenas que se repetirán muchos años después de esos hechos y muy poco después del estreno de *Operación Masacre* en Montevideo y luego en Argentina y Chile, y que han dejado miles de torturados, muertos y aún desaparecidos.

Livraga hace un pormenorizado relato de los acontecimientos acaecidos a partir del allanamiento y detención por parte de la policía de todos los que estaban en casa de Juan Carlos Torres escuchando por radio la pelea de boxeo entre el chileno Loyza y el argentino Lausse, así como de personas que casualmente andaban por la calle en ese momento, y que también fueron detenidas.

> Nos llevaron primero a la unidad regional San Martín. De allí nos sacaron y nos hicieron subir a un colectivo. Hacía un frio bárbaro. Me acuerdo que Giunta solo llevaba una campera. Uno dijo: "yo creo que nos matan, Don Lito". A mí me hizo gracia. Nos habían dicho: "Quédense tranquilos. Los trasladamos a La Plata". A cierta altura en el cruce de la ruta 8 paramos. Me di cuenta de que no íbamos hacia La Plata, pero no le di importancia. Yo iba tan confiado que cuando paramos allí en el cruce y el chofer se bajó porque se sintió descompuesto, me ofrecí a manejar. "Si quieren manejo yo. Yo soy colectivero. "Ahí, noté que los de la camioneta estaban nerviosos. Pero, con la policía nunca se sabe…. Bueno al final volvimos a parar. Era un lugar medio descampado, en las afueras de José León Suárez. Nos hicieron bajar en un baldío. Había eucaliptos del otro lado de la calle. Al fondo del baldío estaban los basurales. entonces, la camioneta dio vuelta por una calle lateral y nos alumbró las espaldas con los faros. Nos dijeron: "Caminen". Alguien preguntó: "Qué nos van a hacer? Oí que decían: "No tengan miedo. No les vamos a hacer nada." Al lado mío alguien dijo: "Disparará Carranza, yo creo nos matan." Yo iba en la punta. Pensé: el traje oscuro, si me abro hacia la izquierda, quedo en la oscuridad. Si corría era peor, nos estaban apuntando. Pero fue un segundo, un paso a la izquierda y ya no sentí los faros. A unos metros había una zanja, pero a mis espaldas, oí el cerrojo de los mauser y no puede correr. Me tiré al suelo y quedé boca arriba, no sé por qué. No me animaba a moverme. Vi como lo mataron a pocos pasos de mí, al pobre Carranza." (Operación Masacare, versión teatral, 11)

El texto va indicando cada paso en la obtención de la información, deteniéndose en el testimonio de Lavraga, uno de los sobrevivientes, y donde va detallando cada paso de la operación, incluyendo los pensamientos que iba generando cada movimiento, las acciones de los detenidos, de la policía, hasta las estrategias de sobrevivencia de esos momentos límites que afinaba la percepción al máximo.

El relato continúa con la muerte de Carranza y luego Rodríguez. Los mismos procedimientos, los mismos gritos, el mismo dolor y desconcierto. El mismo recuerdo repetido, memorizado para no olvidar, el olor de la sangre, de la pólvora, el frio, el total desamparo, el baldío como símbolo del desecho, del desperdicio, del espacio donde se mezcla la biblia y el calefón, y finalmente el silencio de los muertos y el de los tres que se hicieron los muertos para poder escapar de esa muerte segura.

Esta síntesis final, producto de la lectura del texto, me ha permitido generar imágenes propias. Yo le pongo cara a Livraga, a Giunta, imagino la irrupción de la policía entrando a la fuerza en la casa de Torres esa noche fría, siento la textura de la bolsa de agua caliente de la mujer de Torres, bebo con ellos el vaso de ginebra para entrar en calor, le pongo voz al locutor que trasmitió la pelea entre el argentino y el chileno y a los golpes que recibieron, los rounds en el cuadrilátero, la hinchada que cada uno de ellos tendría. No conozco el lugar, sin duda mi relación con esa producción de imágenes sería muy distinta si hubiera estado ahí.

Si el mecanismo del teatro en general y el teatro épico en particular nos permite tener una distancia entre los acontecimientos escénicos y nuestra propia posibilidad de elaborar sentido y asociar imágenes, es gracias a que entre ambos se abre el espacio suficiente para que la imaginación cumpla con esa función. En la adaptación teatral, se hace un pormenorizado relato de las circunstancias y de los hechos que “ocurrieron en un par de horas” (Operación Masacre, versión teatral, p.11). Cómo hubiera sido la cobertura periodística de Operación Masacre hoy y que lugar nos hubiera dejado para imaginar? “Tras haber significado la superación de las distancias, la velocidad equivale repentinamente al abatimiento de la dimensión temporal, y los medios de comunicación de la ubicuidad desplazan a los medios de la historicidad.” (2, 2.1, 2017)

Deberíamos preguntarnos entonces, ¿qué fenómeno acaece cuando cada espectador tiene la posibilidad de generar sus propias imágenes a partir de los estímulos proporcionados por la escena? Una pregunta tal vez ociosa, si no estuviéramos sometidos a millones de estímulos de todo tipo que tienden a vaciarnos y a pensar en imágenes prestadas, y no fuera necesario repensarnos, volver a problematizar lo que creíamos que de una vez y para siempre iba a funcionar tal cual lo previsto, la forma de conocer.

Escenarios de la muerte: la imposición de la imagen

En el resumen previo a la presentación de esta ponencia, destaqué que establecería conexiones entre la obra de teatro y las "operaciones masacre actuales", tanto en el campo bélico y político como en el cultural.". Me estaba refiriendo concretamente a la guerra contra Ucrania.

Si bien han sucedido y suceden miles de masacres en distintas partes del mundo, esta guerra tiene la particularidad de que su difusión es masiva, constante y al alcance de cualquiera que esté en contacto con redes sociales y medios masivos audiovisuales de comunicación (tv).

Personas tiradas en el suelo, que no se sabe si son muertos o moribundos, que han sido torturadas y luego fusiladas pueblan el paisaje informativo desde hace décadas, desde la prensa, hasta la televisión, pasando por el cine, pero se ha inaugurado una nueva etapa a partir de la invasión rusa a Ucrania. "Por supuesto, existen imágenes bélicas desde hace milenios, pero es en el último siglo y medio cuando los relatos icónicos conforman de tal manera la guerra que incluso la transforman y la definen, tal y como sucede en la idea de «guerra en directo» en las dos últimas décadas." (2013, 13)

La guerra en vivo y en directo con la participación de los diferentes involucrados, en todas las redes informativas en forma continua, es su característica, pongo por caso la masacre acaecida en la ciudad de Bucha en abril 2022, donde varios cientos de personas fueron asesinadas y sus cadáveres se encontraron a lo largo de varios días dispersos por calles y campos. Estas imágenes que se imponen desde todas las plataformas, no sólo reducen nuestra capacidad de asombro, sino que, siguiendo a Paul Virilo: "la progresiva adaptación del pensamiento a la imagen técnica, desde la fotografía hasta las imágenes en tiempo real, produciría la desestructuración y la consiguiente desaparición de la sensibilidad

propiamente humana. Aquí, esta «desrealización audiovisual» provocaría que «el público mundial, al contrario que el escéptico Tomás, acabaría creyendo en lo que no toca y no puede ver» (Virilio, 2002: 37-38, citado por García Varas, pág 14).

Como una suerte de procedimiento, las masacres, operan no sólo en su forma bélica sino como manifestación cultural cuya expresión más extrema quizás sean la destrucción de "lo físico" (los cuerpos humanos, los animales, la flora, la fauna, los edificios desde los habitacionales hasta los que albergan distintos tipos de instituciones culturales, sanitarias, monumentos, plazas, etc), pero cuyo poder simbólico es aún mayor, ya que junto con esa destrucción arrasan con costumbres, tradiciones, lenguas y lenguajes, modos de ser y sentir, modos de vestir, cantar y hablar, comer y cocinar, modos de generar arte, de relacionarse con los demás, modos de ser en el mundo, o sea con el proceso acumulativo que implica la consolidación de una cultura.

Si bien la difusión masiva de imágenes por medios audiovisuales siguen siendo un recurso del poder para el control, como bien expresa García Varas:

> "Las imágenes de guerra son espacios privilegiados de relación entre lo icónico y el poder, tanto por un lado, porque lo expresan y lo manifiestan, definiendo apoyos o rechazos al mismo, como por otro lado, porque lo ejercen, en ocasiones de manera arrebatadora y, por ello, se persigue su control." (2013, 13)

Comentarios finales

La obra teatral *Operación Masacre* estrenada en 1973 en un pequeño teatro del centro de Montevideo, fue una puesta en escena adaptada a la corriente estética de su tiempo. La Institución Teatro Circular, era consciente de que estrenaba la obra en plena dictadura y, aun así, se arriesgó a poner un cartel gigante que cruzaba la Avda. Rondeau con el título de la obra en grandes letras de molde que se veían desde la Avda. 18 de Julio. Ese cartel duró poco, lo hicieron sacar, pero la obra estuvo varios meses en cartel. Las velocidades eran otras, y a pesar de las persecuciones al teatro, esa porción de libertad pudo salvarse de la censura, aunque por breve lapso.

El teatro, aún un teatro enorme y colmado de gente, ofrece la posibilidad del convivio, la respiración colectiva, la percepción del otro, la experiencia expandida, reconocer y reconocerse en el teatro como acontecimiento, permite

también la coexistencia de distintos niveles de recepción por parte de cada uno de los espectadores.

En la época que nos ha tocado vivir, rescato la posibilidad de imaginar, de ir al teatro y en ese breve lapso, aceptar el pacto ficcional. Dar la oportunidad a que aparezcan imágenes, así como que desaparezcan, sin pedirles nada, sin creerles mucho, tampoco desacreditarlas y nunca ni exigirles lo que no pueden dar.

Y respecto a las imágenes impuestas, cierro esta exposición con García Varas:

> Aquí, la primera tarea que entonces se plantea es comprender el funcionamiento de estas imágenes, su significado. Solo atendiendo a sus mecanismos semánticos podremos saber si estas imágenes son exclusivamente vehículos del poder (o de la ideología, etc.) o si pueden, así mismo, conformar maneras de crítica o de reflexión sobre los conflictos y sobre dicho poder con medios específicamente icónicos. Esto es, junto a su definición semántica, se abre la cuestión fundamental acerca de la posibilidad de que la imagen ofrezca, muestre o ejercite formas peculiares de reflexión. (pág. 13, 2013)

Bibliografía

Curi J. y Rein M. *Operación Masacr*e, versión teatral.

García Ferrer, B. (2017). "La "dromocracia" o el régimen de la velocidad absoluta (Paul Virilo) Un diagnóstico de sus derivaciones mórbidas en la existencia". En Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades, vol. 19, núm. 38, pp. 49-71, 2017, Universidad de Sevilla

García Varas, A. (2013). "Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen". En Enrahonar. Quaderns de Filosofia 50.

Pavis P. (1988). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética semiología*. La Habana: Edición evolucionaria (Tomos 1 y 2).

La dramaturga uruguaya Mercedes Rein: ¿un talento en la sombra o una estrategia ideológica?

Pilar de León, UdelaR – CIDDAE / GETEA – UBA)

Propuesta de investigación

En este año 2022, el Equipo de Estudios Transmediales, constituido por miembros perteneciente al Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís de Montevideo, así como docentes y alumnos asociados al CIDDAE de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) de dicha ciudad, ha centrado su interés en investigar figuras que han aportado al campo teatral por diversos motivos. La elección de las figuras estudiadas tiene lugar porque el país está conmemorando, por un lado, los cien años del nacimiento de Antonio "Taco" Larreta y China Zorrilla y por el otro, el Equipo ha puesto el foco en figuras como Jorge Curi y Mercedes Rein que han contribuido artísticamente con enfoques políticos antes, durante y después del golpe de Estado en Uruguay y la posterior permanencia en el gobierno durante doce años (1973-1985). El material documental que aporta el Centro es una fuente interesante para dicha investigación.

La figura de Mercedes Rein

Como investigadora mi interés se centra en la figura de Mercedes Rein. Ella nació el 19 de noviembre de 1930 en Montevideo y falleció en la misma ciudad el 31 de diciembre de 2006. Una escritora de fuste que escribió ensayos, varias novelas y numerosas críticas literarias. Destacada por sus ensayos pedagógicos, se formó en la Universidad de Hamburgo en Filosofía y Letras, y su dominio de varios idiomas de algún modo la colocó en un lugar de privilegio dentro del Teatro Independiente, que le pidió que tradujera obras dramáticas de Bertoldt Brecht (*El círculo de tiza caucasiano, La ópera de dos centavos, Vida de Galileo Galilei,* entre otras). Asimismo, trabajó traduciendo a Arthur Miller y Friedrich

Durrënmatt. Tuvo actividad académica y contribuyó en el Semanario *Marcha* dirigido por Ángel Rama y más adelante en el Semanario *Brecha*. Sin embargo, aunque escribe la obra *Juana de Asbaje* que ganó el Premio Florencio en 1993, en dramaturgia siempre se la ve a la "sombra" de Jorge Curi, no se la entrevista y cuando se habla de su labor se la pone por debajo del trabajo de Curi. En varias oportunidades se ocupan de la dramaturgia en dupla: Curi- Rein. Obras populares como *El herrero y la muerte, Entre gallos y mediasnoches,* con gran afluencia de público aparecen en la crítica periodística poniendo el énfasis en la Dirección y la Puesta de Jorge Curi.

Dentro del Equipo me interesa investigar esta figura por tres razones: en primer lugar, porque en el grupo mi compañera María Pollak está trabajando sobre la figura de Curi y la figura en dupla y pienso que los aportes de ambas pesquisas pueden dialogar de modo interesante en una publicación; en segundo lugar, porque me dedico a trabajar con la dramaturgia femenina desde mis albores como investigadora, allá por la década del noventa cuando comencé a hacerlo con los textos de Cristina Escofet: el centro de interés de mis trabajos siempre ha estado en función de mis estudios de género, y por último, la elegí porque relevando material crítico periodístico se despertó en mí una curiosidad particular que culminó en una serie de preguntas que espero contestar en el transcurso de mi investigación: ¿por qué la dupla? , ¿por qué la elección del segundo lugar?, ¿se trata de una voz silenciada?, ¿se trata de una estrategia de supervivencia?, ¿cuál es el lugar que ocupaban las dramaturgas en el teatro independiente uruguayo?

El teatro independiente: una ideología moderna en un contexto político particular

Estamos hablando por un lado de Teatro Independiente (muy vinculado con el Teatro Independiente argentino) y por otro de la salida del gobierno militar (1973-1985) *El herrero y la muerte* se estrena en 1981 en el Teatro Circular, antes de la salida a la democracia. Este contexto político se presenta como un imaginario que de algún modo refleja una modalidad de pensamiento propia de la hegemonía patriarcal. Dentro del imaginario simbólico del Teatro del Pueblo (1937) se privilegia el creador masculino. La presencia femenina es mínima para cargos de poder como los de Directora Teatral o Autora. El paradigma

dominante en las décadas del sesenta y setenta estaba representado por agentes culturales, directores y "maestros" varones. Los autores a quienes se recurría eran propios de las grandes obras de la dramaturgia universal. Y esta forma de pensamiento que busca la "transformación ideológica" poco escuchará las voces femeninas.

En el año que muere Mercedes Rein escribe Anna Caballé:

> ¿A qué se debe esta actitud de silenciamiento? Sea cual fuera, es la misma lógica del rechazo o de la invisibilidad que explica los resultados de una encuesta realizada por la revista *Quimera*, en pleno furor del canon literario generado por el cambio de siglo y el milenio. […]Es obligado hablar pues de la pervivencia de un pensamiento adverso o, en el mejor de los casos, indiferente a la mujer y a su trabajo, herencia de una tradición intelectualmente misógina, que ha combatido, y sigue combatiendo, a veces con desesperación digna de mejor causa, el valor de la inteligencia femenina, negándole no ya el reconocimiento sino el derecho a ser considerada parte inalienable de la producción cultural (2006, p. p.16-17)

La investigadora, historiadora literaria especialista en el relevamiento de discursos misóginos, afirmaba en su libro *Una breve historia de la misoginia,* que ésta "todavía se explota en los ámbitos de la cultura [… y] muchas mujeres de valía repliegan velas, calculan sus posibilidades e intentan sobrevivir a la presión masculina" (2006, p.28)

El concepto de subalternidad

Cuando se dice que la mujer ha estado en un lugar "subalterno", teniendo en cuenta el origen de este concepto en los escritos realizados por Antonio Gramsci (1881-1937) en sus *Cuadernos de cárcel*, lo que se debe tener en cuenta es el valor "relacional" del término. Gramsci lo utiliza en referencia al grupo campesino marginal de su época. Los investigadores hindúes, posteriormente, le dieron al término un valor "poscolonial" en referencia al dominio inglés sobre su pueblo. El término y los estudios referidos a él generan una metodología de abordaje a la identidad desde la agresión y la división. Entonces, aplicados a la mujer, si ella ocupa un lugar "subalterno", es consciente de que es necesario crear formas controvertidas que habiliten la concreción de sistemas igualitarios, participativos y constructivos. Es necesario construir estrategias para superar una situación de dominación. Con estos principios pensamos y postulamos una

forma de defensa que aquellos "sujetos subalternos" puede que utilicen a su favor. ¿Y si en lugar de desaparecer del espacio negado nos movemos hacia una nueva posibilidad? Dice Silka Freire:

> los subalternos tienen la posibilidad no sólo de hablar, sino de tomar conciencia de que la subalternidad no es un estado inalterable [...ya que] entrar en la agencia no es una tarea imposible, sólo dificultosa (2015; p.p. 108-109)

Aportes de las teorías de género

De hecho, si pensamos en la década del noventa y la era posmoderna tendremos que tomar conciencia de que "Las feministas posmodernas subrayan que la liberación no puede venir más que del ataque, no a los efectos de la modernidad, sino a las raíces mismas de su racionalidad política, cuya noción de poder es uno de sus conceptos fundantes" (Femenías, 2000, p.56). Las discusiones teóricas no se han resuelto y por eso figuras como Luce Irigaray y Judith Butler, por sólo tomar dos ejemplos, uno del feminismo francés y otro del norteamericano, rechazarán la filosofía del Iluminismo que es un pensamiento fundacional de la tradición filosófica. En el caso de Simone de Beauvoir se presenta como paradigmático, aunque se oponga a él A los efectos de esta Ponencia y a la presentación del problema en la Mesa, es importante comprender el contexto filosófico en el cual se movía en sus albores tanto Rein como el Teatro Independiente. Ello puede generar actitudes relevantes y acordes al momento que le tocó vivir.

Entonces, mirar a Mercedes Rein es de algún modo contextualizarla. No tenemos la oportunidad de entrevistarla para saber qué piensa al respecto, pero, sin embargo, podemos comprenderla e interpretarla en sus actitudes

El discurso de los críticos de teatro.

Relevando material de crítica periodística de la obra *Juana de Asbaje* escrita por Rein y dirigida por Curi, estrenada el 4 de junio de 1993 en la Sala Verdi con el elenco de la Comedia Nacional, Irma Abirad pondera el texto de Mercedes Rein pero "desde la puesta". Dice: "Si la obra es difícil, la Dirección me pareció un dominio absoluto de todos los órdenes allí expuestos" (*Últimas noticias,* 1993, p.21). Irma Abirad pone énfasis en la versión de Jorge Curi y en la actuación de las tres Juanas representadas por Andrea Davidovic, Elisa Contreras y Gloria Demassi. Dice:

> El barroquismo estuvo enseñoreándose en toda la obra. Pero el más puro, fue el del primer momento. La pasión afloró con prudencia, sin permitir desórdenes inútiles. Manejó con gran claridad los efectos, hasta ese gran final, en el cual esa gigantesca y espectacular cruz viviente y femenina comienza a levantarse y se detiene justo a tiempo, para dejar sin aliento al auditorio ((*Últimas noticias,* 1993, p.21).

Jorge Arias en *La República* dice el 5 de junio de 1993: "creemos que el teatro es todo lo que no tiene la obra, Mercedes Rein no se ha planteado siquiera el problema del específico lenguaje del teatro: ha dado una adaptación plausible, un libreto compendiado y bien sintetizado y nada más" (p.40). Con esta discursividad en una obra que gana un Florencio, ¿a qué tenemos que aludir?, ¿a qué ataque debemos responder?, ¿a qué contradicción debemos elevar nuestro pensamiento? Hay un solo camino transitado: el de la nulidad, el del silenciamiento, el de poner en la sombra el talento de la escritora.

Sabemos que Jorge Curi no es quien la colocó en la sombra porque en una entrevista previa al estreno que le hacen él dice. "La idea es de Mercedes Rein que es la autora. Fue ella que hurgó en la figura de Sor Juana" *(Últimas noticias,* 28 de mayo de 1993, p.21.)

Y Mercedes confiaba en él, de hecho, su capacidad y su talento le permitieron trascender como poeta gracias a la estrategia que utilizó. Decir "trascender" es recordar las palabras de Simone de Beauvoir:

> [L]a mujer "moderna" acepta los valores masculinos: pone todo su amor propio en pensar, obrar, trabajar y crear con los mismos títulos que los varones; en lugar de tratar de rebajarlos, afirma que se iguala a ellos. En la medida en que se expresa en actitudes concretas, esa reivindicación es legítima; y entonces la insolencia de los hombres es la que resulta condenable (1999, p.712)

Cuando Rein organizó su único libro de poesía: *La máquina de trinar,* no encontró editor que la apoyara. Dejó el legado de editarlo a su amigo Jorge Curi. En 2007, un año después de su muerte, el libro es presentado a la Academia Nacional de Letras, cuyo presidente era Wilfredo Penco, y se le hace un homenaje y una edición póstuma.

Mi pregunta entonces abre una posible respuesta a una nueva pregunta: Mercedes Rein, dramaturga "subalterna", ¿habrá usado como estrategia de

trascendencia para ser reivindicada póstumamente la figura indiscutible de su amigo del Teatro Independiente? Su papel de autora teatral se une a Jorge Curi pero su actitud creadora probablemente es elocuente en este libro póstumo. Y la pregunta sigue repicando en el imaginario de quienes hemos visto evolucionar el lugar de la mujer escritora en las Artes Escénicas.

Bibliografía

Abirad, I. (1993). "¿Quién fue Juana de Asbaje?" Entrevista a Jorge Curi en *Últimas noticias,* Montevideo, 28 de mayo de 1993.

---------- (1993). *"Juana de Asbaje*: Espectáculo apasionante" en *Últimas noticias,* Montevideo, 4 de junio de 1993.

Arias, J. (1993). "Tres veces Juana" en *La República,* Montevideo, 5 de junio de 1993

Beauvoir, S. de. (1999). *El Segundo Sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Caballé, A. (2006). *Una breve historia de la misoginia. Antología y crítica.* Barcelona: Lumen.

Femenías, M. L. (2000). *Sobre Sujeto y Género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.

Freire, S. (2015) *Ni callar ni bordar. Teoría del teatro. Espacio escénico y subalternidad*. Montevideo: Udelar- FHCE.

Intermitencias de María de Montserrat en la Comedia de China. Intertextualidades de la soledad

Claudia Pérez, CIDDAE-UdelaR

Introducción

> El viento es otra desgracia de este país. (…) Papá no tiene nada que ver con el viento, ¿no? El viento no lo hace papá, no lo dirige, ni siquiera puede preverlo. Y el viento nos ha hecho esto. Hizo que volaran los techos de la casa, igual que hace que naufraguen los barcos y se desgajen los árboles. (*El país secreto (*139, 142).

Esta cita de María de Montserrat me permite introducir este trabajo, ya que pone en juego un elemento de identidad nacional, de localismo: el viento; creador de una idiosincracia, especialmente en las zonas costeras. Ese pampero crea conciencia del cambio, de la inevitabilidad del desastre, de la fragilidad de lo humano y del límite controlador y destructor del poder del Padre. Refiere a una familia y a un país que va de riqueza a pobreza, de orgullo a humillación.

Este espacio geográfico cobijó a nuestras dos creadoras. En este año 2022 se cumplen 100 años del nacimiento de China Zorrilla, actriz multifacética que supo desplegar su experticia tanto en Uruguay como Argentina. Cosmopolita, multidisciplinaria. De acuerdo al Catálogo realizado para la exposición la *Comedia de China*, (2015-2016, CIDDAE), la actriz dice que los años pasados en la Comedia Nacional "Fueron los mejores once años de mi vida" (de 1948 a 1959). Fue en la llamada Edad de Oro de la vida nacional. La prosperidad económica se consolidó por los beneficios de las exportaciones uruguayas, trajo un crecimiento de la industria. Uruguay era la "Suiza de América", con una clase media culta y fuerte.[1] Rial señala que, en este período del pequeño "país modelo", se desarrolló

[1] Barrán, José Pedro. rau.edu.uy

el mito de un país culturoso. Luego, a mediados de los años 50, se va generando un "contraimaginario social" de crisis, y de "sentimiento de pérdida de la 'Edad de oro' y cómo recobrarla". Estamos hablando de la macrohistoria conjugada con la microhistoria.

María de Montserrat (nacida en 1913 en Camaguey, Cuba, llegó a Montevideo a los diez años para aquí quedarse) y escribe su única y premiada obra teatral *Intermitencias*, que representó la Comedia Nacional dirigida por Margarita Xirgú en 1951 y con la actuación de China. Fue autora de novelas y cuentos. La pérdida, la soledad, aparecen como tema literario, aporte de la influencia del pensamiento de Schopenhauer, del existencialismo francés; un sentimiento ya explorado literariamente por Onetti ("El pozo" es de 1939): la percepción de la soledad existencial, la extrañeza frente a un mundo que parece ordenado, el rechazo al matrimonio burgués.

El proyecto de investigación 2022 del CIDDAE se titula *Las modalidades de protagonismo en el teatro uruguayo: Taco Larreta - China Zorrilla, Jorge Curi - Mercedes Rein. 1940-1990* y abarcará el estudio perfilado de algunas décadas fundamentales en la construcción del teatro uruguayo, desde lo que ha dado en llamarse edad de oro al teatro de la resistencia a la dictadura y la reapertura democrática. Tomamos como pilar la fundación de la Comedia Nacional (1947), seguida de Club de Teatro (1949). Haremos este recorrido tomando como eje el desarrollo de las "grandes figuras" mencionadas en el título, sin por ello dejar de recordar a otros creadores que contribuyeron a crear ese gran teatro, representante tanto de una corriente "de arte" como "militante".

Dentro de ese proyecto, mi atención está puesta en China Zorrilla y María de Montserrat. En esta ponencia abordaremos primariamente ocho niveles de análisis, especialmente el vínculo de creación sincrónico y diacrónico entre ambas creadoras unidas en la construcción del personaje la Señora del 4º de *Intermitencias*, interpretado por China Zorrilla, vinculado asimismo con un tópico en la literatura de Montserrat: la máscara social de las mujeres y su soledad y frustración interior. La obra *Intermitencia*s se desarrolla en un edificio de apartamentos, principalmente en el hall, donde el portero gestiona con sentido común las zozobras de los habitantes, observa el cambio de los tiempos y los hábitos, la velocidad que se ha impuesto a la vida, el desinterés por el otro. No

tuvo buena crítica; sí el personaje que interpretó China Zorrilla, la Señora del 4°. Las críticas subrayan el tono de humor con el que encarnó un personaje cuya lectura hoy puede parecernos dolorosa y patética. Esa es una de las preguntas que busco responderme. Mencionaré también algunos pasajes de sus novelas *El país secreto* (1999) y *Los habitantes* (1968).

Niveles de lectura y transversalidades

La atención al registro de acontecimientos de la vida privada, especialmente de la historia de las mujeres, que conocemos fundamentalmente a través de los estudios de George Duby y Michelle Perrot, de Natalie Zemon Davis, han contribuido al desarrollo de la autobiografía literaria, y también de la técnica de la autoficción. En la historiografía, la aparición y jerarquización de la microhistoria da cuenta tanto de la vida privada como de la individualidad, superando la dicotomía entre el hecho histórico y la visión de procesos repetidos y observables, regidos por leyes constantes. Hacia fines de los 70 comenzaron a priorizarse entonces los estudios de la microhistoria como superación de esa dualidad entre los acontecimientos y la historia total. [2]

> En los aspectos metodológicos algunos microhistoriadores recurren a lo que denominan el *"paradigma indiciario",* este sería un modelo cognoscitivo que replantea las tradicionales reglas de control y las formas de inferencia en las explicaciones científicas, en él las inferencias inductivas, la abducción como base científica y el empirismo metodológico tienen la primacía en las elaboraciones investigativas. En ellos prima la creencia de que el análisis histórico de procesos microscópicos le permitiría a la historiografía adquirir una dimensión teórica propia, específica, no subalterna ni subsidiaria. (Ronen Man, 168).[3]

Fundamentalmente han jerarquizado los datos de los acontecimientos en el plano de lo íntimo, de las costumbres, con un énfasis en la posibilidad de acción del individuo. Macrohistoria (los acontecimientos públicos) y microhistoria, están imbricados en la obra de arte.

> Aparejado a la aparición de las incertidumbres y las informaciones parciales, la microhistoria propone que el investigador que analiza a un individuo, debe tener

[2]Uno de los fundadores de la microhistoria, Carlo Ginzburg introduce su libro liminal *El queso y los gusanos*...

[3]"La microhistoria como referente teórico- metodológico. un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales." *HAO*, Núm. 30 (Invierno, 2013), 167-173

> presente que este no actúa ni toma sus decisiones en base a un conocimiento completo de todas las informaciones circundantes, sino que, al contrario, actúa en un marco plagado de vacilaciones, sin poder necesariamente jerarquizar ordenadamente sus preferencias. (171).

Por tanto, el o la autora están situados en dos niveles, a la vez que viven empíricamente e imaginativamente. Esos niveles a la vez se interconectan con la influencia histórica y creativa y la de entorno de su época. Esto suscita ocho niveles entrelazados, en definitiva: la macrohistoria y la microhistoria, la vida de las autoras y su imaginación creadora, atravesados por el eje de lo sincrónico y lo diacrónico.

China Zorrilla y María de Montserrat fueron creadoras y a la vez sujetos empíricos. Vivieron en una microhistoria (los hábitos de la época, su representación de sí) y en una macrohistoria: los sucesos del país. A la vez cuatro niveles pueden comprenderse en diacronía y sincronía. Una obra teatral es la superficie donde todos esos niveles dialogan. Lo sincrónico y diacrónico atraviesan. la vida real y la imaginación literaria, la micro y macrohistoria. Todos estos niveles se insertan en la superficie y el contenido del texto teatral. Nombraré estos niveles, resumiré brevemente sus contenidos y me detendré en dos de ellos para este avance de investigación.

Primera combinación: Macrohistoria y sincronía

> Además, el país estaba hecho. Hecho. El uruguay vivía gratis y seguiría viviendo gratis como hasta ahora por los siglos de los siglos. Era su sino, su estrella buena (...) Lucir una mentalidad europea y un orgullo inmenso de ser pequeño. (*Los habitantes*, 157).

Este apartado trataré del contexto puntual del estreno de *Intermitencias,* en 1951, los acontecimientos históricos que estaba viviendo nuestro país. Fue el Uruguay feliz de la posguerra, en el gobierno de Luis Batlle Berres y un período de prosperidad, con un desarrollo cultural muy importante.

Segunda combinación: macrohistoria y diacronía

> Las razones de la abuela eran las razones de la costa, las que habían sostenido su familia y que en tierra chocaran con las otras, esas, consecuencia de las nefastas componendas y tratos con arrendatarios, con empresarios, con intrusos y exigencias del fisco. (*Los habitantes*, 88).

Ese segundo batllismo aconteció luego de un momento de crisis económica y política, con las críticas que comenzaron al modelo y la subsiguiente elección presidencial de Gabriel Terra en 1931 y el golpe de estado que duró de 1933 a 1938.

Tercera combinación: microhistoria y sincronía

> Algo pasa con las madres, tienen secretos trementos, sangran, gimen, o lloran a escondidas. (*El país secreto*, 57)

El rol de las mujeres, especialmente las creadoras, ya fueran esposas o independientes de los lazos conyugales, está vinculado a las costumbres de las clases medias en auge.

Se sabe que, luego de la guerra, las mujeres volvieron a los espacios domésticos. Las artistas buscaron atajos para hacer sus carreras, dependiendo de la disciplina, y teniendo límites diferentes, -aunque siempre límites-, aun siendo lo que eran.

Cuarta combinación: microhistoria y diacronía

> Pero esa Angelina cuando está en el parque tira piedras al centro del lago como un muchacho. (*El país secreto*, 104)

En este apartado veremos la evolución del rol de las mujeres teniendo en cuenta la influencia europea y las reformas del batllismo, como la Ley de Divorcio en 1907, y el divorcio por sola voluntad de la mujer en 1913. El voto femenino será en 1932. Asimismo, la separación de la iglesia del estado, en 1917, permitirá a las mujeres emanciparse en parte de yugos externos e internalizados de sumisión.

Quinta combinación: creación y diacronía

> Ella era el ángel, sus finas plumas sobre ellos. (*El país secreto*, 58).

La creación artística, literaria y dramática, se corresponden con un imaginario artístico de la época, así sea para contrarrestarlo, y de una herencia estilística. Con sus matices, puede delimitarse un imaginario artístico femenino que puede ser estudiado mediante la ginocrítica. María de Montserrat se ubica en la generación literaria del 45, si bien tuvo pocos vínculos sociales con ella. La pulcritud escritural, el multilinguismo, la fascinación por lo encubierto, las críticas profundas a aspectos socio-culturales del Río de la Plata, rigen su retórica. Por su parte, China Zorrilla debuta en 1943 en el SODRE, a los 21 años. Es becada a los 26 años, en 1946, a la Real Academia de Arte Dramático de Londres. Cuando se integra a la Comedia Nacional ya tenía una trayectoria y una vocación artística, y provenía de una familia de artistas. Cuando se integra a la Comedia, Margarita Xirgu le decía:"China, usted tiene que hablar español (...) Los que no entendemos , cuando usted lee, somos nosotros. Debe hablar español y vocalizar bien. Parece que estuviera todavía en Inglaterra" (Fischer, 119). Y por lo que sabemos de la crítica de *Intermitencias*, jugó su papel en un tono de comedia que la llevó a recibir la ovación, cuando el personaje, leído en otra clave, presenta la dimensión trágica de la soledad y de vivir en un mundo que ya se ha transformado en algo desconocido.

Sexta combinación: creación y sincronía

> ¿Por qué la gente de esta época no sabe más que decir adiós?... ¿Dónde irán todos? *(Intermitencias)*

En este cruce, estalla la particularidad, dentro del espíritu de la época. Todo lo dicho y por decir está en la superficie textual y sus sistemas. Y más, en los sistemas semióticos de la puesta en escena. En una entrevista en el diario La Mañana, del 11 de junio de 1951, María de Montserrat es calificada como "inteligente escritora", y explica el significado de su obra, especialmente con la Señora del 4°.

> (...) hay una figura que va y viene desorientada, perdida, entre el ajetreo de una gente siempre urgida de ocupación y deseos, y es la señora del 4°. Ella ha quedado rezagada, no ha evolucionado armónicamente con la vida que bulle a su alrededor y entonces busca el pan de su espíritu simple en una inalcanzable cordialidad con

> los vecinos.(...) Me he valido de esta señora del 4°, para ofrecer el contraste de esas dos vidas: la de hoy, llena de urgencias y ansiedades, y esa otra, de la cual ella es exponente, una entre triste y ridícula imagen, con sus simplicidades ya fuera de la sensibilidad del momento.

China, por su parte, es catalogada por la crítica como "excelente", "compuso bien su personaje de solterona amiga de fisgar" (El Plata, 24 de junio).

Séptima combinación: vida empírica y diacronía

"A mis hijos". Dedicatoria de *El país secreto*.

En este apartado analizaremos el desarrollo de sus vidas, como sujetos sociales, sus estrategias para obtener logros en su vida profesional y sus sacrificios personales. Estas mujeres optaron por caminos que fueron construyendo y se refractan en su obra. La autobiografía, la elección de modelos de vida, los encubrimientos, las críticas hacia la condición matrimonial. Asimismo, la pertenencia a campos artísticos donde los roles de mujeres y varones estaban bien delimitados.

Octava combinación: vida empírica y sincronía

> El esplendor de la Comedia Nacional de aquella época es difícil de contar. (China Zorrilla, 1997).

Una escritora y una actriz en 1951. Las particularidades biográficas de cada una, los entrecruzamientos, las elecciones de caminos y objetivos, serán analizados en este apartado. Particularmente los conceptos de protagonismo y divismo, de despliegue del yo. Narcisismo y divismo fueron modalidades o estructuras típicas de los artistas, cultivadas además. El concepto se desarrolló a partir del divismo italiano con respecto al espectáculo de masas.

Estos son los ocho niveles que guiarán mi investigación, permitiéndome leer con nueva mirada, efectual, las obras y los aspectos de estas dos creadoras, analizando el mundo en que vivieron y el que crearon.

Equipo de Estudios Transmediales, introducción y contexto del proyecto de investigación: *Las formas modernas de protagonismo del teatro uruguayo desde las fundaciones de la década del 40 hasta el reestablecimiento de la democracia: Taco Larreta, China Zorrilla, Jorge Curi, Mercedes Rein*

Iannina Gamarra, CIDDAE/Teatro Solís

Marcelo Sienra, CIDDAE/Teatro Solís

Introducción

El Equipo de Estudios Transmediales fue creado en el año 2020 a partir de la irrupción de la pandemia por COVID-19 e integra al Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE)[1] del Teatro Solís – Intendencia de Montevideo, y docentes e investigadores asociados de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, concebido con la intención de acercar el área artística con el área investigativa del teatro, un proceso dinámico que fomenta el pensamiento y diálogo acerca de un objeto de estudio.

En este período trienal, los objetivos, marco teórico, así como la metodología implementada, se caracterizaron por tener un potencial dinamismo y adaptación a los cambios generados por las adversidades de la pandemia en las artes escénicas.

Recapitulación del trabajo realizado:

1. 2020. "Ciclo de Conferencias: El virus de las Transmedialidad" y "Entrevistas Transmediales en la nueva normalidad" en el canal oficial de YouTube del Teatro Solis.

[1]El acervo documental del CIDDAE/Teatro Solís integra:
Registro Nacional de Museos y Colecciones Museográficas – Sistema Nacional de Museos
Registro Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe – UNESCO

2. 2021. Creación de contenidos en diferentes soportes y plataformas digitales, Facebook, Youtube, Spotify, Instagram y Twitter. Fueron realizadas un total de 34 actividades que se agrupan de la siguiente manera:

a) "Ciclo ellas en la Delmira Viaja": crónicas Facebook, entrevistas difundidas en Spotify y pensatorios (formato extendido en Zoom);

b) Pensatorios para Spotify donde se analizó el ciclo de "Ficción Sonora" y temáticas mensuales predeterminadas;

c) Actividad en Congresos Internacionales: "Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil. (junio)"; "XXIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino/GETEA (agosto) y XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral" y AINCRIT - Argentina (octubre)";

d) Planificación de trabajo editorial.

3. 2022. investigación y difusión del proyecto que se presenta en este trabajo.

Luego de la producción de contenidos específicos creados en contextos híbridos de virtualidad y presencialidad, en 2022 nos proponemos el trabajo que vincula colecciones del acervo documental del CIDDAE/Teatro Solís en el marco del centenario de China Zorrilla y Taco Larreta, y Mercedes Rein - Jorge Curi en diálogo temporal, pertenencia institucional (teatro público / teatro independiente) y el análisis de algunos procesos de creación artística a través del proyecto de investigación:

Las formas modernas de protagonismo del teatro uruguayo desde las fundaciones de la década del 40 hasta el restablecimiento de la democracia: Taco Larreta, China Zorrilla, Jorge Curi, Mercedes Rein.

Reseña

Esta síntesis toma como base el trabajo realizado por Claudia Pérez en el marco del proyecto de referencia del Equipo de Estudios Transmediales.

El proyecto abarcará el estudio perfilado de algunas décadas fundamentales en la construcción del teatro uruguayo, desde lo que ha dado en llamarse edad de oro al teatro de la resistencia y la re apertura democrática. Tomamos como punto de partida la fundación de la Comedia Nacional (1947), seguida de Club de Teatro (1949). Haremos este recorrido tomando como eje el desarrollo de las "grandes figuras" mencionadas en el título, sin por ello dejar de recordar a otros creadores que contribuyeron a crear ese gran teatro, representante tanto de una corriente "de arte" como "militante".

Desde la fundación de Teatro del Pueblo en 1937, las corrientes estético-ideológicas teatrales se conformaron en torno a esas dos líneas: un teatro comprometido con la realidad empírica, donde el arte sirve a una idea, y el teatro "de arte", herencia del siglo XIX, marcado por un énfasis en la forma. Esta escisión forma-contenido no fue tan neta al comienzo, pero luego de la Revolución Cubana se hizo patente en nuestro país, polarizándose la creación teatral. Por esta razón seleccionamos este corte epocal: de la década del 40 a la década del 80.

Dado que en el año 2022 se cumplen 100 años del nacimiento de dos grandes figuras multifacéticas del teatro: Taco Larreta y China Zorrilla, nos proponemos estudiar esas figuras en ese contexto, en vínculo con una figura fuerte del Teatro Independiente Jorge Curi (n. 1931) y la co-creadora Mercedes Rein (1930, habitualmente colocada en un segundo plano)) y el Teatro Circular de Montevideo. Este vínculo es selectivo y da cuenta de las importantes colecciones documentales que el CIDDAE posee.

Por tanto, el centro de nuestro estudio es el estudio de la construcción de las "figuras" magisteriales, cultas, modernas, cosmopolitas, de gran impacto social y epítomes de la cultura nacional, en sus semejanzas y diferencias, en sus devenires históricos, en sus ámbitos de acción creadora.

Los integrantes de este Equipo aportan al proyecto desde su transdisciplinaridad, visualizada en estudios teatrales, literarios, audiovisuales, estadísticos, experienciales.

Jorge Curi ((Montevideo, 28 de enero de 1931-Montevideo, 8 de agosto de 2019). Actor en sus comienzos, luego director, adaptador, autor, docente, además de arquitecto y profesor de matemáticas.

Antonio “Taco” Larreta. (Montevideo, 14 de diciembre de 1922-19 de agosto de 2015). Actor, director, dramaturgo, crítico, adaptador, traductor, ensayista empresario teatral, cineasta, libretista de cine y Televisión.

Mercedes Rein (Montevideo, 19 de noviembre de 1930-Montevideo, 31 de diciembre de 2006). Profesora de literatura, escritora, dramaturga y traductora uruguaya.

Concepción “China” Zorrilla. (Montevideo, 14 de marzo de 1922, 17 de septiembre de 2014). Actriz de renombre internacional; directora, excepcionalmente, autora, guionista, productora, traductora y adaptadora.

Objetivos

- ✓ Describir el ambiente cultural de estas décadas desde la perspectiva del desarrollo del genio personal;
- ✓ Dar cuenta de los movimientos culturales asociados a los movimientos ideológico-políticos;
- ✓ Trazar un perfil de vida desde la modernidad creadora y el culto al artista, protagonista de su creación y de su estatuto empírico;
- ✓ Analizar un corpus de obras que configuran un epítome de estas ideas expuestas ut supra.
- ✓ Las relaciones entre los géneros de estas “figuras” representativas.
- ✓ Estudiar sus estéticas semióticas: el epítome sígnico de cada uno de ellos.

Marco teórico

Desde la teoría del genio artístico kantiana, predominante en el siglo XIX, a teorías materialistas de la creación artística, el arte teatral uruguayo del período señalado fue influido por varias corrientes de pensamiento estético, que se tradujeron en “tradiciones”. Enseñanza teatral, práctica escénica, frases repetidas como dogmas, se transmitieron de generación en generación.

Junto al mito del artista como genio, separado en las distintas especialidades según su género, las teorías teatrales europeas de Stanislavsky, Grotowsky, Copeau junto a pensamientos como el de Gramsci fueron abonando ideas como la exigencia y perfeccionamiento en el arte teatral, el arte como “sagrado magisterio” y el artista como vehiculizador de una idea. Los grandes movimientos

sociales del siglo XX, portadores de la fe en la superación de la humanidad y la creencia en el "hombre nuevo" se enfrentaron al escepticismo y la fragmentación posmoderna. El arte se constituyó en un importante capital simbólico, y los artistas destacados en maestros a seguir y popes de la cultura. Ese aspecto sociológico del artista coincidió con un estallido de la importancia de la cultura y su discusión acerca del elitismo o cultura de masas. Pero el arte teatral cobró potencia en la sociedad de posguerra y se mantuvo durante la resistencia a la dictadura militar. Puede considerarse que su debilitamiento en la recepción masiva comenzó a partir de la década de los 90, con la fragmentación institucional, estética y de la jerarquía de los grandes maestros.

Metodología

Dado que disponemos de colecciones de prensa, libretos, imágenes de estos creadores en el CIDDAE/Teatro Solís, recorreremos esa documentación en forma crítica, seleccionando los núcleos de interés que hacen a nuestro propósito.

Recurriremos también a bibliografía histórica y periodística sobre estas décadas y el teatro, recopilada en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y en nuestras trayectorias como investigadores.

Bibliografía

Pignataro Calero, J. y Rosa Carbajal, M. (2010). *Diccionario Biográfico del Teatro Uruguayo, Actores y técnicos (1940/2010)*. Tomos II y III. Montevideo: Editorial Tradinco.

China Zorrilla y Taco Larreta, Foto: Testoni (CIDDAE/Teatro Solís)

Hablar los silencios: el linaje materno como ligazón política identitaria en *Última luna* (1998-2007) y *Una estirpe de petisas* (2002) de Patricia Zangaro

Eleonora Soledad García, F. F. y Letras – UBA

Introducción

Patricia Zangaro, dramaturga argentina contemporánea, estrena el texto *Última luna*[1] en Nimes, Francia, con traducción al francés de Françoise Thanas en 1998 y dirección de Roberto Cantarella en el marco del Festival *"Scenes de Naissance"*. Casi nueve años después la obra desembarca en el Ciclo 2007 de *Teatro x la identidad*[2] con dirección de Daniel Marcove, enlazándose con propuestas precedentes de la autora en *TxI* centradas en la indagación histórica y la construcción identitaria como fueron *A propósito de la duda* (2000) o *Una estirpe de petisas* (2002). El teatro de Zangaro, preocupado por tejer y destejer a un mismo tiempo los complejos lazos de un entramado social, coloca en la mira de su poética los nudos gordianos entre poder, género e Historia, otorgando a las mujeres, el gesto épico del corte, sufriente pero tajante, sangrante pero consciente.

Secuestros, redadas, saqueos, apropiaciones, desapariciones, asesinatos, violaciones, vejaciones, represiones. Formas del silencio impuesto y aún autoimpuesto por salvar el pellejo como veremos en algunos de los personajes del texto, retornan de un lugar impreciso y un tiempo incierto encarnados en voces que son gritos. Es ese retorno indefinido, ¿eterno? el que abre el espacio de intersticio al asombro, ahí donde como lectores/espectadores volvemos a ver, aún si no hemos visto. Memoria histórica como hilo matrilineal y capital para transformar. El presente trabajo busca pensar el linaje materno como ligazón socio-política entre los personajes protagonistas de *Última luna* y *Una estirpe de*

[1] Junto con *El fortín*, otra pieza breve, *Última luna* fue publicada en 1997 bajo el título general de Advientos (diálogos en el desierto…). Dice Patricia Zangaro: "Formaban parte de un ejercicio de indagación poética sobre un espacio: el territorio mítico de la pampa." En http://www.alternativateatral.com/obra8597-ultima-luna

[2] En adelante *TxI*

petisas. En el teatro de Patricia Zangaro son especialmente las mujeres, víctimas cada una a su modo, quienes ponen sobre el tapete los discursos del poder. Sea que se trate de un secuestro a manos de un malón como ocurre en *Última luna* o de apropiadores de una niña durante la última dictadura militar en la Argentina como veremos en *Una estirpe de petisas*, los personajes femeninos logran deconstruir a partir de su identidad individual y ficcional, otra de carácter colectivo anclada en la realidad. De este modo, la poética dramatúrgica de la autora indaga en ambas obras el paralelismo entre el autoritarismo político y la estructura social patriarcal, estableciendo un vínculo visible entre escena ficcional y el contexto socio-político (Díaz, 2021).

Acto político: re-heredar un linaje de sangre

Lo político y lo poético en las obras elegidas de Patricia Zangaro – así como podríamos señalar en el resto de su dramaturgia – cobran fuerza en las huellas inscriptas sobre los cuerpos. Entendemos por cuerpo en su teatro en general, tanto la letra como ejercicio poético de escritura que cobra volumen en un espesor sinestésico, como los cuerpos de los personajes en tanto superficie de inscripción discursiva. En este sentido la escritura dramatúrgica de la autora revisa la memoria histórica aportando desde el universo ficcional distintas orientaciones de lectura que, en su conjunto, nos convidan a colocar una lente de aumento sobre el comportamiento institucional y en distintas situaciones que religan esferas públicas e íntimas. Lo político comprendido como conflicto entre fuerzas contrapuestas en cualquier tipo de relación social, aparece ligado a las relaciones de poder en la sociedad postdictatorial y conforma además una de las dimensiones de las prácticas artísticas (Diz, 2010).

En este marco conceptual, el teatro denominado político cobra un lugar singular si logra articular sobre la función política, un decir poético, portador de una transformación en potencia[3]. Si como lectores de un texto encontramos una primera posible orientación en las lecturas previas que hemos hecho y esas otras que nos fueron transmitidas, entonces podremos poner en relación texto y contexto, comprendiendo entonces la escritura dramática, como fenómeno de

[3] Diz (2010) a partir del abordaje de lo político piensa y describe dos variaciones dentro de lo que se denomina teatro político. La primera de ellas correspondería a un teatro que nombra una opción política concreta y busca la concientización del público espectador mientras que la segunda concibe un teatro que hace política, es decir que abre la posibilidad de una nueva mirada sobre algo ya conocido. En este último se inscribiría la textualidad de Patricia Zangaro.

complejización de sentidos. Porque si bien el texto es ficcional también se acerca a un espacio que lo pone en evidencia como constructo social (Gumbrecht, 2014), de aquí que podamos ligar las conocidas "campañas al desierto" - cuyo objetivo principal fue el exterminio de indios para concretar un proceso de apropiación y explotación del sur del actual territorio argentino - con la posterior dictadura cívico-militar iniciada en 1976 así como con otros regímenes fascistas, aún hoy pervivientes, a lo largo de la región latinoamericana.

En lo particular, son las mujeres de *Última luna*, quienes se reconocen a sí mismas y entre sí, como herederas de un pasado que las afecta y cuyas consecuencias son su responsabilidad presente. Mujeres protagonistas de la Historia y de sus historias, montadas en un linaje, materno, político, como sucesivos abalorios de vida y muerte. Tal responsabilidad de diseccionar la herencia coincide con las propuestas hermenéuticas de Jacques Derrida durante los años '90 en torno a la deconstrucción de las formas discursivas en las que el sujeto hace experiencia. Al decir de Gumbrecht (2014) en su estudio sobre las transformaciones de los géneros en los estudios literarios vinculados a los procesos históricos, se trataría de una doble experiencia, sostenida sobre: a) el principio de la imposibilidad de una realidad por fuera del lenguaje y b) la posibilidad de que las afirmaciones hechas en cada uno de nuestros mundos a partir del lenguaje pueden ser cuestionadas y transformadas de manera individual-vale decir deconstruidas.

Última luna propone así una operación de lectura teatral, oblicua, metafórica, que deviene un espacio poroso sobre el que flotan y se actualizan significantes del pasado histórico argentino y latinoamericano. El entramado social y cultural en la escritura de Zangaro, se desgarra y logra impugnar un orden simbólico diseminado en una cotidiana multiplicidad de aparatos represivos por lo que se inscribe en el marco de un teatro considerado político. Teatro político, porque siendo poético hace política en la metáfora, en el ejercicio de echar por tierra un sentido tenido por único e inamovible y poner a la vista otros posibles, que no clausuran, sino que asombran y nos afectan (Arreche, Verzero, 2010).

Última luna es una pieza dividida en cinco escenas, con siete personajes, dos de los cuales son mujeres que protagonizan la acción dramática. Una de ellas luce vieja y arrugada, aunque está embarazada; la otra es una niña de trece años. La

Mujer – tal como Zangaro la nombra es una mujer blanca, cautiva, que con el paso de los años y sin que su marido viniera a rescatarla, acabó convirtiéndose en la mujer del cacique de los indios pampas. Amalgamada a la indiada, ya nadie la reconoce más que como una pampa salvaje y bruta, descalza y sin evangelizar. Convertida ahora en una madre fugitiva y brava, lleva en su vientre el último hijo concebido en la toldería que será parido en el desierto. La Niña en un aparente contrapunto organizado por la clase y la raza, también es blanca. Sin embargo, atuendo y lenguaje en principio las separa. Ataviada como "una dama porteña", sobre el caballo que monta, lleva tacos, manto rojo y dinero.

Ambas habrán de pasar por la pulpería de los hombres. La Mujer que huye y la Niña que la busca cruzarán cada una al mismo hombre, en sus caminos, hasta encontrarse. No es hasta la escena final que somos revelados, junto a la Mujer, que la Niña que la busca es su nieta. La anagnórisis llega de la mano de un relato de infancia y de la mirada que reúne a ambas mujeres en un tejido identitario que les pertenece y les ha sido expropiado. Enlazadas por la reconstrucción de un relato de sí mismas, dan cuenta en un acto político de concienciación de la experiencia personal, del modo en que aparecen inscriptas en una estructura de poder patriarcal y fascista (Rosa, 2021). Prestas a huir juntas hasta alcanzar la libertad se hunden en el desierto con la promesa de reparar la memoria de su historia en el niño que ha nacido. Niño al que habrán de acunar con un canto nuevo pero capaz de recoger la memoria de quienes lo preceden. Una huida para tres abre un final sin final; un final siempre en potencia de ser experiencia. Esa potencia de un final abierto implica una fuerza heurística capaz de redescribir la narrativa del pasado insertándola en otra cadena discursiva. Un niño parido y un relato de infancia funcionan entonces como metáfora del cuerpo materno sobre el que Patricia Zangaro traza la reunión entre sentir y pensar, entre el afecto y el pensamiento, desgajados desde la cuna misma de la cultura occidental (2021).

En lo que a los personajes masculinos respecta, Zangaro plantea otro contrapunto, condensando de un lado, las estructuras de poder desmesurado y patriarcal representado por un hombre del Ejército y del otro, los actos de resistencia como la deserción y la práctica artística. De un lado, el Hombre emponchado, un miliciano violento que ultraja a la Niña en el camino y persigue indios pampas hasta desaparecerlos y de otro, el Hombre herido, un artista

devenido soldado a la fuerza que al iniciar la pieza es ya un desertor del Ejército y galopa herido, casi moribundo. Aun así, será éste quien dispare el arma contra el Hombre emponchado defendiendo a la Niña y a sí mismo. El Hombre herido es reunido en *Última luna* con ambas mujeres – ambas buscan cuidarlo y arroparlo como si fuera un niño sangrante – en medio de un gesto metateatral. El Hombre herido añora el teatro de donde fue reclutado para el Ejército junto a otros compañeros de comparsa y al narrar ese momento a La Mujer, escuchamos que ella también añora y se lamenta: "He sentido como un ahogo al recordarlo…las asfixia dentro del…de eso que aprieta la cintura y los pechos…" (Escena 2). Más luego el Hombre herido ya a punto de morir pide a La Niña que se quede unos instantes con él mientras le pregunta si le gusta el teatro ya que morir se trata de "mi última escena y no quiero estar solo". Morir sostenido en la mirada de otrx, con un testigo de ese instante es radicalmente distinto a morir solo, como cuerpo insepulto que muerde polvo en el desierto.

El desierto de la Pampa – espacio dramático central, seguido de la Pulpería como espacio umbral y de circulación de los cuerpos y las voces de los personajes- se yergue como metáfora de la muerte y el silencio. Expresiones como "hundirse en el desierto" o "como si el desierto hubiera entrado en la pulpería" organizan los parlamentos de los personajes y pueblan las didascalias fuertemente literaturizadas trayendo la idea de cuerpos que desaparecen en la oscuridad de la noche y del silencio. Lo yermo. Lo raso. Lo arrasado donde nada crece. Sin embargo, es ese mismo territorio de arena que se hunde donde las dos mujeres se encuentran y una nueva vida nace. Sean varones o mujeres los personajes de *Última luna* aparecen atravesados en sus experiencias por un campo afectivo y emocional altamente visible. Las matrices que han asociado históricamente a los hombres con la fuerza y a las mujeres con la debilidad, quedan subvertidas y abren un espacio diferencial sobre los cuerpos de ambos en una sinestesia ininterrumpida que da cuenta de una materialidad subjetiva al tiempo que desarticula el orden discursivo hegemónico.

Las imágenes sensoriales – siempre organizadas en una lógica contrapuntística- cargan semántica y metafóricamente el texto dramático hasta otorgarle un espesor voluminoso. El cuerpo del texto teatral es visible y audible pero también se deja tocar y oler. El sonido de las voces de los hombres en la Pulpería contra

el silencio de La Mujer que entra descalza. El silencio profundo del desierto contra una multiplicidad de voces, gritos y ecos: el galope y el relincho de los dos caballos, los truenos de la tormenta encaramados a los gritos de dolor del parto y luego al llanto del niño; los gritos de dolor del Hombre herido, los tacos de La Niña, la moneda que gira sobre el mostrador de la Pulpería para pagar la palabra y luego el silencio. La tierra seca mezclada con arena y luego transformada en barro, el olor fresco de la lluvia mezclado con el olor denso de la sangre y la transpiración: sangre de parto y sangre de muerte, sudor mugriento de la huida, el fuego del aguardiente que quema la pena y el dolor anudado en las gargantas. Todos beben quizás porque todos los personajes de *Última luna*, sufren.

Como fuere, Zangaro logra que tanto el cuerpo de la letra como el de los personajes que la encarnan se mantengan abiertos, como territorios políticos y por ende ideológicos donde lo otro halla un lugar de inscripción: "El cuerpo es el campo de acción donde se asientan las diferentes identidades-construcciones discursivas en constante cambio y es, por tanto, el lugar donde se potencian estados liminales" (Rosa, 2008: 08). De aquí que la autora se pregunte por "la huella del nómade" – como La Mujer, La Niña y el Hombre herido en *Última luna* – esa huella casi fantasmal y olvidada que se presentifica para contar una historia diferente y por qué nosotrxs lectores/espectadores no habríamos de abrirnos a esas voces otras y hacer hablar con ellas los silencios de la Historia.

Por su parte y como anticipa el proemio del texto, el anclaje témporo-espacial deviene lábil en tanto podría incluso la acción ocurrir "ahora mismo en cualquier lugar del mundo" y no necesariamente a mediados del siglo XIX ni en el marco de una "campaña al desierto". La apertura de la trama del tejido social, así como de nuevas posibilidades de lectura crítico-reflexiva se encuentran en potencia en tiempo presente y bajo cualquiera de las formas contemporáneas de exterminio humano. En este sentido, es la metáfora del desierto – que se traga los cuerpos y deforma la visión – la que deviene pregnante a lo largo del texto. El desierto, tierra inhóspita donde en una noche se pasa del ardor del calor a la tormenta fresca y sobre el cual los gritos de dolor se derraman, no puede más que trabajar la imagen de lo fantasmático, el espejismo y la confusión. Son esas visiones que retornan las que relanzan a los personajes a las escenas del trauma tramitado, a duras penas,

en resistencias y una lucha incansable por abrazar dentro de sí mismos esa porción inalienable de identidad y pertenencia.

Así vuelven para el Hombre herido las imágenes de las señoras del Teatro de Comedias que ahora confunde con "la muerte pampa", para La Mujer en el espejismo del grito parturiento es otra vez "aquella noche" -del rapto-que comprendemos negra y cerrada, para La Niña, es el recuerdo vívido del relato de su abuela, sobre Telémaco, el héroe joven de *La Odisea* homérica que sale al mar en busca de su padre como ella ha hecho por el desierto tras su abuela. Un triángulo en el que cada quien enlaza en un linaje materno primero, que se bifurca en muchos otros donde ocupar un lugar es y "a mucha honra" – como repiten los personajes-habitar el margen con el estandarte en la boca y la sangre en el cuerpo contra las formas perversas del poder político y patriarcal.

Si la fuerza de lo femenino en la dramaturgia de Zangaro empodera a las mujeres para cortar los nudos gordianos del poder es porque sus voces, religadas en un colectivo, pueden hacer oír "cantos de experiencias" en plural. Esos "cantos" como escritura poético-política que hace hablar los silencios y otras omisiones discursivas, mantienen religadas experiencia, intensidad emocional y lenguaje como expresiones de una conceptualización lingüística colectiva que sin embargo no puede abarcarlo todo (Jay, 2009). Un significante residual, flota en las gargantas, como afecto indecible, tal como ocurre a La Mujer cuando recuerda su participación en el Teatro de Comedias – no sabemos con certeza si como actriz o como una de las damas asistentes – porque no puede decirlo. En todo caso la experiencia tal como apunta Jay en su texto y hemos revisado en los tres personajes principales de *Última luna*, puede abordarse no sólo como integración en un texto narrativo coherente sino también como aventura, por ende, asociada al viaje y al peligro (2009) que abuela y nieta emprenden y asumen al seguir a caballo, des-bocadas.

Por su parte, *Una estirpe de petisas*, texto estrenado durante el ciclo 2002 de TxI[4] y dirigido por Daniel Fanego, surgió de la escritura que se llevaba adelante en los

[4] Durante el año 2002 había comenzado el proceso de institucionalización de este colectivo artístico que acompañaba la lucha de Abuelas y que, articulaba a su vez las propuestas con un corpus de políticas estatales de valorización de la memoria histórica. A éstas se sumó la consolidación de un modo de representación institucional de la apropiación de menores organizado sobre una dramaturgia basada en testimonios reales y poéticas de actuación realista (Diz, 2010).

talleres de dramaturgia de Patricia Zangaro. Siguiendo la modalidad testimonial que había iniciado *A propósito de la duda*, texto inaugural de Txi, *Una estirpe*...tomaba documentos, testimonios y narraciones que fueron abordados dramáticamente dando lugar a una serie de Monólogos testimoniales, puestos en escena entre 2002 y 2005 (Diz, 2010). Así el delito de la apropiación de menores y la necesidad de restitución de identidad individual y colectiva subrayó en el plano ficcional tópicos relacionados al nombre y la sangre, como los dos vectores principales a través de los que la herencia se hace patente y hasta innegable. En este sentido la incompatibilidad de rasgos físicos entre apropiados y apropiadores, como indicio para poner en duda la identidad, había sido un tópico recurrente en el discurso institucional de Abuelas (2010: 179). Así como en *A propósito de la duda*, Zangaro ponía de relieve la calvicie del hijo apropiado como rasgo hereditario no coincidente con la cabellera tupida del padre apropiador, en *Una estirpe de petisas*, elige la baja estatura y la sangre como los nudos de la herencia por línea materna.

Un vestido es el objeto transferencial que se hereda. La tela que ha protegido un cuerpo sufriente con marcas de la tortura y otra sangre, conserva la sangre del parto, la de la vida. Guardado por las compañeras de celda, sobrevivientes, como tesoro y memoria, como huella del nacimiento y de la continuidad de una estirpe de petisas. La sangre de dos cuerpos, madre e hija parida en cautiverio: "Mi madre parió atada a la camilla me dijeron [...] con una inyección cortaron la leche, me arrancaron de esos brazos y un gendarme me entregó envuelta en un paquete." A la sucesión de mujeres petisas de la familia del personaje de la Muchacha, Zangaro opone dos contrapuntos, la altura y la limpieza de la madre apropiadora. Ésta no huele a sangre, sino a detergente; no abraza, sino que pega. La memoria afectiva concentrada sobre el vestido sucio y de ruedo corto, se restituye a partir de la verdad develada que, en una operación retrospectiva, resignifica el presente identitario del personaje. Es la posibilidad de reinsertarse en una cadena respecto del pasado familiar inmediato equivale a la reinserción en un entramado histórico. La presencia del cuerpo ausente se restituye en el reconocimiento comprendido como anagnórisis primero, y en el ejercicio de memoria, después. Ambos momentos reconfiguran de este modo una genealogía que precede y proyecta desde el presente hacia adelante: reescribir la historia es entonces una forma de reheredar. "Porque mi madre era bajita, como yo. Y como mi abuela. Y

como la abuela de mi abuela. Y tal vez como mis hijas. Y las hijas de mis hijas" (Zangaro, 2002: 114).

Consideraciones finales

A partir del análisis que precede hemos podido repasar en el ejercicio de escritura de Patricia Zangaro las distintas modulaciones que adquiere la operación discursiva de desmontaje histórico en dos de sus obras. *Una estirpe de petisas* y *Última luna* revisan incisivamente las resonancias y aún las repeticiones contemporáneas de violencia, opresión y exterminio humano y sus respectivas consecuencias sobre las construcciones identitarias.

El linaje materno como ligazón socio-política performadora de una memoria histórica otorga a los personajes femeninos la capacidad de poner en acto el gesto épico del corte consciente en la cadena hereditaria teñida de sangre, secuestro y apropiación ilegal. Una nueva línea se abre y da lugar tanto a una restitución identitaria individual como colectiva, que encuentra en el espacio poético del teatro la posibilidad de reheredar y redescribir la historia. Los "cantos de experiencias" del pasado funcionan en el presente y hacia adelante como la oportunidad de una pluralidad de voces de religarse en un entramado social con los hilos de la memoria afectiva.

Bibliografía

Arreche, A.; Verzero, L. (2010). “En búsqueda de un cuerpo ´decidido´. Reflexiones con Bruno Bert y Antonio Célico”. En *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año V. Nro. 08.

Díaz, S. (2021). “Una aproximación a la escritura dramática femenina en Argentina: la afirmación de una mirada propia”. En *Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, nro. 08, pp. 103-118. ISSN 2386-8708.

Diz, M. L. (2010). “Teatro x la Identidad: A propósito de la duda y El piquete. Reflexiones en torno de las representaciones, el pasado reciente y lo político”. En *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, nro. 12, pp. 1-14. ISSN 1669-6301.

---------- (2017). “Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo”. En *Anagnórisis. Revista de Investigación teatral*, nro. 16, pp. 172-194. ISSN 2013-6986.

Gumbrecht, H. (2014). “El género como concepto y algunas transformaciones intelectuales dentro de los estudios literarios”. En *Historia y grafía*. Nro. 43. México: Universidad Iberoamericana.

Jay, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

Rosa, M. L. (2021). “Debates actuales sobre estética y teoría contemporánea”. En Programa de Especialización: Prácticas artísticas y política en América Latina. F.F. y Letras, UBA.

---------- (2008) “La cuestión del género”. En Elena Oliveras (ed.) *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé Arte.

La maravillosa hipertextualidad femenina

Maicol Terra Silveira, UdelaR - CIDDAE

A finales de este año, el 14 de diciembre, Antonio “Taco” Larreta cumpliría 100 años. Sus actividades como crítico teatral, director, actor, guionista, cineasta y escritor lo posicionaron comouno de los exponentes más importantes del ámbito cultural uruguayo de la última mitad del siglo pasado e inicios de este.

Por esto creo adecuado traerlo a la memoria. Cuando hago uso del término memoria lo hagopensando en cómo Aristóteles lo definió en su trabajo “Acerca de la memoria y la reminiscencia”: “…la posesión de una imagen como una copia del objeto del que es la imagen…” (p.242). Para traerla imagen de Taco a través de la memoria me parece conveniente hacerlo mediante las imágenes que alguna él vez trajo a su memoria a la hora de concebir su obra de 1998 *Las Maravillosas*.

Una última anotación antes de meternos en la memoria de Larrete: Tal como expone Husserlen *Fenomenología de la conciencia del tiempo Inmanente* “…la sensación anterior no permanece inalterada en la conciencia, sino que se modifica…” (p.59) y se seguirá modificando con el correr deltiempo. Por esto es válido y esperable encontrar variaciones en la memoria que “Taco” Larreta fija en su obra.

Las Maravillosas es una obra compuesta de varios fragmentos que dan cuenta de mujeres extraordinarias de Uruguay. Estos fragmentos se pueden agrupar en dos grupos dependientes de suorigen: el primer grupo está integrado por las mujeres de la literatura y el segundo lo componen lasmujeres de la historia. Esto hay que aclararlo. Las mujeres de la literatura son aquellas que solo existen en la letra mientras que las mujeres de la historia tuvieron una existencia real, aunque ahora se nos presentan en letras.

Ahora tenemos una primera problemática a atender ¿El origen de estas mujeres marca alguna diferencia en la obra? Esto es preguntar si la historia y la literatura difieren de tal manera que,al insertarse y combinarse en una nueva secuencia,

que dará una nueva obra, se verá afectada de manera distinta en dependencia del origen del fragmento que se inserta.

Esta cuestión ya a sido largamente atendida y se ha arribado a diversas conjeturas. Tomaré una que será útil para lo que vendrá, la que Fredric Jameson propone en *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Aquí Jameson afirma lo siguiente:

> la historia no es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político (p.30).

Si entendemos la historia como lo propone Jameson llegamos a que el enfrentarnos a la historia escrita no es diferente a enfrentarnos a la literatura ya que ambas están en "forma textual".

Unificados ambos grupos como "formas textuales" podemos hablar de cómo se articulan estos fragmentos. Para esto sirve la idea de Hipertextualidad que Gerard Genette plantea en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Genette entiende la Hipertextualiad como "…toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) …" (p. 14). En nuestro caso *Las Maravillosas* será el texto B, es decir el hipertexto y los fragmentos serán el texto A, el hipotexto. Pero Genette propone más que esto, la relación que el hipertexto tiene con su hipotexto nos dará una subcategoría. Esta subcategoría se define por el tonoen que el hipertexto se vincula con su hipotexto, si lo hace en tono lúdico será una Parodia, si es satírico será Travestimiento y si es en un tono serio sera una Transposición. En *Las Maravillosas* (hipertexto) la relación que nuestro texto mantiene con los fragmentos (hipotexto) es seria, la obra tiene tono de homenaje, por lo tanto, estamos frente a una Transposición.

Establecido el marco teórico desde el cual propongo visitar esta memoria de Antonio Larretaes momento de llegar a la obra. Al inicio tendremos voces que entran en escena de forma abrupta y nos invitan a definir "Maravillosas" de y esa definición se deviene en unos tipos particulares de mujeres y de esos tipos de mujeres se ocupara la obra. A saber: "Testimonios", "Salvajes", "románticas", "escandalosas", "poetisas"

La primera mujer que recordamos es Cleta, mujer muy joven a la que hoy

llamaríamos niña(14 años) y que está sola en el apartado “Testimonios”. A Cleta la encontramos por primera vez enel capítulo XXVI de la novela de W.H. Hudson *La tierra purpúrea*. Gesto interesante es que la mujer que abre la obra de Larreta salga de la novela que abre la literatura uruguaya.

La memoria que Taco Larreta pone en escena varía levemente con lo escrito por Hudson, pero la raíz es sólida: Lamb, el inglés protagonista de la novela, le encarga una silla de montar a Antonio, el marido de Cleta, este la encierra en el rancho y va en búsqueda del pedido a una estancia vecina dejando a la muchacha dentro y al extranjero fuera. Aquí se inserta en la obra de Hudson una imagen de uso muy frecuenta: la llave y el cerrojo como metáfora del pene y la vagina.Cleta le pide a Lamb que fuerce el cerrojo que le abra para que pueda calmar su sed, el inglés se niega en primera instancia, pero luego, atrapado por la retórica de la joven, rompe la entrada y ladeja salir. Cleta logra su objetivo: salir. Hasta aquí llega la memoria de Larreta pero me interesa seguir un poco más en este hipotexto: estando Cleta en libertad vuelve a utilizar su astucia y le vende un caballo a Lamb. Escribe Hudson “…Puede quedarse con él [Caballo] pero págueme lossiete pesos a mí. No a mi esposo. ¿Quién puede decir ahora que no sé ganar plata?…” (p. 231.) Cleta es Maravillosa por su astucia y su uso excelente de la retórica.

Las tres mujeres que siguen, las “salvajes”, tienen hipotextos de áreas diferentes. Las primeras tienen a la historia como hipotexto y la que les sigue tiene como hipotexto a un cuentogenial.

Las primeras mujeres “Salvajes” son María y Encarnación. Mujeres que llegan a la memoriade Larreta desde la historia. Mujeres esclavas que mataron Celedoña Wich, su tirana ama, “…Los vecinos atestiguaron que de la casa de Celedoña provenían a menudo (…) gritos de dolor y súplicas de los esclavos atormentados…” (p. 20) recuerda Taco en su obra. Estas mujeres, que decidieron poner fin a las humillaciones y marcaron un hito antiesclavista, fueron defendidas por Lucas Obes, en la obra de Larreta se nos dice que Obes afirmó “…que de haber sido dos huérfanas rubias y de ojos azules las que mataron para terminar con su cautiverio, se las habría considerado heroicas e inmortalizadas en mármol con un cuchillo en la mano…” (p.20). No fue ese el caso, María y Encarnación fueron condenadas a la horca. Mataron por una causa, pero no se les considero heroicas,

en cambio a nuestra "Salvaje" de hipotexto literario si se la puede considerar heroica, hablo de Cata, esa aguerrida mujer de *El combate de la tapera*.

El combate de la tapera es un cuento de Eduardo Acevedo Díaz que narra un combate nocturno que se diera luego de la batalla del Catalán entre las fuerzas artiguistas y los portugueses.En esta ficción nuestra mujer maravillosa era "la compañera de Sanabra", el sargento que comandaba la deteriorada fuerza oriental. La Cata que nos presenta Larreta "...Era una mujer fornida y hermosa, color cobre, cuerpo de vigor extraordinario, entraña dura...", Díaz no da una imagen similar, solo algunos detalles "olvidó" la memoria de Larreta, dejó fuera los "ojos muy negros velados por espesas pestañas", los "labios hinchados y rojos" y la "abundosa cabellera". Podemos intuir que estos olvidos van a la búsqueda de la verosimilitud.

Cata se movió como "una tigra" tanto en el hipertexto como el hipotexto y en movimientos rápidos, certeros y calculados mató Heitor, el capitán portugués, pero no antes de que este la hiriera.

Heitor, al agresor invasor, muerto por Cata, la orgullosa que se defiende y muere, en paraleloCeledoña, la cruel agresora, muerta por María y Encarnación, las esclavas humilladas que luego fueron condenadas a muerte.

A las "Salvajes", le siguen las "Románticas". Esta sección y las que siguen tendrán un abordaje más breve que las dos primeras debido a que los hipotextos o bien son de origen histórico,lo que hace que no exista texto de coteje claro, o son poemas o extractos que se mantienen invariables en el hipertexto de Larreta.

La primera "Romántica" es Elisa Maturana, amor y enamorada del poeta y periodista Juan Carlos Gómez desde 1839. Gómez, empujado por lo que Larreta define como "tormentas políticas",deja a Elisa en Montevideo y comienza un trajín por América y Europa mientras Elisa, fiel a él, le espera hasta la muerte le alcanza tempranamente. Él le escribe un sentido poema llamado *En su tumba* del cual Larreta nos brinda solo la primera estrofa:

> Es esta, si; Dios mío, la tumba abandonada,
> en donde yace polvo una mujer amada,
> Que nadie en este mundo recuerda sino yo:
> Cubierta está de musgo, emblema del olvido,
> El mármol se abre en grietas, la hierba que ha crecido

Me oculta ya su nombre que el tiempo aun no borró.

La versión escrita de *Las Maravillosas* con la que cuento presenta algunas variaciones en la puntuación con respecto a la edición de 1906 de *Poesías Selectas* de Gómez. Esto puede ser errata de la edición o bien una intención de darle otro ritmo al poema para ser recitado. No hay que olvidarque estamos frente a una obra de teatro, es decir frente a la voz y el cuerpo.

Del poema pasamos a las cartas, en este caso las que recibiera Elvira Reyes por parte de Julio Herrera y Obes, cartas que no estaban exentas de vuelo poético, líneas como "…Me preguntas si podríamos vivir tú y yo en algún lugar donde la juventud no envejeciese…"(p.30), línea de claro corte romántico y con una preocupación por el tempus fugit, o "Tengo la impresión de haber sido visitado por un ángel" (p.33), palabras que cierra la serie de misivas, dan cuenta de este tono sentidoy artificial.

En la zona del barrio Carrasco se encuentra la playa de la Mulata, llamada así por la historia de El Mulato y La Mulata, la última romántica que recuerda Larreta. Para esta historia dejamos la alta sociedad montevideana y el papel y nos insertamos en las masas populares y la oralidad. El Mulato y La Mulata no tienen nombre, funcionan como síntesis del amor romántico popular y es una canción que narra la ida de los amantes a la playa en búsqueda de monedas de plata y oro perdidas por un galón hundido hasta que en un momento El Mulato se sumergió en el mar y no volvió a salir. Desde ese día La Mulata volvía todas las tardes a la playa a la espera de verle regresar.

De las "románticas" pasamos a las "Escandalosas", la primera es Trinidad Guevara, "…laprimera gran actriz uruguaya…" (p.36). Trinidad desempeño su tarea en los escenarios en Montevideo, Buenos Aires y Santiago de Chile. Su presencia siempre se imponía, era "el hechizo delos hombres, la alarma de las esposas, el aspaviento de las novias, la secreta envidia de las solteronas" (p.37). Nunca se casó y tuvo una hija a temprana edad con Manuel Oribe, quien más tarde sería presidente. En la obra de Larreta se nos presenta una polémica entre ella y un cura. El cura la acusaba de ser "amoral" y afirmo que "… esa mujerzuela no necesita apelar a su imaginación para encarar a la infame Ana Bolena, más ramera que reina…" (p.37). A esto Trinidad Guevara le respondió en tono de burla "No he representado jamás a Ana Bolena, aunque sí a Isabel de Inglaterra, que

fue su hija". Trinidad fue una mujer que desafió la moral montevideana del 1800.

Carlota Ferreira, otra desafiante. Para el caso de Carlota tenemos un hipotexto no abordado aún: una pintura. Cuando Carlota Ferreira enviudó por primera vez busco al celebre pintor Juan Manuel Blanes para que la retrataran, el retrato la muestra "de blanco, en traje de fiesta, los brazos desnudos, sin vestigios de viudez o de luto" (p.39), se supone que a las sesiones de retrato asistió Nicanos, hijo de 14 años de Blanes, el cual quedaría enamorado de Cralora. Una década después Carlota se casa nuevamente, enviuda rápidamente y se vuelve a contactar con Blanes. En este encuentro Carlota despierta el amor del pintor y reanimó los del joven Nicanor. Finalmente, Carlota mantuvo encuentros amorosos con Blanes y estuvo casada brevemente con Nicanor. Pero este no sería el único triángulo amoroso de Carlota, diez años después del fracasado matrimonio con Nicanor Blanes Ferreira se radicaría en Salto con un médico y su hija. Esta hija enamoró a gran escritor Horacio Quiroga y a su vez el escritor despertó el interés de Carlota. Otro triángulo amoroso, otro escándalo. Carlota aparece descripta en la nouvelle de Quiroga *Una estación de amor*.

La última escandolas es Celia Rodríguez Larreta, protagonista de la llamada "Tragedia del prado". Celia estaba casada con el militar Adolfo Latorre pero mantenía una relación secreta con unabogado que a la postre sería una figura relevante en la política nacional: Luis Alberto de Herrera. Al parecer el amor entre Celia y Luis era un secreto a voces, pero no fue hasta que Adolfo Latorre los encontró que la relación terminó de derrumbarse. Tras esto Latorre envió a Celia a la casa de suspadres. Teófilo Díaz, amigo de Adolfo, le convenció para que citara a Celia en el hotel del Prado e intentara reconstruir su matrimonio, pero las buenas intenciones de Díaz terminaron en la muerte deCelia a manos de Adolfo. Teófilo, enterado de la tragedia y comido por la culpa, acude al lugar y mata a Adolfo Latorre. Mientras esto acontecía Luis Alberto de Herrera se mantuvo al margen de todo. Este hipotexto histórico dio un hipertexto llamado "Oración pagana" de Roberto de las Carreras, poema que celebra y exhorta el amor libre, un fragmento de este poema funciona de hipotexto en *Las Maravillosas*.

El apartado "Poetisas" inicia con un párrafo que vale la pena leer en su completud:

> Hasta fines del siglo pasado, la fama de nuestras mujeres buena o mala, estaba ligada a su relación con los hombres, a la fidelidad, el sacrificio o la transgresión

> de las leyes impuestas por los hombres: El adulterio, lapromiscuidad. Pero en el último cuarto del siglo pasado se produce un cambio radical. Casi una revolución. En un lapso menor a veinte años, nacen tres mujeres que van a parar la historia del siglo en base a su genioPersonal y a su obra: En 1875 nace María Eugenia Vaz Ferreira, en 1886 Delmira Agustini, entre 1892 y 1895 (variantes atribuidas a la coquetería) Juana de Ibarbourou. Serán tres poetisas extraordinarias, como se decía entonces (p 49).

Este párrafo resume y justifica, las tres son sin dudas Maravillosas. En la obra de Larreta seseleccionan fragmentos de poemas que sirven de ejemplos, invito a que se lean. De Delmira tenemos el poema *Otra estirpe* y *Serpentina,* de María Eugenia *Barcarola de un escéptico* y *Únicopoema,* mientras que de Juna tenemos el célebre *La hora*.

El hipotexto del apartado "Memorial" es el relato "Los candelabros" de Carlos Martínez Moreno, este relato pertenece al libro *El color que el infierno me escondiera* y funciona como homenaje a todas las víctimas de la dictadura cívico-militar. Está transcripto íntegramente en la obra de Larreta y no presenta variaciones.

Más hipotextos que se hacen presentes íntegramente y sin variaciones en el Hipertexto de Larreta son los pertenecientes al apartado "Idea", este apartado está compuestos por los maravillosos poemas de Idea Vilariño *O fueron nuevo, Te estoy llamando* y *Ya no*. Toda una sección de la obra dedicada a la grandeza de Idea Vilariño sin mediación.

La obra cierra con "cuatro personajes en busca de autor", en clara referencia a la obra dePirandello. Las cuatro Maravillosas que cierran la obra hablan por si mismas, a diferencia de lasdemás que nos llegaban mediadas. Ellas son Clara García de Zúñiga, Blanca Luz Brum, Irma Avengo e Iris Cabezudo.

Clara García de Zúñiga, también conocida como Clara la loca, fue la madre del ya nombradoRoberto de las Carreras. Por heredar una gran fortuna y dilapidarla en excentricidades y por tener varios amantes y no ocultado se la diagnosticó como loca. Fue obligada a permanecer confinada en su domicilio. Quizá podría entrar en el apartado "escandalosas"

Por su parte la historia de Irma Avengo es una típica tragedia. Proveniente de una familia acomodada, Irma irrumpió en las consideradas actividades masculinas de

su época: Fue prestamista,apostadora, estafadora, prófuga de la ley y suicida. Toda una caída trágica para esta mujer transgresora. Quizá otra “Escandalosa”.

Blanca Luz Brum, fue musa y poeta. Juan Parra del Riego fue uno de los artistas que se deslumbró frente a ella, tal fue así que uno de sus libros de poemas lleva su nombre, *Blanca Luz* de1925. Como poeta su producción llega a ocho libros publicados, pero además su voz se escuchó en encendidos artículos publicados en revistas y diarios. Fue una mujer de voz e impacto político. El apartado de “Poetisas” podría ser el suyo, pero fue musa y poeta.

Para finalizar tenemos a Iris Cabezudo, la parricida, la que un día de verano de 1935 mató a su padre en un acto que la tuvo como victimaria y victima a la vez. Hija de un Padre sobreprotector al extremo y una madre manipuladora Iris fue utilizada por su madre para ultimar a su padre. Esto levalió el estar en manos de enfermeros y psiquiatras el resto de su vida ¿Una de las “Salvajes”?

Bibliografía

Aristóteles (1987). “Acerca de la memoria y la reminiscencia”. En *Acerca de la generación y la corrupción. Tratados breves de historia natural.* Madrid: Gredos.

Genette, G. (1989). *Palimsestos*. Madrid: Taurus.

Hudson, W.H. (2014). *La tierra purpúrea*. Montevideo: Banda Oriental.

Husserl, E. (1959). *Fenomenología de la conciencia inmanente del tiempo:* Buenos Aires: Editorial Nova

Jameson, F. (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Trad. Tomás Segovia, Madrid: Visor.

Larreta, A. (1998). *Las Maravillosas*. Montevideo: Trilce.

De cómo el desierto se hace pampa.
Entre *La vuelta del malón* y *Pampa Bárbara* (1892-1949)

Daniel Horacio Vázquez, UNA
María José Maiarú, UNA

En anteriores trabajos (2019), destacamos la relevancia de *la fórmula de la mujer-cautiva-blanca*[1], en su doble dimensión de rapto y cautiverio, en producciones plásticas y literarias rioplatenses del siglo XIX. Nos habíamos centrado en el análisis de dos oleos de Juan Manuel Blanes (1880) y en sus posibles diálogos con los textos de *La Cautiva*, de Echeverría (1837) Volvamos a cuestiones allí planteadas.

Por un lado, ese protagonismo representacional se ligaba a la evocación/presentación de las relaciones entre el mundo indígena y las sociedades hispano-criollas. En particular refería a la compleja práctica de los malones lanzados contra pueblos y propiedades de la sociedad blanca, cuyos sentidos económico-políticos eran opacados al ser presentados como "invasiones de infieles, salvajes y barbaros". En el contexto del saqueo de ganados y mujeres, los *cuerpos-cautivas* aparecían potenciando la violencia irracional indígena. Así:

> "El cuerpo de la mujer robada ocupó el lugar simbólico del centro del despojo, (…) invirtiendo los términos del mismo: no es el hombre blanco quien despoja al indio de sus tierras, su libertad y su vida, sino el indio quien roba al blanco su más preciada pertenencia." (Malosetti Costa, 1994:297)

Los oleos de Blanes y el texto de Echeverría presentan los cautiverios en ese sentido del despojo barbárico, cuando los malones constituían una realidad en la

[1] Nos animamos a hablar de la fórmula de la *mujer-cautiva-blanca* en el sentido warbugiano del término. Consideramos que estamos ante "un conglomerado de formas representativas y significantes" de muy largo plazo, que "refuerza la comprensión de lo representado mediante la inducción de un campo afectivo" Si "cristaliza" en el mundo de la antigüedad mediterránea, en un verdadero proceso transcultural reaparece y pervive en el mundo rioplatense desde los primeros tiempos de la invasión colonial. De algunas metamorfosis que la formula experimenta vamos a dar cuenta en este trabajo. (Sobre el concepto de *pathosformeln* J.E Burucúa, 2006: 12)

frontera rioplatense. Nosotros mostramos cómo oleos y texto coincidían en el protagonismo del Desierto como expresión suprema de la barbarie. La toldería y el malón eran presentados como partes de un mundo de animalidades acechantes, de espíritus oscuros y malignos, de manifestaciones naturales siempre peligrosas para la condición humana. Se trataba de los "tentáculos asfixiantes del medio físico" (Opere, 2003: 553) que terminaran apropiándose de los *cuerpos-cautivas*.

Por otro lado, en el análisis de las obras de Blanes utilizamos la estrategia metodológica de los *estudios dibujo*. Estas herramientas visuales de indagación permiten explorar en las formas y sentidos de las representaciones analizadas. Son esquemas aproximativos que ayudan a generar conjeturas e hipótesis, que deberán ser explicadas a través de descripciones verbales, y verificadas a partir de las conexiones con otras representaciones. Así, las indagaciones plásticas en las formas de los oleos de Blanes, permitieron conjeturar el protagonismo del desierto y las distintas metamorfosis que este impulsaba en los cuerpos representacionales de la *mujer-cautiva-blanca* y del *indígena-raptor-bárbaro*.[2]Ahora con los estudios-dibujos indagamos en *La vuelta del malón,* de Ángel Della Valle. (Imagen 1)

La vuelta del malón y la ida de la cautiva de las producciones plásticas rioplatenses

El imponente oleo parece reunir todas las figurabilidades[3] con que la elite criolla evocaba/presentaba la barbarie del Desierto: el paisaje de la llanura misteriosa e inconmensurable, con un cielo ambiguo por encapotado y luminoso, con un suelo de pastizales aun llovidos. Y allí, el malón de la "turba inmensa" de indios y caballos desenfrenados, las melenas de unos y otros al viento, las lanzas y "el súbito alarido", y el botín del saqueo: el ganado, los objetos católicos profanados, las cabezas recién cortadas por los "inhumanos cuchillos" y el cuerpo semidesnudo de la cautiva-blanca. Se trata de la irracionalidad del desierto que

[2] La estrategia de los estudios-dibujo aparece detenidamente explicada en Vázquez, Maiarù, Gardonio y Abbate (2020).

[3] Veamos a qué nos referimos cuando hablamos de figurabilidades. Básicamente a estructuras que son percibidas y aprehendidas con la vista, que a través de formas y colores provocan sensaciones en el espectador, generando sentidos que no siempre aparecen visibilizados. Pensamos las figurabilidades como una de las especificidades del lenguaje visual .

"rodea por todas partes" al país y "se le insinúa en las entrañas". Allí están los "enjambres de hienas", que habían caído "sobre los ganados que pacen en los campos" y "las indefensas poblaciones". Será uno de esos "tigres feroces del desierto" quien "arrebata con brazo ensangrentado a la intacta doncella"[4]

Ahora bien, dos referencias contextuales para precisar los sentidos histórico-culturales de este inventario de la barbarie. Una, ha sido pintado para ser exhibido en la Exposición Colombina de Chicago (1893) que conmemora los cuatrocientos años de la llegada de Colón a América. Otra, la pintura sucede cuando los malones ya son cosa del pasado: las Campañas de Roca terminaron con ellos. Así, siguiendo a Malosetti Costa, esta aparece coronando la invasión colombina. De allí que sea posible vincular el óleo de Della Valle con la tela que Blanes empezaba a pintar en 1892: *Los Conquistadores del desierto* (I.14). El ejército exaltado por Blanes tenía en el óleo de Della Valle "la otra cara de la moneda" (L.M. Costa,2000:269)

Volvamos a las figurabilidades que sobresalen en el cuadro. Los dos indígenas que, en primer plano, destacan por el desenfreno de sus formidables caballos y por los atributos que portan: uno, el del caballo blanco, la cruz. Otro, el del caballo negro, la *cautiva-blanca*. Después, todo remite a la figurabilidad del paisaje. Vamos a indagar a través de *estudios-dibujo* que realizamos con técnica mixta en las formas de los indígenas y la cautiva.

Los estudios-dibujo y la fórmula de la cautiva

Convendrá decir que tuvimos en cuenta consideraciones de Malosetti Costa sobre uno de los bocetos de la obra (I.2) cuando señala cierto desplazamiento de los protagonismos, al variar la relación entre las *figuras-indígenas* y el paisaje, perdiendo aquellos una centralidad casi excluyente. También destaca modificaciones significativas en la composición de esas *figuras-indígenas* y la cautiva. En el boceto, el indígena-del-caballo-blanco, en un segundo plano, es quien porta la cruz y lleva la *mujer-cautiva*, mientras que la lanza y alguna vestimenta sacerdotal católica son atributos del indígena-del-caballo-negro que

[4] La lectura de Louis Marín nos sugirió esta descripción del cuadro con frases de J. C. Varela, Echeverría y Sarmiento. En la cabeza del espectador y a la hora de ver "las formas y colores reunidos sobre la tela" está "ese *ruido* que arrastra un pedazo de poema, un fragmento de historia, un trozo de artículo, un eco de conversación" (L. Marin, 2015: 37)

sobresale del resto. En el cuadro final, como dijimos, la cautiva es llevada por el indígena-del-caballo-negro y, en un primer plano, se hace más visible. También las gestualidades indígenas parecieran experimentar cambios. Nuestros *estudios-dibujo* advierten esas modificaciones

Para el *estudio 1* (I.6), indagamos en el cuerpo-indígena que, en el cuadro, portaba la cruz y montaba el caballo blanco. Decidimos desprenderlo de su caballo y que el paisaje permaneciera como un plano de fondo negro. A medida que avanzamos en el proceso, fuimos modificando la forma de la cruz hasta transformarla en una extensión indefinida del brazo. Nos interesó mantener el gesto de sostener, pero al no mostrar como atributo la cruz, al quitar el elemento que le otorga sentido al gesto, la mano se abre.

Al seguir la experimentación con el material, manchando, armando planos y utilizando líneas, empezó a aparecer una forma sobre la que fuimos construyendo un cuerpo-mujer que se va desparramando sobre el cuerpo-indígena. Ambos parecen ensamblados, el cuerpo-mujer deja caer su peso sobre el cuerpo-indígena y éste, lo sostiene en su parte superior mientras pareciera fragmentarse en su parte inferior, ahuecado por el fondo en algunos sectores, y desvaneciéndose en formas inciertas que podrían ser paños.

A medida que fuimos elaborando el dibujo, ese *cuerpo-ensamblado* fue perdiendo peso, diferenciándose del cuerpo-indígena macizo y rudo del óleo original. Acá, una figura lleva a la otra, son dos formas que muestran un recorrido y se enlazan. El espacio no es descriptivo, es un plano neto, las figuras contrastan contra un fondo, que no las atraviesa, ni las desarma.

Veamos ahora ese aligeramiento del cuerpo-indígena que el *estudio-dibujo* propone, no sin decir que hemos tratado de imitar la gestualidad del rostro como aparece en el óleo. Y no parecieran estar allí la rudeza o el "salvajismo "atribuido. Esas sensaciones parecen alcanzarse, en el óleo, al situarlo en el desierto, en ese artefacto-guerrero que constituyen indígena y caballo, y en el peso que conlleva la cruz en el brazo del indio, y que parece trasladarse a su carnalidad. Por otro lado, ese *cuerpo-ensamblado* que apareció indagando en las formas, nos llevó a poner la atención en el vínculo que Della Valle propone entre los cuerpos del raptor y la cautiva. Así, la continuidad de los cuerpos que propone el ensamble pareciera también aligerar el cuerpo-indígena, pero además del boceto al cuadro

final, se produce el desplazamiento del cuerpo de la cautiva que deja a nuestro indígena sólo con el atributo de la cruz-profanada.

En el *estudio-dibujo 2* (I.5) nos concentramos en la figura que constituyen el cuerpo-indígena llevando a la mujer-cautiva. Esta vez, mantuvimos de manera parcial la presencia del caballo negro, y el paisaje aparece como un plano de fondo blanco.

En el proceso de trabajo, fuimos dándole relevancia a la figura del cuerpo-mujer cautiva, fragmentándolo en pequeñas formas y dejando que en algunos sectores se percibiera el cuerpo real, como sucede especialmente con el rostro que se presenta en un plano distinto al del óleo de Della Valle. Hay partes de ese cuerpo que parecieran transformarse en un paño o en figuras abstractas. Estas fragmentaciones y abstracciones abarcan el cuerpo-indígena que se va invisibilizando. Lo que queda aún de él parece indiferenciarse del cuerpo de la cautiva. La lanza en diagonal y el caballo recortado evocan la presencia del malonero.

Veamos las conjeturas que se desprenden de nuestras indagaciones plásticas. Por un lado, en ambos estudios-dibujo, aunque de manera distinta, los cuerpos representacionales pierden peso, se desarman y se enlazan, dando lugar a la metamorfosis de los *cuerpos-ensamblados* o *cuerpos-indiferenciados*. De manera que nos han llevado a un lugar incomodo al proponer para este inventario de la barbarie, que advertimos en *La vuelta,* un aligeramiento en la presentación de los cuerpos en conflicto y una transformación en los sentidos de la aparición de la *fórmula de la cautiva-blanca* en el cuadro. Vamos a salir afuera del cuadro y recorrer las apariciones de la cautiva en las producciones plásticas rioplatenses que anteceden a la obra de Della Valle.

Una recorrida por las escenas de rapto y cautiverio que pintaron Rugendas y Blanes (I.10-11-12-13) nos permitirán volver a insistir sobre algunas cuestiones básicas. La cautiva-blanca con las ropas violentadas y revueltas, en algunos casos dejando al desnudo partes de un cuerpo delicado e indefenso que, desvanecida o resistente, se distancia del cuerpo-indígena. Se ha insistido en la condición erótica de las escenas del rapto: una sexualidad violenta que supone el ejercicio de la fuerza y el desenfreno varonil frente a la indefensión del cuerpo femenino raptado. Ya lo dijimos: la fórmula de la cautiva refuerza el despojo barbárico.

En ese sentido, Sarmiento elogiará los sentidos y el carácter representacional de una de las producciones de Rugendas (I.10):

> "...la melena desgreñada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo a la blanca y pálida victima que prepara para su lascivia. Ropajes flotantes que se prestan para todas las exigencias del arte; cuerpos desnudos, pasiones violentas, contrastes de caracteres de razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbarie del raptor(...)" (Sarmiento,1846)

Pues bien, esa violencia de los cuerpos confrontados podría estar replanteada en el cuadro de Della Valle. Las distancias se acortan, la cabeza de la cautiva no cae en el vacío, sino que apoya en el cuerpo-indígena, los cabellos de una y otro de entrelazan, los paños reposan y el desnudo de la cautiva se aligera con la pose de manos y piernas. La lanza no se blande y acompaña el gesto de sostener la cautiva. El desenfreno parece reducirse al caballo y la cabeza cortada que porta. La conjetura del ensamble de los cuerpos que proponen los *estudios-dibujo* pareciera sostenerse al insertar el cuadro en la serie de representaciones rioplatenses de raptos del siglo XIX.

Sin embargo, Malosetti Costa revisa la acogida que la literatura y el periodismo dieron al cuadro. Toma nota de comentarios de Roberto J. Payró y Fray Mocho sobre las posibles emociones que el cuadro inspira en muchos espectadores, y allí vuelve a destacarse el rechazo al ultraje de la "doncella" cautiva. Sin embargo, al revisar el artículo que, sobre el cuadro, realizara en 1892 Julio Botet, señala con agudeza que el periodista conservador no concede "ni una palabra" a la figura de la cautiva. Es "como si esta no hubiera existido en el cuadro "Apenas era aludida para resaltar el cuidadoso estudio que Della Valle habría realizado de "la fisonomía del indio que lleva la cautiva" También a Botet parecía incomodarle el uso que el pintor había hecho de la formula. (Malosetti Costa,2000:263-273)

La anomalía que presenta *La vuelta del malón* merece ser resaltada, ya que la obra marca una inflexión en el uso pictórico de la fórmula. Después de ella, el rapto y el cautiverio de la mujer blanca desaparecen de las representaciones visuales rioplatenses Si durante siglos, la literatura y la plástica hicieron uso de la cautiva- blanca para relatar el devenir histórico-cultural rioplatense en términos de la contraposición civilización y barbarie, en *La vuelta* la formula parecería expresar las repulsas, pero también las atracciones trágicas entre esos dos

mundos. Convendrá decir que Horacio González en su formidable estudio sobre la presencia de la cautiva en la literatura argentina, señala este tipo de ensambles contradictorios en producciones de Borges y Marechal. de mediados de siglo. (H. González, 2018:73/101)

De cómo el Desierto se vuelve Pampa

Hemos dicho que en los *estudios-dibujo*, el paisaje es un plano de fondo (negro en un caso, blanco en el otro), que no atraviesa ni los cuerpos-indígenas ni el de la cautiva. El desierto no ingresa en las figuras, no las toma. Se diferencia de ellas, las rodea, mientras los cuerpos de los indígenas y la cautiva pierden peso entre ensambles, fragmentaciones y abstracciones. ¿Qué pasa entonces con el desierto sin indígenas ni cautivas? Si Avellaneda había anunciado a Álvaro Barros que la supresión del indio se lograría "suprimiendo al desierto que lo engendra" (A. Barros,1975:138), la conquista roquista aseguraba que el desierto como "portador" de la barbarie y como espacio vacío dejaba de ser el espacio a civilizar.

Las representaciones del *otro-indígena*, del *paisaje-desierto*, y finalmente de la *cautiva-blanca* terminaran "suprimidos" por el orden civilizatorio que los había construido como otredades. Hemos producido tres *estudios-dibujo* que, a modo de *síntesis visuales*, sugieren algunas de las transformaciones culturales y demográficas que está atravesando el espacio rioplatense. En los *estudios 3* y *4* (I.7-8) hemos desplegado algunas figurabilidades que percibimos en *La Vuelta* ya sin el malón; sin cuerpos-indígenas y sin cautiva. Llamativamente con el exterminio del mundo indígena que ocupaba la llanura, las representaciones dejan de referirse al Desierto, y sólo hablarán de Pampa. Aquel queda definitivamente en el pasado mientras se despliega la ocupación progresiva de la Pampa. (I.5) que comienza a tener fisonomía propia e independiente. Así Eduardo Sívori la transformará en protagonista absoluta de su pintura. Si la *fórmula de la cautiva* desaparece de la plástica argentina, nosotros la encontramos, algo invisibilizada, en los textos teatrales de *Los Conquistadores del Desierto*

De la Pampa y los conflictos de la ocupación "civilizatoria"

La obra fue estrenada en Bs.As. en 1927. Se trata de una comedia, cuyos autores Enrique García Velloso, Polco Testena y José González Castillo se reparten, en ese orden, la escritura de sus tres actos. El cuadro de Blanes (I.14) es referido en

distintos momentos de la obra. En el primer acto, una reproducción suya determina la escenografía. En "una casa porteña de rancio origen" la tradición guerrera que encarna el general Rosquella y Fierro es evocada por la exhibición de colecciones de armas que las fuerzas de línea criollas habían usado en la guerra al indio. Y en contraposición lanzas indias y lanzas gauchas evocan el Desierto derrotado. Pero en el cuadro de Blanes, en palabras del protagonista, "está todo el espíritu de la expedición"

En la obra se superponen dos temporalidades. El pasado de la guerra a la barbarie y el presente-futuro de la ocupación agraria de la Pampa, y esos tiempos constituyen espacialidades. Uno, "siempre al Sur" (p.55) adonde se echó al indio, y el espacio de la Pampa "donde goteó nuestra sangre" y "el médano se ha convertido en trigal" (p.64). En este tiempo-espacio pampeano suceden los conflictos que, en la obra, siempre remiten al tiempo-lejano del Desierto. Veámoslos.

Se trata de tierras que el gobierno había concedido al general Rosquella. Eran los tiempos del "ministerio de Alsina o de Gainza" cuando ascendido a teniente era premiado con "unas leguas de campo", que nunca había llegado a ver. No sería esa la única vez, sus actuales campos del Azul y Tapalque derivaban de "esos premios de tierras".(p.42) Pero los apremios económicos lo habían llevado a malvender los primeros "donativos" a un tal Sardetti, "un gringo como luz, que veía bajo el agua" y que se desempeñaba como pulpero del contingente militar. Ahora, las obras del ferrocarril exigían demarcar las tierras y Sardetti no tenía escrituras. Además, pretendía "desalojar a las gentes intrusas que en ellas se iban estableciendo" (p.43)

El conflicto es presentado en sus múltiples aristas. Por un lado, el nuevo orden legal, que se promueve en la Pampa, confrontando con las ocupaciones de hecho. Por otro, una trama de intereses y personajes que aluden a una ocupación agraria conflictiva. Militares devenidos en terratenientes y tempranos inmigrantes que lograron cierta acumulación de capital con el comercio y el mercado de tierras. También, nuevos inmigrantes que pugnan por acceder a la propiedad escapando a su destino de pobres chacareros, y viejos ocupantes de tierras de origen mestizo que resisten los desalojos. Además, trabajadores criollos sin tierras que "vagan

siempre de una cosecha a la otra" (p.100). Todos son protagonistas de una ocupación que evidencia las desigualdades.

Pero esa ocupación desigual y conflictiva tiene un pasado inmediato que siempre se evoca. Volvamos a las premiaciones. Dirá Rosquella:

> "Yo, en compañía de Mansilla y con órdenes de Gelly… al frente de cien centauros, hicimos una masacre en "médano del Cuero "y salvamos más de treinta cautivas de las malonadas de Fuerte Sarmiento" (p.42)

Como se ve, con la reaparición del tiempo-espacio pasado reaparece *la fórmula de la cautiva* para dar sentido a la masacre perpetrada. Se trata de:

> los servicios que prestáramos a la civilización del país en la guerra contra el indio en esa serie de patriadas que se llama conquista del Desierto" (p.42)
>
> Más adelante el mismo general visibilizará en el cuadro de Blanes algunos protagonismos opacados. Si destaca allí la presencia de Roca y sus principales oficiales, incluyéndose, también nos advierte que "en el alma del cuadro inolvidable", "atrás de todos, pero con todos" se hallaba el gringo Sardetti. Así, el guerrero se presenta unido al pulpero en la conquista y la ocupación. Y esa unión representacional se confirma con el relato melodramático de las dos hermanas que la barbarie indígena no pudo cautivar.

De las blancas que la barbarie no pudo cautivar

En el acto tercero que escribiera González Castillo, el general y el pulpero aparecen recordando los tiempos del Desierto. Allí sobresale la historia de dos muchachas que Sardetti había salvado, en su carreta y en Leubocó, "cuando el malón del indio Villareal". Ante la sorpresa de Rosquella, el gringo-pulpero recuerda que, ante otro malón, el coronel Roca había ordenado:

> "que se refugiara una de las muchachas, la mayorcita, en lo de la familia de Funes, e que uste, prendado de ella e apenado se la llevó al Totoral?" (…) (p.83)

El relato prosigue con la suerte de la menor a la que Racedo terminó llevando al convento de las Vicentinas. Entonces Sardetti prosigue:

> "Cuando después de cinco años volví a Córdoba tuve noticias de que había sido entregada por las monjas a unos colonos, paisanos míos… fui a verla… Estaba

> linda… ¡linda como una flor! ¡Me enamoré de ella…! Ella estaba agradecida… y yo no era tan fiero… e se casamo rápidamente" (p.84)

El melodrama pampeano continúa cuando Rosquella advierte que se trataba de la hermana menor de "su" Carlota. Ahora, los dos se preguntan por la huérfana "que usted se llevó" o "por la otra que te habías llevado". Sardetti no duda en señalar que lo de Rosquella había sido "una aventura de militar". Se había evitado el rapto de la barbarie, pero no el deseo y la seducción de los conquistadores del Desierto.

La *fórmula de la cautiva* ha vuelto a aparecer. Para evocar el pasado barbárico de los tiempos del Desierto presentando como patriada la masacre del médano del Cuero. También, cuando la misma Carlota, en diálogo con Rosquella, se presenta evocando el itinerario de la cautiva echeverriana:

> "Acaso me llevaste en auto todo un día y toda una noche huyendo del malón? ¿Acaso me ayudaron los cirujanos, cuando cuide tus heridas, a orillas del riacho, escondidos los dos en el pajonal?" (p.63)

Pero ni las heridas de Rosquella eran las de Brian, ni el Desierto había logrado derrotar a la pareja-de-la-civilización. Finalmente, la fórmula aparece casi invisibilizada, cuando en "los raptos" intervienen los sujetos del nuevo orden pampeano. En el trabajo mencionado, Horacio González alude a los orígenes míticos de las guerras como algunos de los sentidos que adopta el rapto de mujeres en la tradición occidental. También a cómo esta poética de la violencia subyace atenuada en el "intercambio *de mujeres* como forma suavizada del rapto o del cautiverio como fórmula originaria de las sociedades" (H. González: 51) Convendrá seguir pensando si estos aligeramientos o invisibilizaciones de la fórmula de la cautiva pueden pensarse en esa dirección.

De los desplazamientos de los raptos y cautiverios en la *Pampa bárbara*

En octubre de 1945, se estrena en Buenos Aires la película *Pampa Bárbara,* producida por Artistas Argentinos Asociados y dirigida por Lucas Demare y Hugo

Fregonese. El elenco estaba encabezado por Francisco Petrone y Luisa Vehil. El guion había sido escrito por Homero Manzi y Ulises Petit de Murat.[5]

La película sitúa al espectador frente a las relaciones entre blancos e indígenas en los tiempos de Rosas, tejiendo una compleja trama de conflictos políticos, étnicos y de género que se irán sucediendo entre Buenos Aires y el Desierto. Allí, en la Guardia del Toro, el fortín a cargo del comandante Hilario Castro (Petrone) y con los primeros diálogos, se presentan las viejas polémicas sobre las políticas de frontera. Si librar una guerra para "exterminar al indio", es el planteo de Castro, o llevar adelante una política de pactos y alianzas con algunas etnias, es la política de Rosas, que sostiene el Comandante Chávez. Con la condena de Castro aparece *la cautiva-blanca* en escena:

> "¡Así pensaban nuestros padres que levantaron estancias a tiro de los malones…! ¡Gracias a ellos nos criamos llorando degollados y hay diez mil cautivas embrutecidas en las tolderías!" (p.27)

En esas discusiones aparece el problema de los desertores que huyen a las tolderías, escapando de los rigores de la vida en los fortines que, además, les niega el contacto con mujeres. Allí, dirá Castro, "en la inmundicia de las tolderías", los aguardan las *cautivas- blancas* y las mujeres-indias. Sin embargo, unos de los desertores capturados, refiere haber recibido una cautiva por haberle "desemboliado" un caballo a un cacique: una buena mujer que lo había ayudado a levantar un rancho y tener un hijo. Ahora, apresado por Castro, supone que ha sido dada a algún capitanejo por considerarlo "juido de la toldería". Los soldados-paisanos desobedecen a Castro, dejándolo escapar, conmovidos por el amor del desertor. (I.16) Este reaparece al final de la película, aliado a Huincul, buscando vengarse de Castro por la mujer y el hijo perdidos.

Como se ve, la fórmula de la cautiva ha reaparecido para evocar el desorden de "los de allá" de la frontera y los intercambios de mujeres. Pero una disposición de Rosas permitirá advertir como los raptos y cautiverios se suceden, cambiantes y múltiples, en el mundo de "los de aquí". El decreto le ordena a Castro retirar de Buenos Aires cincuenta mujeres para llevarlas al fortín. Son mujeres "sin perro

[5] Las implicancias artísticas-culturales y políticas de todos estos nombres, que el film reúne, son muchas y merecerían, al menos, ser señaladas. Nosotros las estamos trabajando en un proyecto que aborda las múltiples producciones culturales que realizara Homero Manzi entre 1920 y 1951.

que les ladre" para combatir la soledad sexual de los soldados y aligerar las deserciones.

Vale detenerse en las escenas de las "levas" de mujeres sin hombres para descubrir los raptos que preceden los cautiverios en la Guardia. Así, en el reñidero serán levantadas la Tordilla y algunas "mujeres innominadas". (I.17) En el tablado Teresa-que-danza y Luz-que-canta serán "arreadas" por los milicos (I.18-19), "porque no tienen a nadie que responda por ustedes" dirá el comisario Aparicio que dice conocerlas ya que "por algo trabajan allí". Con gesto conmovedor Luz alude a un marido con quien se va a casar. En el ranchería, Dominga y otras morenas son "arreadas" en pleno candombe y sin cesar de bailar. (I.20) La "leva" se completa con Camila Montes. (I.21) Si las otras mujeres pertenecen a las clases subalternas y han sido levantadas en sitios orilleros, Camila es una mujer de "la gente decente" detenida por no delatar a un hermano unitario acusado de asesinato. El rapto-simbólico-legal a manos de la justicia rosista contrasta con el de las mujeres subalternas, "arreadas" contra su expresa voluntad. Y las negras erotizan el rapto con su baile. Si las connotaciones de género que guían el reclutamiento parecen obvias, son "mujeres-sin-varón", el traslado en la diligencia potencia las connotaciones étnicas y de clase mostrando tensiones y "riñas" entre las cautivas, a propósito de la "barbarie" de Castro y de ese "no lugar" al que están siendo llevadas.

Ya con el traslado aparecen los atributos del cautiverio: la indefensión ante la amenaza del deseo masculino, la violencia sexual y el desenfreno, la posibilidad de ser un bien que se intercambia entre hombres, los rigores del Desierto. También aparecen los horizontes de fuga que, incluyendo siempre la presencia de un varón, suponen la ida del Desierto y la vuelta a la ciudad-civilización.

Como vemos los raptos y cautiverios se desplazaban de las tolderías al espacio de "los de aquí" y "borraban la diferencia absoluta entre "indios" y "cristianos" en esa inmensa y misteriosa llanura que nace en los arrabales de Buenos Aires y muere en los márgenes del Río Negro" (H. Manzi,1945). Pero en la Pampa bárbara *la fórmula de la cautiva* sigue experimentando metamorfosis al acortar las distancias entre la indefensión y la resistencia. Revisemos la escena.

Próximos a la Guardia del Toro, la partida que traslada las cautivas-porteñas se encuentra con la acción de un malón de indios y desertores. Habían profanado la

capilla de Fray Gregorio y el camposanto. Se habían llevado mujeres refugiadas en la Iglesia, mientras *Luz-que-canta* que se había fugado y alcanzado la capilla, se había suicidado resistiendo al Desierto. Los rigores con los que Castro se propone enfrentar la situación, provocan la desobediencia de soldados-paisanos. Y esa desobediencia se expresa de dos maneras. Primero, pidiendo ser casados con algunas de las mujeres que estaban siendo trasladas. Después, fugando con ellas y contra la voluntad de ellas que no quieren adentrarse en el Desierto. Las reminiscencias de western-melodramático no debe impedirnos ver las mutaciones de la fórmula, que posibilitan expresar las resistencias de los paisanos-soldados y de las propias mujeres.

De las metamorfosis de la fórmula de la cautiva-blanca

En el final conviene volver a dialogar con el maestro Horacio González que advierte con claridad "las innumerables clases de variaciones" que experimenta el arquetipo de la cautiva en la literatura argentina. Nosotros hablamos de *formula expresiva* y *emotiva*, justamente proponiendo que esa condición posibilita las múltiples apropiaciones, los desplazamientos y las metamorfosis que hemos tratado de mostrar en la plástica, en los textos teatrales y en el cine. Si durante el siglo XIX esta fórmula permitió potenciar la polaridad civilización y barbarie, desde principios del siglo XX lo siguió haciendo, pero además dio cuenta de ensambles y fusiones, y de las atracciones trágicas que se prodigaban esos dos mundos. Contemporáneo de *Pampa bárbara*, en 1949 Borges publica los textos de *Historia del guerrero y la cautiva*, en donde da cuenta de esas fusiones y entrecruzamientos que parecieran subyacer en la cautiva inglesa "que se había rebajado a la barbarie" aceptando los destinos de la" vida feral" que el Desierto le ofrecía y constituyendo "el espejo monstruoso" del otro en donde podía verse reflejada una vida civilizada "también arrebatada y transformada por este continente implacable".

Bibliografía citada

Burucúa, J. E. (1992). *Historia y Ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Bs. As: Biblos

Borges J. L. (1949). *El Aleph*. Bs. As.

García Velloso, E.; Testena, F.; González Castillo, J. (1927). *Los conquistadores del desierto*. Bs. As: Kapeluz.

González, H. (2018). *La Argentina manuscrita. La cautiva en la conciencia nacional*. Bs. As: Colihue

Malosetti Costa, L. (2000). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Bs. As: FCE.

Marín, L. (2015). *Destruir la pintura*. Bs. As: Fiordo

Manzi, H. y Petit de Murat, U. (1976). *Pampa Bárbara*. Bs. As: Guion.

Opere, F. (2003). "La cautiva de Echeverría el trágico señuelo de la frontera". En Bulletin of Spanish Studies, vol. 80, núm. 5 p. 545-554

Vázquez, D.; Abbate, D.; Gardonio S. y Maiaru, M. J. (2019). "De mujeres y barbarie. Representaciones de otredad y género en el Rio de la Plata". En X Jornadas Internacionales de Historia, Arte y Política. Tandil: UNCEN.

Vázquez, D.; Abbate, D.; Gardonio, S. y Maiaru, M. J. (2019). "Indagaciones plásticas y producciones visuales situadas. La producción y el análisis visual como herramientas de investigación". En III Jornadas de Investigación en Artes. Villa María: UNVM.

Cuerpo Visual

Fig. 1

Fig. 2

Fig.3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Fig. 8

Fig. 10

Fig. 11

Fig. 9

Fig. 12

Fig. 13

Fig. 14

Fig. 15

Fig. 16

Fig. 17

Fig. 18

Fig. 19

Fig. 20

Fig. 21

Fig. 22

Fig. 23

Fig. 24

Fig. 25

Fig. 26

Vivenciar, imaginar, conocer: aproximaciones a las exposiciones de artes visuales como espacios de imaginación sobre el pasado

Clarisa López Galarza, IHAAA – FBA – UNLP

A través de la lectura y análisis del volumen *Teatros de la memoria,* de Raphael Samuel, en este escrito abordaremos la proliferación de exposiciones de artes visuales como una forma de vinculación con prácticas y procesos del pasado. Nos interesa aquí propiciar un abordaje de estas prácticas exhibitivas desde una dimensión epistemológica, como formas de conocimiento y vinculación con otros tiempos. En otras palabras, las consideraremos como otras posibles vías de ingreso para relacionarnos con las experiencias pretéritas, que mantiene roces, pliegues y puntos de contacto con las disciplinas históricas y otros ámbitos del saber/hacer.

Siguiendo esta línea, enmarcaremos nuestro trabajo dentro de los estudios curatoriales vinculados, asimismo, con los estudios culturales. Esta perspectiva nos permitirá considerar a las exposiciones como narraciones que exploran conexiones entre imágenes, textos, espacios y objetos, que generan relecturas, superposiciones y tensiones con otras fuentes desde las que podríamos abordar el estudio del pasado. A través de un recorrido que se propone indagar sobre estrategias de espacialización del recuerdo, la predominancia de la visualidad en las formas contemporáneas de vinculación entre el pasado y presente, nos propondremos el estudio de las exposiciones como espacios fértiles para tramar vínculos entre el pasado y el presente.

En este trabajo nos proponemos recuperar aportes de *Teatros de la memoria* (2008), de Raphael Samuel, para enriquecer el campo de trabajo en el cual se enmarca mi investigación: las exposiciones de artes visuales en espacios de

memoria de nuestra región[1]. El programa desplegado por esta publicación resulta especialmente relevante para nuestro trabajo, ya que se dedica a explorar los modos de relación entre pasado y presente yendo más allá de las formas y los documentos de la historia, abriendo el registro hacia fuentes *no oficiales*. Desde una perspectiva que puede vincularse a los Estudios Culturales, su propuesta ilumina prácticas que trabajan con el pasado desde procedimientos que se alejan de los cánones historiográficos. Las películas, los espectáculos performáticos, las teatralizaciones, la literatura, los rituales escolares, los currículums ocultos de la enseñanza, las exhibiciones de arte, son algunas de ellas. En estas páginas, nos interesará detenernos en este último grupo, con el deseo de poner en palabras algunas consideraciones sobre las prácticas curatoriales como un dispositivo que produce y comparte vínculos entre el pasado y el presente. Consideramos que la propuesta de Samuel resulta particularmente fértil en este sentido, ya que aborda la historia y la memoria desde un repertorio de interrogantes que nos convoca: se pregunta por quiénes producen, transmiten y resguardan el recuerdo, y a través de qué objetos, sitios o procesos se generan estas vinculaciones entre pasado y presente.

Teatros de la memoria señala algunas cuestiones de gran relevancia para la tarea que nos ocupa, en relación a la memoria y su vínculo con la historia. Propone que la memoria es una fuerza activa, modeladora y dinámica. Ella establece una vinculación dialéctica con el pensamiento histórico, en lugar de ser su negativo–otro. En este planteo, los vasos comunicantes entre la historia y la memoria son múltiples y se encuentran en plena actividad. Lejos de pensarla como un dispositivo de almacenamiento, un banco de imágenes del pasado, la memoria se aproxima a la tarea del historiador, en relación a sus objetos, pero también a partir de sus operaciones: es una forma de aproximación al pasado que puede ser comprendida a partir de la imitación, el préstamo y la asimilación. La memoria provee modelos, figuras e imágenes que forman un sustrato para la labor histórica y los múltiples elementos del pasado que se resguardan a partir de la intención de resguardar la memoria gesta un sin fin de fuentes para la historia. En ese

1 Me encuentro realizando el Doctorado en Artes, en la Facultad de Artes (FdA – UNLP), con el proyecto "Las exposiciones de arte como formas de escritura del pasado reciente: Los casos del Centro Cultural Haroldo Conti (Argentina) y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Chile)", bajo la dirección de Lic. F. Suárez Guerrini y Dra. L. Muñoz Cobeñas.

sentido, Samuel mencionará que nuestro tiempo presente es un momento prolífico para la aparición de prácticas múltiples de vinculación con el pasado. En otras palabras, se abren las puertas para considerar que el vínculo con el pasado no es exclusivo de la Historia, y, lo que es más, que ésta última corresponde a un abordaje específico que fragmenta, divide, integra y sintetiza diversos órdenes de la experiencia. El resultado de estos procedimientos sería, entonces, una operación sobre el pasado: un relato que cristaliza *imágenes más nítidas que las reales* (2008:12).

Siguiendo esta línea, el autor sugiere que la ciencia histórica extienda lazos con el conjunto de prácticas y actividades activan esta dialéctica de relaciones entre el pasado y el presente, que no se ciñen a los modos de hacer científicos: la Historia es sólo una forma entre tantas de vincularnos con tiempos distantes. Se trata no sólo de plantearnos las condiciones de existencia disciplinares, si no también preguntarnos por sus distintas versiones: las citas, las apropiaciones, los reenvíos; pero además las diferentes nociones que del pasado se tiene en distintas épocas. La propuesta entonces es "rastrear las fecundas dislocaciones que se producen cuando el conocimiento histórico se traslada de un circuito de aprendizaje a otro" (Samuel, 2008:29). Para esto, se propone una cartografía de fuentes extraoficiales del conocimiento histórico, en las que se recorren múltiples campos del saber – hacer humanos. Entre ellos, registramos la creación de múltiples instituciones que refieren o tematizan el vínculo con el pasado, que despliegan exhibiciones de artes visuales como un dispositivo que pone en común estas relaciones. Por lo dicho anteriormente, podemos afirmar que estas prácticas no reemplazan ni anulan los aportes de la Historia, si no que dialogan con ella; completan y subvierten los procesos de aprendizaje y gestan otras formas de investigación para su abordaje. La memoria, por tanto, es una forma de conocimiento que implica otras formas de investigación, y que echa luz sobre las estrategias de consolidación de la disciplina histórica y de los supuestos que la sostienen.

De estas operaciones podemos recuperar al menos dos aristas. Por un lado, la ampliación el territorio prolífico para la labor histórica: la búsqueda e incorporación de otras fuentes de conocimiento histórico ubica a las imágenes como informantes claves para el trabajo disciplinar. Las imágenes forman parte

sustancial de estos *saberes extraoficiales* que la tradición disciplinar no integra en su repertorio pero que resultan base y sustento para el quehacer histórico. Nos acercamos así a la consideración de las prácticas artísticas de disciplinas diversas como documentos históricos factibles de ser estudiados de la misma manera que los libros de registros de datos. De aquí, se desprende una segunda cuestión: la consideración de las prácticas curatoriales como dispositivos que articulan lecturas sobre el tiempo pasado a través de múltiples materiales visuales y recursos espaciales. Ofrecen entornos materiales y de sentido en los que tomamos contacto con objetos y sujetos del pasado, en vinculación con las coordenadas políticas, sociales y culturales del presente. A partir del trabajo con objetos, procesos, textos del pasado, las exhibiciones cobran entonces nuevos relieves desde esta perspectiva[2]. Ellas pueden colaborar a echar luz sobre las formas en las que se aborda el pasado en un tiempo histórico específico, a desanudar los sentidos situados que se construyen en torno a una experiencia pretérita.

Sobre el espacio – *escenificar, recorrer, experimentar*

Como hemos mencionado, en la actualidad se privilegia el interés por el pasado reciente, a la vez que se ensancha el repertorio de prácticas que amplían y actualizan la noción de tiempo pretérito. En esta línea, puede señalarse el surgimiento de múltiples propuestas que ahondan en el vínculo entre pasado y presente desde una dimensión espacial. El retorno a otros tiempos se articula a partir de múltiples estrategias en las que se entrecruzan operaciones espaciales y materiales. Dentro de este conjunto, podemos nombrar iniciativas de recuperación arquitectónica, el surgimiento de experiencias museológicas, y el despliegue de múltiples marcas o señalamientos referidos al pasado en entornos urbanos o rurales, iniciativas a las que *Teatros de la memoria* dedica generosas páginas. Esta característica puede comprenderse tanto desde el interés por los vestigios materiales, así como también desde el desarrollo de experiencias de vinculación con el pasado a través de diversas mediaciones culturales, entre las que contaremos a las prácticas curatoriales y al diseño de exhibiciones, que ofrecen una narración espacializada sobre el pasado.

2 La propia constitución del campo de los estudios curatoriales -uno de sus orígenes son los *museum studies* británicos- mantiene múltiples contactos y coincidencias con el punto de partida del estudio de Samuel.

La dimensión material del recuerdo se despliega, entre otros aspectos, en las acciones de recuperación de objetos y de sitios que enriquecen y complementan la labor histórica. Esta proliferación de acciones ligadas al espacio trae consigo un énfasis en los restos materiales como materiales de trabajo para el estudio del pasado, así como también en el desarrollo de experiencias en las que se espacializa la relación con tiempos pretéritos. De acuerdo con Samuel, estas operaciones sobre lo material, si bien refieren a un tiempo pretérito, construyen sentidos anclados en el presente. Ellas cristalizan vías de acceso a relatos sobre ese tiempo, proponen disposiciones espaciales que ofrecen experiencias corporales y narrativas (2008:202). En esta clave, el planteo de Samuel se entronca hemos con estudios referidos a prácticas curatoriales, que ahondan en su potencia performativa como dispositivos de construcción y administración de significados referidos tanto al pasado como a las artes (Ferguson, 1996; Battiti, 2013).

Como mencionábamos, el lugar central de la experiencia vivida se materializa a través de múltiples dispositivos culturales y tecnológicos, que intentan reponer lo que si no sería inaccesible. En lo que refiere a la dimensión material de estas empresas, se hace uso de diversas operaciones de sentido: la recuperación, la creación, la restauración, la escenificación y la interpretación. El hilo conductor entre todas ellas sería, por tanto, la búsqueda de contacto con un pasado palpable y presente: un pasado que podamos ver, tocar, experimentar, vivenciar.

La noción de *puesta en escena* (Richard, 1994) cobra, entonces, centralidad: además de preguntarnos por aquello que se identifica como un resto o una huella del pasado, aquí nos ocupa la pregunta por cómo se narra su pertenencia a otro tiempo. Comprendiendo a las prácticas curatoriales como campos de escritura y de edición referidas a las artes, podemos afirmar que ellas trabajan sobre prácticas pasadas trazando vínculos entre objetos, conceptos y textos del pasado, desde una perspectiva situada en un aquí y ahora específicos (Pacheco, 2001; Wechsler, 2014). En espacios dedicados a la exhibición de piezas, puede recurrirse a distintas estrategias visuales, táctiles o audiovisuales, para contextualizar los artefactos o documentos inmersos en un contexto narrativo que les da sentido (Samuel, 2008: 201). Las exposiciones, entonces, como iniciativas que espacializan un relato construido a partir de materiales sobre el

pasado, están vinculadas al énfasis en la experiencia vivida como uno de los ejes que nuestra contemporaneidad construye como puente para vincularnos con los tiempos pasados. Se prioriza una dimensión experiencial en las vías de acceso al pasado. La sala de exhibiciones hace eco de este hincapié, que puede sostener, a su vez, vínculos con las estrategias de espectacularización de los parques temáticos, con la industria del patrimonio cultural y con el crecimiento del turismo cultural (Samuel, 2008; Bennett, 1988).

En estas múltiples mediaciones culturales –entre las que contamos a las prácticas curatoriales– se pone en acción la imaginación sobre el pasado, y se ensayan nuevas relaciones entre tiempos; en otras palabras, pueden nombrarse como *espacios para la imaginación* (Samuel, 2008; Didi Huberman, 2011). Siguiendo esta línea de trabajo, la actividad histórica también se encuentra atravesada por estos procedimientos. Como señala Samuel en relación a las labores disciplinares, "nuestra obra siempre es una reconstrucción imaginativa del pasado, jamás –por más elaboradas que sean nuestras notas a pie de página– una simple imitación" (2008, 145). Este autor pone en palabras, entonces, aquello que la disciplina histórica tiene de construcción, de narración: no resulta ajena a estrategias comunes a otras formas de vinculación posible con el pasado.

Sobre las imágenes – *mirar, vivenciar, conocer*

En el transcurrir del tiempo, el énfasis de la disciplina histórica en la palabra escrita se ha consolidado como modo privilegiado de acceso al pasado. Sin embargo, como aquí venimos esbozando, existen otras formas de vinculación que se despliegan en otras materialidades y procedimientos cuyos relieves han cobrado interés para su estudio. De acuerdo con Samuel, las imágenes pueden constituir otra de las vías de aproximación al pasado: la sociedad actual puede pensarse como una sociedad de las imágenes, en las que mucho de nuestro legado histórico está codificado iconográficamente. Por esto, invita a los historiadores a "iniciarnos en el estudio de la cifra cromática, familiarizarnos con las paletas epocales" (224). El interés por las imágenes va a la par de una consciencia cada vez mayor de lo visual, que se ha desplegado en diversos ámbitos: el diseño, la educación, la cultura del regalo, la industria del entretenimiento.

En este sentido, el "quiebre de los grilletes de lo literario" (374) propicia el interés por otras fuentes –entre ellas, las imágenes– y permite alumbrar de otro modo el

pasado. Ellas construyen una visión del pasado que resulta divergente en comparación con la disciplina histórica. Mientras la historia recurre a las fuentes documentales escritas, y privilegia, también, la palabra escrita como medio de comunicación de los resultados de sus pesquisas; han surgido otras ocupaciones que trabajan con otros materiales del pasado. Es así que las actividades vinculadas al patrimonio histórico y a la nueva museología recurren a los artefactos materiales como elementos de trabajo, y a múltiples soportes para su puesta en público. En este desplazamiento, el trabajo con los vestigios gesta otros modos de dar a conocer los procesos del pasado, en los que se da lugar a los elementos materiales y a los objetos. En otras palabras, se alude a formas de construir el conocimiento que involucren a las dimensiones visuales y espaciales como productoras de sentidos sobre el pasado. [3] Alineado con estas consideraciones, Samuel se detiene en propuestas educativas y expográficas provenientes de la nueva museología, que han acentuado el contacto con artefactos visuales y materiales como estrategias de vinculación con tiempos pretéritos. En conjunción con estas propuestas pedagógicas y museológicas, nos encontramos con un trabajo creciente referido a la historia oral: la palabra hablada resulta un vehículo de otras informaciones que acentúan la dimensión experiencial en el vínculo con el pasado (Scott, 2001).

El despliegue de estos recursos colabora a generar un énfasis en la experiencia vivida y el relato con imágenes y otros elementos, más allá de la palabra escrita. En ellos, podemos vislumbrar una concepción pluralista sobre los procesos del pasado: lejos de favorecer la hegemonía de una única historia, se ha dado un giro copernicano que tensiona las ideas unitarias sobre la historia y sobre la primacía de la palabra escrita como modo privilegiado de acercamiento a tiempos pretéritos.

La apertura a otros materiales ha propiciado el interés de la historia *alternativa* por las imágenes como documentos para su estudio, a partir de la pregunta por el lugar de lo visual en la producción de conocimiento histórico. La propuesta, entonces, invita a tomar consciencia de las imágenes como productos de

[3] Si bien un desarrollo más amplio de los vínculos corporales con el pasado propuestos en *Teatros de la memoria* excede la extensión de este capítulo, resulta de gran utilidad para pensar aquellas prácticas artísticas performáticas que se valen de los recursos del *reenactment* y otras prácticas corporales en sus abordajes de tiempos pasados (Taylor, 2011)

operaciones visuales y narrativas, que colaboran en la construcción de sentidos históricos. Se trata de desnaturalizar un primer acercamiento a ellas como si se tratara del "ojo de la historia", es decir, de imágenes objetivas y neutrales. Por el contrario, este autor invita a indagar en la potencialidad de las imágenes como fuente, como posibilidad de socavar compartimentaciones estancas entre materias de estudio: la deconstrucción como procedimiento permite echar luz sobre la sinergia entre las imágenes, los textos y las referencias orales. Se trata de hacer visibles las formas de construcción intencionales que elaboran sentidos a través de elementos de la vida cotidiana. En esta línea, focalizando su interés en el estudio de imágenes producidas fotográficamente, el autor propone un procedimiento de análisis que llama crítica histórica, que combina tres aspectos. En primer lugar, refiere a un análisis formal, que dé cuenta de las estrategias de encuadre, iluminación y composición; en otras palabras, las técnicas de enlace que vinculan lo visible con aquello que no se ve. Este tipo de análisis pone el acento en lo que queda fuera del encuadre fotográfico y permite la producción de las imágenes. Un segundo nivel refiere al análisis de géneros fotográficos, que permite la vinculación de una fotografía con un conjunto de imágenes que construyen significados específicos, a través de la elección de procedimientos fotográficos semejantes. Por último, Samuel dará cuenta de un tercer nivel de análisis, que nos interesa particularmente: la actualidad de su lectura. En esta última etapa, se trata de identificar las causas por las que la pieza es significativa en la contemporaneidad. Este punto de vista resulta fértil a nuestra labor, ya que nos permite trabajar en los espesores del acto de mirar: refiere al consumo de imágenes, y no en su producción. Desde esta perspectiva, entonces, también se vuelca el interés hacia las formas en las que esas imágenes se dan a ver; entonces, los estudios curatoriales pueden constituirse como una llave de ingreso para estudiar estas operaciones.

Finalmente, mencionaremos que las imágenes son un elemento central en la propuesta de Samuel, ya que iluminan sectores que permanecen en tinieblas para el pensamiento disciplinar:

> una historiografía que se cuidase de las sombras de la memoria –esas imágenes que aparecen de improviso y actúan como centinelas fantasmagóricos de nuestro pensamiento– prestaría tanta atención a las imágenes como a los manuscritos o a los materiales impresos (51).

Lo visual nos provee de nuestro repertorio de figuras, de nuestros puntos de referencia subliminales, de nuestros interlocutores tácitos: delinean nuestros modos de ver los procesos sociales e históricos.

Sobre las exposiciones – *mostrar, imaginar, contar*

Hemos examinado en estas páginas la intensificación de los proyectos de museificación a nivel mundial, junto con la predominancia de la visualidad en las formas contemporáneas de vinculación entre el pasado y presente. Como hemos esbozado con anterioridad, las iniciativas vinculadas a las prácticas curatoriales han cobrado centralidad en los resortes de circulación, visibilidad y legitimidad de las prácticas artísticas en la contemporaneidad (Pacheco; 2001). A través del formato de la exhibición temporaria, la curaduría ha acrecentado su relevancia como dispositivo de elaboración y puesta en público de relatos sobre las artes. En este sentido, configuran un campo de acción específico, que trabaja con materiales diversos y articula una vía de entrada al pasado. En vínculo con otras prácticas que movilizan estos materiales, las exposiciones se ofrecen como una clave de ingreso a los sentidos que rondan en torno al pasado.

El énfasis en los estudios curatoriales puede corresponderse con otras iniciativas académicas, como la teoría de la recepción en la crítica literaria (Samuel, 2008:436) interesadas en el análisis de la circulación y consumo de imágenes –y no en su producción, que ha sido el foco tradicional de las disciplinas científicas–. Por medio de la expresión *el ojo de la historia*, se hace hincapié en las formas, representaciones y discursos que se activan en las lecturas de imágenes del pasado. La perspectiva de Samuel nos permite fortalecer una perspectiva que privilegia la inscripción de las exposiciones en el tiempo presente: coloca en el centro del análisis a la experiencia vivida, la espacialidad y a las imágenes. En este sentido, se trata de reparar en el momento específico en el que se vuelven accesibles las exposiciones.

En las exposiciones, como hemos señalado, se conjuga el interés por propuestas que valoran la experiencia vivida y la gestación de recorridos espaciales y visuales que permitan un contacto sensible con los procesos del pasado. A través de procedimientos en los que se involucra la iluminación, los colores, las texturas, se escenifica el vínculo con el pasado. Como se señala en *Teatros de la memoria,* las exhibiciones suponen un conjunto de desplazamientos, ya que implican

operaciones de selección, estrategias de mostración y la incorporación de relatos tanto públicos como históricos. De este modo, de acuerdo a las circunstancias expositivas, los mismos elementos pueden mudar de significación, ajustándose tanto a los contextos como a las formas de narrar (Samuel, 2008:361). En esta acción, siguiendo las propuestas de Samuel, las exposiciones –como otros dispositivos imbricados en la cultura visual– están atravesadas por las complejidades y preguntas del presente, que consolidan sentidos construidos en torno a objetos, procesos y subjetividades. En otras palabras, nos referimos a las exposiciones como formaciones provisorias de sentidos, que suponen la presencia de unx narradorx que a través de diferentes estrategias echa luz sobre ciertos aspectos a la vez que deja en sombras otros. Tal como sucede con la práctica de la historia, no accederemos al pasado tan cual fue, sino a través de múltiples mediaciones culturales, operaciones discursivas y dispositivos arquitectónicos y escénicos.

La consolidación de los estudios curatoriales y la abundante producción de exposiciones de artes visuales introdujo modificaciones en los modos habituales de relación con las prácticas artísticas y propiciaron relecturas de los procesos pretéritos. Estas prácticas, en su vínculo con otras, proponen abordajes diversos del pasado. Se despliegan a través de dislocaciones de conceptos y procedimientos, entablan conversaciones y tensiones con otros campos del saber/hacer, a la vez que gestan desplazamientos en torno a las preguntas a partir de las cuáles nos vinculamos con el quehacer artístico y el pasado. Por un lado, propician una vinculación con las prácticas que permite ir más allá de los procedimientos disciplinares de la historia del arte, propiciando una apertura hacia otros materiales y formas de vinculación. A través de aportes provenientes de los *museum studies*, se ha señalado el vínculo de las exposiciones con otras prácticas culturales, que se desmarcan las discursividades ligadas a la tradición de las artes visuales. Tony Bennett (1988), las ha vinculado a las industrias culturales y a otros dispositivos de entretenimiento de masas, entre ellos, las ferias; a la vez que Claire Bishop (2018) ha observado su proliferación en relación al auge del turismo cultural.

De la misma manera, pueden establecerse vasos comunicantes entre los estudios curatoriales y la disciplina histórica. Nos interesa detenernos aquí en algunas

consideraciones que Samuel despliega en torno de la historia (2008:500). Se la presenta no sólo un registro del pasado, sino también una consideración a propósito suyo. Por tanto, sus términos están sujetos a cambios constantes. Las lagunas, los silencios, deben reponerse a través de operaciones de deducción y de imaginación. Se trata, entonces, de una narración realizada a partir de fragmentos, de elementos dispersos que a través de la pluma del historiador se articulan. Se trata de un proceso de ordenamiento, trabajo de examinación de detalles y pesquisa de sentidos inadvertidos. A este propósito, nuestro autor señalará que la concepción de un conocimiento científico neutral y objetivo, sostenido por una diferenciación clara entre realidad y ficción es imposible de mantener en la práctica. Nos interesa aquí reparar en que los historiadores despliegan operaciones de sentido, validadas al interior de la disciplina, con la intención de dar el aspecto de un todo coherente a procesos y eventos, un ejercicio de construcción de un relato que hace uso de recursos para dar un "efecto de realidad" (Barthes en Samuel, 2008:503). De aquí es que *Teatros de la memoria* señala los vínculos entre realidad y ficción que permanecen latentes y activos en la práctica de la historia como disciplina. Como se señala: "la historia ha sido siempre una forma híbrida de conocimiento, que mezcla pasado y presente, recuerdo y mito, el registro escrito y el testimonio oral". A través de puntos de contacto con otras formas de vinculación con el pasado y de préstamos culturales provenientes de otros campos del saber hacer, la historia intersecta materiales y procedimientos que provienen de diversos orígenes: la religión, los mitos, las prácticas de marcación del espacio, las industrias culturales, las prácticas artísticas, las ciencias naturales.

Por último, indicaremos que las exposiciones se insertan en instituciones, ubicadas en medio de tramas de sentido propias de un aquí y ahora específicos. Como apunta Battiti, el dispositivo expositivo se encuentra en el centro de las tensiones entre las voces que transmiten la narratividad institucional y aquellas que administran sus agendas (2013:187). En la misma línea, de acuerdo con lo dicho por Bennett, las exhibiciones permiten discursos más moldeables y cambiantes que reactualizan los sentidos de instituciones que se nutren de órdenes más estabilizados, tales como los relatos museológicos o históricos (1994). Desde estas consideraciones podríamos acercarnos a la formación de la *historia pública*, a la que Samuel apunta como la historia de las formas

institucionalizadas de autorrepresentación e interacción, arraigadas a nivel social e institucional (328); que, en nuestro caso, nos permiten alumbrar las operaciones de construcción y consolidación de espacios de exposición y los procesos de conformación de sus agendas.

Consideraciones finales

En estas páginas nos hemos detenido en la centralidad de la noción de préstamos culturales, que involucra a distintas prácticas que refieren a vínculos con el pasado. La postura de Samuel nos permite ahondar en una perspectiva que tienda a indagar en los vínculos, apropiaciones, citas, dislocaciones que las atraviesan y las ponen en conversación. Es en el *entre* en el que nos interesa detenernos para abordar críticamente los sentidos que desde el presente se atribuyen a experiencias del pasado. En esta visión integradora, podemos comprender al conjunto de prácticas como formas de conocimiento que se vinculan y echan luz sobre las formas en las que han tomado forma históricamente. Nos permite tensionar los límites disciplinares y atender a las conversaciones entre las distintas formas del saber y del hacer.

Por otro lado, en este recorrido hemos examinado el particular énfasis en la experiencia vivida y la visualidad en la construcción de versiones del pasado. La recuperación de ambas instancias ensancha el material disponible para la construcción de conocimiento histórico, e ir más allá de la oposición ficticia entre el instruir y deleitar: nos lleva a discutir la predominancia de la palabra escrita como estrategia para construir y comunicar conocimientos. Consideramos en estas dos cuestiones revisten centralidad en relación a la proliferación de exhibiciones temporarias como estrategia de presentación en museos y otros espacios de exhibición. El análisis de las exposiciones nos permite advertir estas formaciones de sentido provisorias y situadas, para dar cuenta de las fluctuaciones de sentido atribuidas al pasado, como vía de acceso a las consideraciones políticas y poéticas de construcción de discursos sobre tiempos pretéritos.

Nos interesa cerrar estas páginas acercándonos al concepto de *contemporaneidad dialéctica* de Claire Bishop (2018). En ella, las exhibiciones y los museos se presentan como un espacio posible para desplegar visiones críticas del presente, a la manera de un laboratorio de pruebas para ensayar otras formas

de ser en el tiempo, para ofrecer lecturas en clave política de las artes y de los modos de habitar el mundo. Como *espacios para la imaginación* sobre el pasado, alumbran también las formas de transcurrir en nuestro presente.

Bibliografía

Battiti, F. (2013). “Las exposiciones como formas el discurso” En *Revista de Instituciones, Ideas y Mercados nº 59*, octubre 2013, pp. 181–190.

Bennett, T. (1988). “The exhibitionary complex”. En Greenberg, Reesa, Ferguson, Bruce, Nairne, Sandy (eds.). *Thinking about exhibitions*. London y New York: Routledge.

Bishop, C. (2018). *Museología radical o ¿qué es lo “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.

Didi–Huberman, G. (2011). La exposición como máquina de guerra: keywords. En *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (16), 24–28.

Ferguson, B. (1996). “Introduction”. En Greenberg, Ferguson y Nairne, Sandy (eds.), *Thinking about exhibitions*. London y New York: Routledge.

Pacheco, M. (2001). “Campos de batalla… Historia del arte vs. Practica curatorial”. En “Lecturas a bordo”, *Micromuseo. Al fondo al* sitio [en línea] disponible en <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html> [agosto de 2016]

Richard, N. (1994). La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación. En Curiel, G., R. González, J. Gutiérrez (eds.), *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM.

Samuel, R. (2008). *Teatros de la memoria, vol. I. Pasado y presente de la cultura contemporánea*. Valencia: Universitat de Valencia.

Scott, J. W. (2001). “Experiencia”. En *Revista de estudios de género: La ventana*, *2*(13), 42–74.

Taylor, D. & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México.

Wechsler, D. (2014). “La curaduría, un laboratorio para las ideas”. En *Estudios curatoriales 2*, ISSN 2314–2022. [en línea] disponible en <http://untref.edu.ar/rec/num2_editorial.php> [agosto de 2019]

Arte y memoria en torno a la inundación de La Plata: producciones artísticas situadas en el espacio público

María Victoria Trípodi, CONICET / ISTeC – FH – UNMdP / IHAAA – FDA – UNLP

Introducción

El presente trabajo se enmarca en una investigación en torno a la construcción de memoria de la inundación de La Plata a partir del estudio de acciones provenientes del campo cultural[1].

La inundación de la ciudad de La Plata del 2 de abril del 2013 fue un acontecimiento traumático que provocó una situación desestabilizadora para la comunidad donde fallecieron decenas de personas, se produjeron daños en las viviendas y pérdidas de bienes materiales de miles de vecinos. Luego de este suceso devastador, la sociedad desplegó diferentes estrategias de acción y de organización social, entre las que encontramos a las acciones artísticas, que problematizaron el suceso a través de proyectos culturales que situaron sus prácticas en el espacio público.

En primera instancia el trabajo buscará caracterizar el contexto a partir de una breve descripción de las acciones del campo artístico en el momento posterior a la catástrofe. En este sentido, la mención de las exposiciones y las producciones situadas en el espacio público configuran un contexto caracterizado por la emergencia de acciones que buscaron visibilizar, representar y recordar el acontecimiento. En este marco, el evento cultural denominado "Desbordes. Punto de encuentro de acciones culturales sobre el 2-A"[2], se erigió como un espacio valioso para la construcción de la memoria ya que posibilitó la reunión de artistas, gestores, producciones y la comunidad para conmemorar la

[1] Este trabajo fue realizado con una beca de investigación doctoral otorgada por CONICET, dirigida por la Mag. María Cristina Fukelman y el Dr. Enrique Salvador Andriotti Romanin.

[2] En adelante se mencionará como "Desbordes".

inundación durante varios años consecutivos. En este sentido, en el trabajo se estudiarán dos proyectos artísticos que estuvieron alojados en dicho evento. Por un lado, la acción "Estadios de la memoria colectiva", coordinado por La Joda Teatro en el marco del primer aniversario de la inundación y, por otro lado, "Seguimos inundadxs", una propuesta del colectivo fotográfico SADO realizada con motivo del segundo aniversario. Finalmente, se estudiará el mural realizado en el marco del proyecto Caravana Muralera por el Agua y Tierra[3] (2022) en Parque Castelli, desarrollada con motivo del noveno aniversario de la tragedia. De esta manera, se pensarán las diferentes conmemoraciones a partir de las acciones desplegadas desde el campo cultural en tanto proyectos que buscaron representar la inundación y recordarla.

La inundación de La Plata y las acciones artísticas para visibilizar la tragedia

En 2 de abril del 2013 la ciudad de La Plata sufrió la peor inundación de su historia. En pocas horas llovieron 392 milímetros ocasionando el colapso de la ciudad diseñada y planificada hace más de un siglo para ser la capital de la provincia de Buenos Aires. La ciudad ideal, de base renacentista, se inundó y dejó a miles de vecinos sumergidos en el agua turbia durante toda la noche.

Según la investigación periodística de Josefina Mac Kenzie y Martín Soler (2014), la nómina oficial de la localidad reconoció 52 muertos, mientras que la causa del juez Luis Arias registró 89 fallecidos. A su vez, miles de vecinos perdieron sus pertenencias y sufrieron daños severos en sus viviendas. A su vez, podemos recuperar lo propuesto por Verónica Capasso y María Antonia Muñoz (2016), quienes explican que el espacio urbano de la ciudad, como trama significativa de relaciones de poder, se dislocó después de la inundación ocurrida en el 2013 y que (…), "después de toda catástrofe deviene la reconstrucción, sobreviniendo conflictos y acciones colectivas" (Capasso & Muñoz, 2016: 87). De esta manera, podemos observar el surgimiento de numerosas acciones provenientes del campo cultural en torno al suceso, lo que nos permite preguntarnos sobre el modo en que la práctica artística construye la memoria en torno a la tragedia. A modo de síntesis, si se analiza la escena cultural platense luego de la inundación, se observa

[3] En adelante se mencionará como "CAMAGUATI"

una proliferación de manifestaciones artísticas que buscaron visibilizar el acontecimiento. En ese contexto fue relevante el despliegue de numerosas propuestas de organización colectiva y el surgimiento de nuevas alianzas entre artistas que derivaron en la creación de proyectos interdisciplinarios.

Como parte de las acciones culturales en torno a la catástrofe se organizaron exposiciones de artes visuales en espacios institucionales. Algunas de ellas fueron "Cubierta" (2014) y "Seguimos inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común" (2019) en el Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA); la exposición "Territorios Conmovidos" (2014) en el Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA) e "Inundación y después" (2014) el Museo de Arte y Memoria (MAM). Por su parte, los artistas Gustavo Alfredo Larsen y Susana Lombardo desplegaron del proyecto artístico denominado "Entre el rescate y el descarte" en torno a la inundación del Conservatorio Gilardo Gilardi, que incluyó una serie de acciones performáticas y las exposiciones "Ensambles, Afinaciones, Montajes, Renacimientos, Afinidades…" (2014) en el MACLA y "Lluvia de sonidos" (2014) en el MAM. A su vez, la artista Aixa Cortés realizó la exposición denominada "Pecados Capitales" (2014) en una residencia particular e incluyó una sección de su propuesta en el evento "Desbordes" del primer aniversario (Trípodi, 2022).

En este contexto el evento cultural "Desbordes", situado en Plaza Moreno, funcionó como proyecto contenedor de numerosas iniciativas artísticas, tales como puestos de venta de libros sobre la inundación, la proyección de videos y documentales, música en vivo e intervenciones artísticas. El evento, que a través de sus diferentes ediciones reunió a cientos de vecinos, damnificados de la inundación, artistas y gestores culturales, puede pensarse como un espacio valioso de la comunidad para compartir las impresiones y memorias del suceso.

En relación con esto, podíamos recuperar a Reinaldo Laddaga (2010), quien explica que a principios de siglo adquiere relevancia la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado. En este sentido, el autor explica que un número creciente de artistas comienza a diseñar y ejecutar proyectos caracterizados por tener una dinámica colectiva y colaborativa, por estar desplegados durante tiempos prolongados, por reunir grandes números de

individuos y por orientarse hacia la producción de imágenes y exhibición de éstas para la colectividad que las originaba. La idea de que "un número creciente de artistas y escritores parecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de ecologías culturales" (Laddaga, 2010: 9), permite pensar en Desbordes desde las categorías propuestas por el autor. De este modo, el proyecto motorizado por artistas locales funcionó durante años como espacio contenedor de acciones artísticas que produjeron imágenes en torno a la inundación y como espacio de reunión, manifestación y memoria para los vecinos afectados, que a partir de cada una de las ediciones se congregaron el Plaza Moreno para recordar las víctimas, exigir justicia y proponer imágenes y propuestas culturales que permitan visibilizar la tragedia.

Acciones artísticas en el espacio público para recordar la tragedia

La Joda es un colectivo de teatro independiente, surgido en el año 2007, que desarrolla sus producciones principalmente en la ciudad de La Plata. Este grupo concibe su práctica desde una dinámica de trabajo colectiva y busca establecer relaciones entre el teatro y el contexto social y político de la ciudad La acción "Estadios de la memoria colectiva" (2014), que vinculó la práctica del teatro, la performance y las acciones callejeras, estuvo coordinada por el grupo La Joda y se planificó de manera colectiva a partir de una serie de encuentros en el espacio La Alborada. De este modo, a partir de una convocatoria abierta se reunieron cerca de ochenta personas[4], incluyendo la participación de actores y actrices, fotógrafos, gestores culturales y vecinos que habían sufrido los efectos de la inundación (Trípodi, 2019: 4).

[4] La acción contó con los interventores Adriana Sánchez, Belén Soldi, Carla Loray, Damián Le Moal, Dieguito Leandro, Eleonora Bretal, Eliana Mele, Emilia Benítez, Fabiana Uro, Fiorella Mancini, Flavio Bosco, Gabriela Pereyra, Gastón Borrone, Gisela Nomdedeu, Iara Hibernon Salerno, Jentla Vega, Josefina Garzillo, Juanjo Suker, Julieta Jululu, Juan Paciencia, Lau Ontiveros, Lisandro Amado, Lucia Ravazoli, Maria Victoria Acosta, María Esther Aguirre, Male Rizzone, Marina Peque, Mateo Fernández, Mayra Montagie, Melina Staudt, Munay Bayinay Staud, Natalia Mariel Falcón, Paula Ponce, Pilar Figueroa, Rodrigo Garrigue, Rolando Canelo,Romina Passarin, Romina Samba, Renata Cuccovillo, Sil Senini, Vanina Artola y Yamila Gallo; con la asistencia de Antonella Schiantarelli, Ariel Stocco, Carolina Paz Scanferla, Emilia Quintela, Eugenia Madera, Florencia Bernat, Francisco Dziakowsky, Gabriel Kartún, Juliana Arens, María del Mar Ávalos, Mariano Choca Avaca, Marti Ríos, Nicolas Battilana, Santiago O'keeffe, Valentina Arens, Zaira Allaltuni; y finalmente, con el registro fotográfico y audiovisual de Adela Rafaghelli, Ali Valente, Ana Kancepolsky Teichman, Ayre Mansilla, Brenda Martínez Dan Ayala, Federico Martínez, Ignacio Aceituno, Juliana Schwindt, Joaquín Zunino, Jonny Rodríguez, Luciana Odoardo, Malena Vilches, Maximiliano Salvatierra, Nico Freda, Paola Buentempo, Santiago Goicoechea, Vanina De Acetis.

La intervención replicaba el formato de procesión y estaba compuesta por cuatro grupos que partieron desde diferentes puntos significativos de la ciudad y se dirigieron hacia Plaza Moreno, lugar donde se realizaba el evento Desbordes. Los grupos, conformados aproximadamente por quince interventores, cuatro asistentes y cuatro fotógrafos, se dirigieron hacia la plaza y transitaron recorridos pautados previamente, donde se localizaban edificios públicos significativos, como la Casa de Gobierno de la ciudad o el diario El Día, con el objetivo de generar una relación entre la práctica artística y la idea de denuncia sobre la responsabilidad del suceso.

La acción de los *performers* contemplaba cuatro etapas que se enunciaron en un Manifiesto que acompañaba la acción. La primera se denominada "silencio", la segunda estaba vinculada al concepto de la "espera", la tercera etapa se denominó "Agua" y finalmente, la etapa "limpiar" refería al momento posterior de la inundación, cuando la comunidad tuvo que reconstruir sus hogares. Si se analiza el texto del manifiesto realizado a partir de cada uno de estos cuatro momentos, podemos vislumbrar algunos ejes problemáticos significativos en torno a lo ocurrido en un primer momento conmemorativo a un año de la tragedia. Así, por ejemplo, se observa que la experiencia traumática de la espera durante las horas de la tragedia seguía vigente, donde muchas familias habían tenido que permanecer en el agua, sobre los techos o con la incertidumbre sobre el bienestar de sus seres queridos. El texto del colectivo proponía: "Esperar que el agua baje. Esperar una certeza. Esperar que alguien llame a celulares mudos. Esperar que los nervios se calmen caminando los techos por horas (…) Esperar que seque la humedad, esperar que no llueva nuncajamás, esperar dormir sin soñar que el agua vuelve. Esperar un abrazo" (Estadios de la memoria colectiva, 2014: s/p).

Figura 1. Intervención artística *Estadios de la memoria colectiva* (2014), La Joda Teatro, La Plata. (Fotografía de Alicia Valente)

De este modo, durante la intervención los participantes desarrollaban acciones que remitían a situaciones vividas durante la noche de la inundación y que evidenciaban momentos de desesperación, de incertidumbre y de miedo, a la vez que realizaban acciones vinculadas a los días y semanas posteriores, donde se comenzaba a dimensionar el suceso y las pérdidas. Los interventores estaban vestidos de blanco y transitaban la ciudad mientras gritaban, se movían y se manchaban la ropa con barro, como una manera de recuperar las visualidades de los días de la inundación, donde el color del agua turbia quedó plasmado en los muebles, la ropa y las paredes de la ciudad.

Por su parte, SADO, es un colectivo integrado por fotógrafos platenses que problematizan en su práctica artística las nociones de territorio, espacios alternativos, diversidad y autogestión, a la vez que conciben a la imagen fotográfica como una herramienta de transformación social. Así, el colectivo SADO acciona sobre la realidad a partir de la observación y el registro de acontecimientos, que son activados a partir del dispositivo fotográfico.

La intervención artística denominada "Seguimos inundadxs" (2015) consistía en la realización de retratos del público, quienes debían sumergir su rostro en un recipiente transparente lleno de agua para ser fotografiado desde el sector inferior del mismo. En esta acción, el público visitante y participante debía

prestar su cuerpo para una experiencia donde se cambiaba la postura y se interactuaba con otra materialidad (agua), dando como resultado una nueva imagen, un retrato sumergido. Según Contursi, integrante del colectivo fotográfico, el lema era «seguimos inundados» y se invitaba a participar en la construcción de un sentido sublevado desde el cuerpo colectivo, pero a través de la propia identidad del cuerpo. Dicha intervención se trató de una acción conjunta para visibilizar y para compartir en comunidad la reelaboración del trauma y el reclamo de justicia.

Figura 2. Intervención artística *Seguimos inundadxs. Archivos e imaginaciones del agua común* de SADO Colectivo Fotográfico, fotografías digitales, medidas variables (2015). (Fuente: Archivo del colectivo).

Finalmente, el colectivo CAMAGUATI, junto con la Asamblea Parque recreativo para Los Hornos, propuso una jornada por la conmemoración del noveno aniversario de la inundación en el corriente año. La propuesta incluyó la realización de dos murales[5], música en vivo y la presencia de una radio abierta donde se compartieron testimonios y relatos sobre investigaciones en torno a la inundación.

El mural de Parque Castelli fue proyectado de manera colectiva por el grupo de artistas que participaron de la jornada. Inicialmente se definió un color para el fondo del mismo y luego los diferentes artistas fueron realizando las imágenes en color negro. Estas decisiones formales permitieron la realización de una imagen

[5] Los murales fueron realizados en Parque Castelli (26 y 66) y Los Hornos (56 entre 139 y 140).

compleja, pero de fácil lectura debido a la similitud en los recursos visuales utilizados. Dentro de las imágenes representadas se observan escenas domésticas con la presencia del agua dentro del hogar y el dibujo de dos personas que abrazan una pequeña casa en miniatura rodeada de nubes y lluvia. A su vez, se observa una imagen que se repite a lo largo del muro: un tendal con ropa y la inscripción "+89" dentro de esos elementos, en referencia al número de víctimas de la inundación y la necesidad de que se reconozca que fue mayor la cantidad de fallecidos. Otra de los textos incluidos en el mural propone "De una oscura manera, de un modo silencioso, lo que no estaba está y lo que estaba es destruido" aludiendo a las pérdidas y dislocaciones que atravesó la comunidad platense por la tragedia.

Figura 3. Intervención mural *a 9 años de la inundación* de CAMAGUATI Caravana Muralera por el Agua y la Tierra (2022). (Fuente: Victoria Trípodi).

La inundación y los trabajos de memoria

A partir del recorrido realizado por las intervenciones, podemos pensar algunos ejes de análisis vinculados a la materialidad, las imágenes representadas, el rol del artista, la recepción por parte del público y, finalmente, el modo en que las producciones constituyen trabajos de memoria en torno a la inundación.

Comenzamos proponiendo que las acciones problematizan un acontecimiento significativo de la historia reciente de la ciudad de La Plata y construyen narrativas que incluyen la presencia y las voces de la comunidad. En ellas vemos que se recuperan imágenes del momento traumático. El agua (en ocasiones turbia

y en otras cristalina), la representación del momento de la lluvia, los rostros sumergidos, posturas y gestos dramáticos configuran un imaginario visual que remonta al público a las horas de mayor trauma del acontecimiento. Preguntarnos acerca de lo que muestran estas imágenes, ya sea desde el dispositivo fotográfico, desde los registros de la performance o las representaciones murales, invitan a pensar en el tipo de visualidad que tiene este conflicto. En este sentido, podríamos pensar que la acción de poner en imágenes aquellas horas de la tragedia, evidencian que la herida provocada por la catástrofe aún está abierta y que el suceso continúa siendo procesado por la comunidad.

En relación a la temática abordada en las acciones artísticas, podemos retomar a Paul Ardenne (2007), quien propone la categoría de arte contextual para referirse a las propuestas artísticas que se encuentran relacionadas con la realidad y el contexto. Según el autor, el periodo histórico reciente consagró el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo, donde la realidad social se convierte en un polo de interés para los artistas, quienes producen obras mientras que se nutren de las circunstancias que hacen la historia. De este modo, podríamos pensar que las diferentes acciones colectivas tuvieron el objetivo de visibilizar y recordar un acontecimiento significativo de la historia reciente local, y, en relación con esto, la intención de proponer relatos y generar sentidos en torno a la tragedia a partir del dispositivo artístico. De este modo, las acciones performáticas, atravesadas por una lógica colectiva, integraron a la comunidad y transformaron, de manera efímera el espacio en donde se situaron.

Vinculado a esto, si pensamos en los proyectos artísticos es pertinente recuperar algunos conceptos teóricos que abordan la práctica artística a partir de la noción de colectivo. En este sentido, existen investigaciones que analizan la labor del artista en las últimas décadas y proponen modificaciones vinculadas a la incorporación de una dimensión colectiva en la instancia de producción de la obra. Andrea Giunta (2009) explica que la figura del artista individual, que trabaja solitariamente se disolvió con el renovado llamado de la responsabilidad social, materializada en distintas formas de solidaridad. De este modo, se observa que en los últimos años muchos artistas comienzan a tender redes con otros actores culturales y participar en colectivos de arte. Por su parte, Pamela Desjardins (2012) manifiesta que en las últimas décadas se manifiesta un

desplazamiento en relación con las prácticas artísticas, que, en muchos casos, dejan de estar centradas en los objetos para pasar a estar insertas en los contextos y que se redefinieron los procesos de producción desde la perspectiva de su colectivización. Vinculado a esto, si pensamos las relaciones que estos proyectos buscaron establecer con la comunidad en la que se desplegaron podríamos recuperar a Nicolás Bourriaud (2006) quien analiza las relaciones de los artistas en torno a la zona de retroalimentación, es decir la relación que la producción establece con el otro. Según el autor, «desde hace algunos años, los proyectos artísticos, sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro» (Bourriaud, 2006: 73). A partir de esto, el autor afirma que el aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporaria que produce al exponerse. De este modo, el aura de la obra se desplazó hacia su público y propone el concepto de efecto comunitario en el arte contemporáneo para abordar la colectividad de espectadores-partícipes creadas en la obra de arte. Estos aportes permiten pensar en una expansión de las tareas realizadas por el artista, quien adopta formas de trabajo colectivas y se configura como un actor social que construye redes y genera proyectos que buscan establecer diálogos con la comunidad.

Vinculado a la participación, podemos recuperar lo propuesto por Elena Oliveras (2008) en torno al rol público. Por un lado, si pensamos en la acción del colectivo CAMAGUATI, observamos que en este caso el público es esencialmente heterogéneo, tan variado como lo es el grupo de los que caminan por la ciudad. Por otro lado, si pensamos en las dos intervenciones alojadas en el evento Desbordes, podemos referir al tipo de recepción estética vinculada a las producciones de arte relacional, donde el espacio público no solo un lugar de exhibición de obras, sino de encuentro entre participantes. De este modo, se da lugar a diversas actitudes por parte del público que reacciona ante las producciones. De esta manera, según Oliveras, el paradigma relacional supone una crítica al esquema tradicional donde existe por un lado la obra y por otro el espectador. En estas obras los espectadores son protagonistas de un espacio de comunicabilidad donde los aspectos relacionales, afectivos y colaborativos pasan a tener una nueva centralidad, donde las obras que se abren a la participación

física del espectador quiebran la convención según el cual los artistas crean y el público solamente recibe.

El recorrido realizado hasta acá permite reflexionar en el rol de las imágenes generadas a partir de estas intervenciones artísticas. Atendiendo a ello, retomamos el aporte de Ludmila Da Silva Catela (2003) quien aborda la importancia de las imágenes en tanto *soportes materiales* de la memoria. Según las palabras de la autora existen

> "[...] diversos soportes (escritura, fotografía, imágenes, internet) para fijar los acontecimientos, las actividades y los recuerdos que, por diferentes motivos [...], un individuo, un grupo o una institución considera que deben ser guardados [...]" (Da Silva Catela, 2003, p. 385).

Siguiendo lo propuesto por la autora, la idea de soporte material de la memoria permite pensar en las producciones analizadas en este trabajo como dispositivos que permiten fijar acontecimientos significativos para una comunidad. De este modo, las fotografías de SADO, los registros de la performance Estadios de la Memoria Colectiva y las imágenes que conforman el mural de CAMAGUATI configuran un archivo en construcción de imágenes sobre la catástrofe.

Con relación a esto, nos remitimos a Elizabeth Jelin (2002), quien analiza la dimensión social y colectiva en los procesos de construcción de memorias y aborda la existencia de productos culturales que funcionan para vehiculizar las memorias. Según sus palabras, la memoria se produce:

> "[...] en tanto hay agentes sociales que intentan corporizar estos sentidos del pasado en diversos productos culturales vistos como vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas, libros de historia, etc." (Jelin, 2000: 57-58).

De esta forma, podemos entender a las manifestaciones artísticas estudiadas en este trabajo como *vehículos de la memoria* que traen al presente un momento vivido colectivamente por la comunidad platense.

A su vez, siguiendo a Jelin, podemos pensar que una primera aproximación para poder estudiar estos vehículos de la memoria tiene que ver con estudiar las fechas, los aniversarios, y las conmemoraciones. Mientras que algunas fechas, como el 24 de Marzo tienen un alcance amplio y generalizado en nuestro país, otras fechas, como el 2 de abril de 2013, se tornan significativas para un nivel

local como es el de la ciudad de La Plata. Atendiendo a esta idea, el autor Federico Lorenz (2014) explica que la tarea de recordar es imprescindible para mantener el recuerdo ya que nos permite volver, como sociedad, a acceder a una experiencia del pasado. De esta forma, se podrían pensar las acciones artísticas que tuvieron lugar en los aniversarios del suceso en el marco del evento Desbordes y el mural realizado en el corriente año como instancias que permiten acceder al recuerdo, donde ciertas experiencias o pensamientos individuales pueden transformarse en algo público y encontrar un contexto social donde se reconocen como parte.

Reflexiones finales

La Plata, planificada bajo la idea ciudad ideal para ser capital de la provincia, colapsó el 2 de abril del 2013. Ese año estuvo marcado por la trágica inundación, que dejó decenas de fallecidos, afectó a miles de vecinos que transitaron horas de incertidumbre, miedo y desolación. Posteriormente a la catástrofe se accionaron estrategias de colaboración y producción simbólica por parte de la comunidad, donde situamos proyectos artísticos como los que analizamos en este trabajo.

En este contexto, el espacio público puede ser pensado como un escenario que aloja y se configura como parte de las producciones culturales que ocurren en él. De este modo, la ciudad, sus calles, muros y sus plazas, se convierten en sitios de reflexión sobre la tragedia, albergando prácticas e imágenes que disputan los modos en que se construye el recuerdo de nuestra historia y la memoria de nuestra comunidad.

El estudio de las tres experiencias recuperadas en este trabajo nos permite reflexionar en torno a la relación de las producciones artísticas y el contexto social, a la vez que invita a pensar el vínculo entre la obra, el espacio urbano y el público. Desde una dinámica de trabajo atravesada por la noción de lo colectivo, las diferentes propuestas propiciaron la participación de la comunidad, ya sea incluyendo instancias de ensayo, desde una participación espontanea o a partir del hecho de situar la acción artística en el espacio público. En este sentido, a través de diferentes estrategias y formatos, estos proyectos tendieron canales de comunicación con la comunidad y generaron una apropiación de la experiencia artística en el contexto en el que se situaron. De este modo, las propuestas artísticas analizadas, pueden ser pensadas como acciones que recuperaron visualidades de aquel momento vivido, propiciaron instancias de conmemoración

de la tragedia y se configuraron como iniciativas que actuaron como soporte y vehículo para la construcción de memorias de la inundación.

Bibliografía

Ardenne, P. (2007). *Un Arte Contextual. Creación Artística en Medio Urbano, en situación, de intervención, de participación*. Madrid: CENDEAC.

Bourriaud, N. (2013). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Capasso, V.; Muñoz, M.A. (2016). Arte después de la inundación: Dos casos de procesamiento de la dislocación después de la catástrofe. *Política y Cultura* (45), 79-98. En Memoria Académica. Recuperado de: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7457/pr.7457.pdf

Contursi, A. (2018). Seguimos inundadxs, por SADO: fotoactivismo y vivencia de lo común. En *METAL*; año 4, no. 4. Papel Cosido, Facultad de Bellas Artes, UNLP. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/71451

Da Silva Catela, L. (2002). El mundo de los archivos. En Jelin, E. y Da Silva

Catela, L.: *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. (pp. 195-221). Madrid: Siglo XXI.

Desjardins, P. (2012). "El artista como gestor y la gestión como discurso artístico. Plataformas, iniciativas y rede de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino". En *Revista Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2 (1). Recuperado de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3868802

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*, Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Lorenz, F. (2004). La memoria de los historiadores. En *Lucha armada en la Argentina*. 1(1), noviembre 2004. Buenos Aires. Recuperado de http://americalee.cedinci.org/wp-con-tent/uploads/2019/03/LUCHA-ARMADA-01.pdf

Mac Kenzie, J; Soler, M. (2014). *2A. El naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.

Oliveras, E. (2008) “Hacia un nuevo espectador del siglo XXI”. En *Cuestiones de arte contemporáneo*. Avellaneda: Emecé Arte.

Trípodi, M. V. (2019). “La inundación a través del colectivo La Joda. Intervención Estadios de la memoria colectiva”. En *Metal*, (5), e015. Recuperado de: https://doi.org/10.24215/24516643e015

Tripodi, V. (2022). “Acciones artísticas acerca de la inundación de La Plata”. En *Question/Cuestión*. 3, 71 (may 2022). Recuperado de: https://doi.org/10.24215/16696581e670

EL DESGARRO DE LA CARNE, la deshumanización de los cuerpos en la década del 80 en Argentina

Brian Moreno, Programa de Investigación y Producción, Cultura, Arte y Género – Departamento de Artes Visuales – UNA

Tras la dictadura cívico militar de Argentina, la vuelta a la democracia significó, para los artistas de aquella época, un reencuentro con los cuerpos como instrumento de acción. Cuerpos y corporalidades que se arman y desarman constantemente, que hacen coexistir los significantes masculinos y femeninos configurando así una nueva forma que destruye el ideal binario, las formas bellas, sustentados en la hibridación con otros géneros o cuerpos, no necesariamente humanos. Siendo este trabajo parte del Proyecto acreditado "Géneros, Cuerpos y Prácticas performáticas en las Artes Visuales. En Argentina 1980", me centraré en artistas como Batato Barea, Roberto Echavarren, Liliana Maresca, Emeterio Cerro, entre otros, para dar cuenta de una forma post-humana y post-genérica de pensar el cuerpo, un cuerpo atravesado por el dolor, el encierro, la censura, la violencia y el dolor. Cuerpos construidos por acoplamientos, injertos de objetos o máquinas.

La política sistemática de matanza y desaparición forzada de personas, administradas por los regímenes dictatoriales impuestos desde los años setenta, provocó la reacción de distintas estrategias que lucharon por activar urgentemente la visibilidad y sonoridad de aquellos cuerpos que se relegaron a la invisibilidad y al silencio.

El fin del período militar trajo como consecuencia la necesidad de una reformulación política del cuerpo. No sólo de acciones políticas explícitas sino también otras que se configuraban en relación a la emergencia de nuevas subjetividades.

Durante los ochenta tuvieron continuidad algunas modalidades de acción artísticas setentistas pero la primera marca del arte político de los años ochenta

es que su existencia se debe a la derrota: el arte de los ochenta actúa sobre los saldos de lo que quedó. Es arte que se construye a partir de los restos, de la multiplicidad, de lo fragmentario que dejó la dictadura.

Es por eso que emergieron otras formas de agenciamiento que alteraron las normas de la vía pública impuestas por el terror dictatorial. Un ejemplo es la política de movimientos de las Madres de Plaza de Mayo desde su primera ronda en el '77 o El Siluetazo. Esta agrupación y otras realizaron acciones en modo de denuncia de la tortura y desaparición tratando asi de conciliar una política de la memoria con la necesidad de recomponer los lazos sociales que la dictadura censuró y opacó.

Aparece el cuerpo como soporte de denuncia, como soporte de acciones artístico-políticas. Las obras artísticas de distintas disciplinas proliferan bajo la impronta de lo efímero poniendo el foco en la presencia corporal y la acción. El cuerpo deja de ser una realidad estable, y resulta elusivo establecer sus funciones o sus límites. Una redefinición continua intenta seguir el paso a su incesante construcción biológica que, a través de un conjunto de hechos sucesivos, hicieron más eficientes las disciplinas reclusivas de regulación social de la modernidad temprana: entre ellas, las formas de organización y gestión de la vida dentro del régimen biopolítico, potenciadas con la irrupción de las industrias alimentaria y farmacéutica; la aparición de la cirugía "reconstructiva" o "estética"; la manipulación de hormonas o genes; o el aporte de la cibernética en la construcción de prótesis o biointerfaces que extienden el cuerpo al campo de la informática y la virtualidad, haciendo mutar irreversiblemente la idea de "presencia". La era del poshumano es también la era de la disolución del cuerpo. O, al menos, un tiempo que desvela su frágil y variable consolidación. Los años ochenta pueden ser entendidos como un momento paradigmático en la naciente construcción de estos dispositivos de producción de cuerpos y subjetividades alternativos. Atravesados por diferentes tipos de violencia y crisis, un signo recurrente de algunos de estos movimientos en la década sería cierto rechazo por los paradigmas de vida existentes. Esto parece el signo reconocible de movimientos de artistas visuales, literarios y musicales. Entonces, este flujo que comienza a tener la idea de cuerpo da lugar a imaginar nuevas funciones y límites y comenzar a crear nuevas corporalidades.

La frontera entre lo que a alguien se le asigna ser y aquello en lo que alguien puede devenir es un lugar de contradicciones. La discrepancia es una plataforma fundamental y esta noción de flujo anima la ausencia de comando u organización central, dando lugar a los bordes que permanentemente se desdibujan trazando un complejo indicador de las formas de convivialidad, tolerancia o autonomía de los individuos al interior de una comunidad que se encuentra siempre amenazada por una puesta en abismo de las asignaciones, atribuciones e identidades. Cuerpo es, al fin y al cabo, multiplicidad y flujo. No sólo porque el cuerpo es dudosamente una realidad, sino porque el flujo es un espacio de posibilidad para lo real cada vez más amplio.

En 1983 la artista argentina Liliana Maresca se hizo tomar por su amigo Marcos López una serie de fotografías en blanco y negro con objetos realizados por ella misma a partir del ensamblado de varias piezas. El conjunto de fotografías retrata a Maresca desnuda, con los objetos delante o sobre su cuerpo, en una serie de inquietantes poses en las que el objeto opera como una suerte de prótesis que oscila entre la corrección normalizadora del cuerpo y su mutación poshumana. En un sentido, es posible pensar a estos objetos de Maresca como tecnologías de producción sexopolítica del cuerpo de la mujer, dispositivos de disciplinamiento, corsés o tecnologías prostéticas, destinados a la corrección y normalización del cuerpo. Pero, al mismo tiempo, parecen operar como dispositivos que incitan a perder o transformar las formas de lo humano y nos interpelan con los perturbadores signos de un devenir poshumano de los cuerpos y la sexualidad.

Se puede pensar que la artista en estas fotografías reflexionó sobre la dimensión corporal de la experiencia femenina, buscó explorarse y pensarse a través de un cuerpo mediado por objetos.

Maresca propuso en los ochenta nuevas formas de representación de las mujeres y cuestionó la construcción de lo femenino tomando su cuerpo desnudo como dispositivo político.

El darle un sentido otro a lo que supuestamente ya dejó de servir también fue característico de los trajes que realizó para sus performances/actuaciones Batato Barea y en 1989, ambos artistas se relacionan en una instalación realizada por Maresca llamada *La cochambre. Lo que el viento se llevó*. En este

evento Batato recitó el poema escrito por Alejandro Urdapilleta *Sombras de conchas*. El poema combinaba alabanzas al sexo femenino y a la pasión sexual con la violencia hacia la homosexualidad y la transexualidad. El recitado lo llevaba a cabo como un travesti, con un empleo rítmico de las palabras y un énfasis casi grotesco.

Las performances de Batato Barea planteaban un mundo distópico en donde el lenguaje se fugaba y las imitaciones desviadas de lo establecido estaban a la orden del día. Batato planteó el género como una construcción disponible para ser repensado y modificable intervenido.

El travestismo fue otra acción que se desarrolló en los ochenta en distintos soportes. Tuvo cruces con la poesía, con las artes visuales, el teatro y la performance. El travestismo no se trataba de copiar una idea sino de anularla para traspasarla y crear una otra cosa, un otro efecto. Es decir, no importa tanto el producto acabado sino la construcción en torno a eso que se trasviste. El travestismo ponía en tensión la norma heterosexual. A esta mutación se sometía Batato Barea con su propuesta del clown-travesti-literario o Echavarren con sus andróginos glam. Ambos trabajan con los significantes masculinos y femeninos, pero toman algo de ellos para construir una máscara que muta permanentemente a otra haciendo desaparecer el cuerpo original. Es decir, esbozan la idea de una forma post-humana y post-genérica de pensar el cuerpo. Un cuerpo que se construye de injertos de objetos, de acoplamientos o de máquinas. Los rockeros glam de Echavarren devienen animales, miembros tribales que desmontan el núcleo familiar a fuerza de distintas maneras de conexión, se presentan en espacios donde lo urbano ya no existe. Batato modifica su cuerpo precariamente con los residuos del capitalismo. El injerto de silicona industrial para hacerse las tetas y su curación casera pegándolas con poxyran para que suture la cicatriz.

Echavarren, en distintos ensayos, postula la figura del andrógino emergiendo a partir de prácticas de estilo sobre el propio cuerpo, todo lo externo -el maquillaje, la vestimenta, los adornos- resultaba productivo para una individualidad genérica interna. En esta construcción, los mutantes andróginos encontraban la felicidad de lo anómalo, de hallarse fuera de toda generalización. No se trataba del pasaje hacia el género opuesto sino de sostener lo andrógino

como cuerpo indecidible para convocar ambos géneros sin subsumirse en ninguno.

Estos cuerpos, estas corporalidades, estas nuevas creaciones son por entonces también llamados “freaks”. Como si la destitución de una naturaleza anatómica fuese una monstruosidad. Los artistas buscaban este extrañamiento, por ejemplo, Emeterio Cerro en sus obras estallaba al máximo el maquillaje y la lengua. La corporalidad que se configuraba en sus performances implicaba a la infancia en ese estado de lo no pronunciable, de lo ilegible, pero también en la objetualidad del cuerpo partido, su destrucción y su reconstrucción. Había algo de lo escolar y lo infantil que era utilizado como modo de producción de un grotesco del cuerpo como espacio de intervención. Cerro llevaba el cuerpo de los actores a la condición de muñecos, con tocados pesadísimos, pechos gigantes, máscaras y mucho maquillaje. El vestuario no era tan acorde a lo que el personaje requería, sino que era más funcional con un todo como parte de la puesta y de la escenografía, esto hacía que los actores se despojaran de su humanidad y los volvía un injerto más de lo escenográfico.

Una objetualización del cuerpo en otro tono, acontece en “La Pindonga”, un unipersonal escrito y presentado en París, cuya lengua era una jerigonza-petit-negré-francés. En el video se lo ve a Cerro recitando y vestido con túnicas, con un sombrero en forma de busto. De fondo, uno de los telones pintados. En este caso, el cuerpo se ha transformado en material visual, parte del escenario.

Estas formas que podemos relevar de estos artistas aparecen como un proceso de producción de imágenes desde los cuerpos. Cuerpos que se convierten en imágenes que se convierten en cuerpos y este proceso fabrica corporalidades nuevas que se sustenta en la destrucción de lo preestablecido, que se hibrida con otros géneros y/u otros cuerpos. Estos artistas pudieron poner en práctica algo impensable acerca de los cuerpos para ese entonces, aun sin una forma concreta.

Hacia finales de los ochenta, Fernando “Coco” Bedoya organiza Museos Bailables, un proyecto que convoca a artistas visuales, poetas, performers, músicos y demás para ocupar por una noche distintas discotecas de aquella época. La actividad habitual de la discoteca no se veía interrumpida sino que la propuesta era intervenir la noche con propuestas artísticas de distintos artistas.

Ya la propuesta hace convivir dos supuestos que no tienen punto de unión: un museo con la idea de una discoteca bailable. El convivio de estos daba como resultado una fiesta artística donde las obras de arte estaban rodeadas de otras artes que las empapaban de otros significados. En total son cuatro los Museos Bailables, el último llamado: el Festival del Body Art. En homenaje a Alberto Greco y su manifiesto del arte vivo-dito lanzan el siguiente manifiesto:

> Con el arte en el cuerpo. Fiesta del arte vivo. La propuesta es que cada uno se produzca o produzca a alguien como obra de arte, como imágen viva, que respira, camina y habla [...] Ser uno o ser otros. El cuerpo, una superficie recorrida por la sorpresa de lo imposible [...] Mensaje portátil, política de apariencia pública, teatro del instante, moda sin dictadores. Contra la pobreza del pobre disfraz cotidiano, el lujo de una imágen intensa.

Hay registros fotográficos de aquella noche y de las producciones que surgieron: se pueden observar cuerpos pintados, intervenidos por elementos de toda naturaleza, cuerpos fantásticos, alucinógenos, alienígenas, cuerpos mutantes.

Este relevamiento de sólo algunos artistas argentinos y sólo algunas prácticas artísticas dan cuenta los efectos arrasadores sobres los cuerpos de la violencia ejercida por la última dictadura cívico militar en Argentina, pero también pone énfasis en la metamorfosis de estos cuerpos y las experiencias de resistencia, denuncia y transformaciones que estos artistas y muchos otros colectivos transitaron y pusieron en foco en los años ochenta, la disputa del espacio público en medio de la represión, las experiencias de desobediencia sexual, y las fiestas y performances en espacios under, la aparición múltiple y simultánea de tácticas afines, de modos de acción e invención de espacios en diferentes contextos, y la coincidencia en el recurso al cuerpo como soporte artístico y político prioritario. Un cuerpo que está signado por el dolor, la censura, la desaparición, un cuerpo que se reinventa, que se desgarra para convertirse en otro u otros.

Los actos escolares como performance en la última dictadura cívico militar y la apertura democrática

Gladys Pilla, Programa de Investigación y Producción,
Cultura, Arte y Género – Departamento
de Artes Visuales – UNA

Esta ponencia se enmarca dentro del Proyecto PIACyT 34/0656, "Géneros, Cuerpos y Prácticas Performáticas en las Artes Visuales. En Argentina 1980". En esta ocasión la reflexión centrará la mirada en los Actos Escolares llevados a cabo en las escuelas secundarias de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la última dictadura militar y en la apertura democrática, desde la perspectiva de la performance.

Los analizaremos, en tanto acontecimientos performáticos y cómo estos actos se pueden haber constituido como acciones educativas que cobraron un rol importante en la conformación de la transmisión de ideas acerca de la normatividad del cuerpo y el vaciamiento cultural e identitario.

De acuerdo a la edad y al lugar de pertenencia, si pensáramos en un acto escolar de la escuela secundaria, seguramente, aparecerían imágenes grabadas en nuestra memoria, sensaciones, olores, circunstancias, tal vez alguna incomodidad. ¿Para qué era el Acto? ¿Se recordaba a algún prócer? ¿Por qué motivo? ¿En qué consistían? ¿Hacíamos performance sin saberlo? ¿O qué hacíamos?

Definir de una manera acotada lo que es una performance puede generar controversias porque hay teorías y prácticas de lo más variadas respecto del tema. Por momentos las distintas posturas comparten algunos recorridos y por momentos se distancian y hasta contraponen. Se podría sintetizar en la idea de presentación delante de una audiencia, centrando la mirada en el acontecimiento. Algo así como poner en evidencia algo de la teatralidad, donde hay quienes accionan y otrxs observan, pero por fuera del espacio de teatro. Hay quienes sostienen el origen de las performance en las artes visuales, pero también están

quienes lo vinculan al arte teatral y no faltan quienes lo relacionan a formas específicas de Arte Vivo que se dio en las décadas de 1960 y 70 de un modo rupturista en lo político más que en lo ideológico. La idea de Performance no tiene límites claros de definición y, por tanto, al estar en permanente construcción y reconstrucción, carece de cierta estabilidad y sigue abierta para sumar más ideas. En la actualidad el término traspasó todas las fronteras y hasta se habla de una buena performance al referirse a un buen desempeño en algo, el término se ha instalado de diversas maneras en los medios de comunicación; ya sea en el ámbito de las artes ó como instrumento político prevalece la idea de un espectador activo que valore la autenticidad, la transgresión y también lo efímero.

Co-existen autorxs que sostienen que la performance se diferencia del teatro no sólo porque la palabra no se constituye como elemento central sino porque no se realiza con la frecuencia reiterada como en una obra teatral, aunque se sabe que las funciones nunca son exactamente iguales unas de otras. En la actualidad, por lo general, este tipo de expresiones cuentan con un registro en video esa primera vez del acontecimiento. Desde otro ángulo, otras miradas sostienen que teniendo en cuenta que todo puede considerarse performativo, se cree que, si sucede una sola vez, puede ser un acto cotidiano, pero si se repite, entonces es una performance, para lo cual hay que tomar en cuenta el universo, el contexto o el modo de repetición, por nombrar algunos aspectos. Diana Taylor sostiene que la performance como acto reiterado hace visible otras trayectorias culturales y nos permite resistir a la construcción dominante del poder artístico e intelectual, En este sentido, y teniendo en cuenta que en los años 80 en Argentina incluso en Democracia reconocerse como gay , lesbiana o bi-sexual podía significar perder el empleo o ser excluidx de la familia de origen, las manifestaciones por los derechos sexuales, se reconocen como actos performáticos; claramente también lo son las rondas de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo y en lo que nos ocupa, los Actos Escolares.

El tono, el clima y los valores que se transmiten en ceremonias colectivas como pueden ser los actos escolares, fueron variando en la década de 1980, años de bisagra en Argentina que marcan el final de la última dictadura cívico militar y la apertura democrática. Afortunadamente y más allá de las características de cada

comunidad educativa, los actos escolares se construyen año a año con mayor participación activa del estudiantado que en varias ocasiones se ocupa de la estructura y hasta los discursos centrales.

Si estudiaste en Argentina en los 80, seguro se comentó en algún acto escolar algún pedido especial por la Guerra de Malvinas. Tal vez juntaron chocolates o tejieron medias que nunca llegaron a los soldados. Hace unos cuarenta años, poco antes de que termine la última dictadura en la Argentina, la gran mayoría de los colegios de Capital Federal (Hoy Ciudad Autónoma de Buenos Aires) no eran mixtos por tanto, la celebración de un acto escolar , por lo general, podría ser representada como una gran masa de personas del mismo sexo, y obviamente según los criterios de la época, del mismo género: prevalecía la mirada biologicista, si había dos sexos, tenían que existir dos géneros: el varón tenía que ser masculino y la mujer tenía que ser femenina. No había espacio para la disidencia y la heterosexualidad era la norma. En términos de Judith Butler, la identidad sexual también es algo performático, en el sentido de que la normalización de algunas prácticas ha impedido reconocerla como una construcción social de la identidad. En relación a esto último, en Argentina, se mantiene el porcentaje que es alrededor del 2 por mil de niñxs recién nacidxs sin un sexo determinado. En los 80 y anteriormente también, eran operadxs al momento de su nacimiento -y en otras tantas ocasiones de ser necesario- a fin de que encuadre en alguna de esas dos opciones: varón o mujer. Sin esperar a que puedan decidir cómo vivir, eran mutiladxs con cirugías irreparables. El modelo binario tenía que permanecer a cualquier costo. Entre varones y mujeres se hablaba de una supuesta complementariedad que no era tal, más bien modelos contrapuestos que se definían por oposición: Había colores, formas, prácticas que eran específicas para las mujeres y otras diferentes para los varones. Salvo alguna excepción las mujeres no estudiaban en área industrial o técnica. Las adolescentes de esa época no recibían el mismo trato que los varones. Si una mujer corría o disfrutaba de ejercicios que requerían determinada fuerza podía ser catalogada como lesbiana. Si un varón mostraba signos de delicadeza ponía en juego su masculinidad y por consiguiente su inclinación sexual. Si bien desde los años 60 existian agrupaciones que reclamaban ser tratadxs con el mismo estatus social que una persona heterosexual, es con la democracia cuando comienzan a tener espacios en los medios masivos de comunicación, sobre todo

con Carlos Jauregui. Pese a los reclamos seguían vigentes los famosos edictos judiciales por los que podían detener a las personas, por ejemplo, por estar vestida con prendas que no correspondían al sexo género asignado al momento del nacimiento. Como no existía el Matrimonio Igualitario, las parejas constituidas tampoco tenían derecho a heredar sus bienes.

En este marco político y cultural, los actos escolares de los años 80 se constituyen como acciones donde se refuerza la idea del cuerpo estigmatizado por la heteronorma, la legitimación de la desigualdad en cuanto a derechos de hombres y mujeres y el desprecio por las personas diferentes. Las sanciones como medidas de disciplinamiento fomentaban el miedo, el temor y la obediencia por sobre todas las cosas. El cuerpo individual y colectivo del colegio puede verse como algo controlado por la vestimenta, los movimientos, las acciones, la distancia corporal y la imposibilidad de expresarse a partir de los sentimientos y percepciones.

En cuanto a lo normado para los Actos Escolares, en Argentina, tuvo vigencia hasta 1983 el Calendario Escolar Único, fechado en Febrero de 1976, a cargo de Ministerio de Cultura y Educación, el cual no solo señalaba el horario y el día en el que debía llevarse a cabo la celebración sino que además expresaba que marcha debía entonarse en cada fecha y recomendaba a los directivos de cada establecimiento acordar con anticipación la participación de autoridades de la Iglesia católica y el Ejército en cada establecimiento educativo. Los Actos Escolares eran y siguen siendo un ritual de la comunidad educativa y como tal, constan de acciones conocidas como el recibimiento de la Bandera de Ceremonia a cargo del abanderadx y dos escoltas, unas palabras alusivas al encuentro y/o al prócer; se suele cantar el Himno Nacional y luego la culminación en la cual se despide a la Bandera. En este tipo de actos, tanto como a la salida y a la entrada del colegio, se formaba fila, por curso. Si el colegio era mixto, se ubicaban rigurosamente, de izquierda a derecha varones y mujeres y ordenados según el año del curso. El tomar distancia era una acción que separaba un cuerpo de otro según la longitud del brazo. Era común escuchar a docentes decir “formen fila” o “quiero ver una sola cabeza” aludiendo a la postura corporal. Moverse de la fila podía ser motivo de sanción pero no era la única medida disciplinar, también podían hacerlo por llevar puesto un pantalón negro en vez de azul marino en el caso de los varones o llevar un moño o una hebilla un

tono azul más claro del que exigían, para el caso de las mujeres. Casualmente casi nadie recuerda el motivo del acto, ni la vida del prócer que motivo de la convocatoria¸ todxs recuerdan cuando fue retiradx de la fija por indiciplinadx. Por lo expuesto, resulta pertinente la definición Joseph Roach: las performances son co-participes de la memoria y de la historia, asegurando la continuidad del saber.

Richard Schechner sostiene que las performances son algo que da cuenta de lo real pero también algo que queda en el imaginario como construcción. Se dedicó a investigar el teatro y la antropología, entre otras tantas cosas, refiere a una conducta restaurada como característica principal tanto de las performance como de las ceremonias y rituales, ya sea del campo estético ó de cuestiones netamente culturales. En relación a la conducta entendida como comportamientos repetitivos, la ubica como algo externo al sujeto y que se puede intervenir y alterar más allá del origen en tiempo y espacio. Instala la idea de que la performance nunca se da por primera vez, como una conducta que es de por sí un comportamiento repetido. Entiende al performance desde el lugar de la creación como la posibilidad de ser lo que "uno fue" y también como para volver a ser lo que "uno nunca fue, pero desearía haber sido". Relaciona la posibilidad de observar las prácticas simbólicas y corporales por la cual los pueblos transmiten sus normas, creencias y conflictos.

Para finalizar, enlazando las ideas de Schechner con la realidad de nuestro país, después de cuarenta años de la reapertura democrática -afortunadamente- los colegios secundarios son más contenedores desde la efectividad, se respeta la forma de ser de cada unx, el modo de pensar y en algunos establecimientos hasta cuentan con baños mixtos o para personas no binarias. A pocos días de que el gobierno de la ciudad haya firmado un decreto en el cual se prohíbe el lenguaje inclusivo en las escuelas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, lxs invito entonces a cerrar el juego de imaginación con el que se comenzó esta exposición y a pensar una performance que convoque desde el lugar de la creación para estar/resignificar en ese Acto Escolar y volver a ser esa persona que nunca fuiste, pero te gustaría haber sido.

Bibliografía

Taylor, D. (2012). *Performance*. CABA: Asunto Impreso Ediciones.

Taylor D., (2012). *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económico.

Schechner, R. (2000). *Performance, Teoría y practicas interculturales*. CABA: Libros del Rojas – Universidad de Buenos Aires.

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Barrancos, D. (2014). "Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por derechos a la legislación positiva", en Cuadernos de Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe. Vol 11. No. 2 Julio-Diciembre.

Maffia, D. (2003). *Sexualidades Migrantes: género y transgénero*. Buenos Aires: Feminaria.

Morgade, G. (2001). *Aprender a ser mujer, aprender a ser varón*. Buenos Aires: Noveduc.

Morgade, G. (2011). *Toda educación es sexual: hacia una educación sexuada justa*. Buenos Aires: La Crujía.

Cabral, M. (2005). *Gabriel Benzur, Cuando digo Intersex. Un diálogo introductorio a la intersexualidad*, Córdoba.

Tarducci, M. y Zelarallán, M. (2011). "Nuevas historias: géneros, convenciones e instituciones". En Demarco, de Isla e Isnardi (comps). *Equis. La igualdad y la diversidad de género desde los primeros años*. Buenos Aires: Las Juanas.

Mujeres poshumanas: género y cine en el siglo XXI

Gabriel Cabrejas, UNMdP

Se sabe que el cine es un histórico creador de consensos, a mitad de camino entre re-presentar los valores de una sociedad y, de regreso, consolidarlos: casi puede decirse que no hay cine sin propaganda política, pero sutilizada, sin proclamas, y a veces por la vía negativa. En consecuencia, se moldea al mismo tiempo que se recepciona una determinada ética social, el cine es sensible y sensibiliza, es propuesto e impuesto, y propone e impone una perspectiva ideológica.

Como lo hiciera John Berger en un libro pionero sobre la imagen de la mujer en la pintura renacentista y barroca (*Modos de ver:* 1974)[1] y lo advirtió poco después Laura Mulvey (1975) en relación a la percepción cinematográfica de la mujer en el film americano clásico, los estereotipos femeninos, en el retrato áulico o mitológico tanto como en el diseño del personaje de ficción para la pantalla, responden a la lectura del mundo bajo dominación masculina, a la concepción *falocéntrica* (en palabras de Mulvey) de la sociedad representada, al lugar asignado a la mujer, modelo o contramodelo. Su erotización voyeurista, desde dos puntos de vista, el de su posición en la diégesis audiovisual y el visionado de ella por parte del espectador, cristaliza una subjetividad objetual y una transferencia de deseos reprimidos, y su correspondiente casillero social. "La sexualización de la estrella femenina en la narrativa del cine (a través) de las técnicas cinemáticas

[1] "Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado. La presencia social de la mujer se ha desarrollado como resultado de su ingenio para vivir sometida a esa tutela y dentro de tan limitado espacio" (2005: 54) "En general, la pintura al óleo del desnudo europeo nunca presenta al protagonista principal, el espectador que está ante el cuadro, espectador que se supone masculino" (63). "La convención de no pintar el vello púbico (de la mujer es porque) se asocia con la potencia sexual, con la pasión, y es preciso minimizar la pasión sexual de la mujer para que el espectador crea tener el monopolio de esa pasión" (64). Matas Fernández y Luque Rodrigo (2010) analizan los espacios donde se presenta la mujer en la historia del arte y descubren el porcentaje mayoritario de lugares como el *hogar*, y menos la *ciudad* y el *campo,* poco el *intelectual* (más a partir del siglo XIX) y anuncian el espacio *sacro* (p. 48), pero la diosa pagana y las vírgenes corresponden a otra categoría que ya no es el sexo. Muy propio del siglo XIX es el *baño de las damas* pero ellas aparecen de espaldas o de costado "como si mirara por el ojo de la cerradura" —dicen citando a Alejandra Val Cubero: 2001. "El espacio dedicado al aseo se va a relacionar con lo femenino, no veremos a un hombre aseándose o en el baño" (p. 62).

(iluminación, encuadre, edición) y los códigos cinemáticos (el sistema de la mirada) construye a la mujer como imagen, como el objeto de la mirada voyeurista del espectador" (De Lauretis: 2012: 20)

Claro que la situación ha cambiado en los últimos veinte años, a tono con la paulatina, pero sin pausa, conquista de derechos de la mujer sobre el cuerpo, su condición protagónica en el plano laboral y familiar y el activismo igualitarista de sus luchadoras, desde los claustros académicos a las minorías políticas, en las barricadas de las calles y en las trincheras hogareñas contra la violencia personal. De todo esto tomó puntual nota el cine, y sin embargo, como veremos, el largo camino iniciado, y seguido, no tuvo similar respuesta en el libreto fílmico: nunca se perdió el reflejo de ejemplaridad emocional, el subrayado grueso en la culpa moral y algo que podríamos llamar *maternismo*, la primacía irrenunciable de la mujer madre y esposa.

Veremos cómo se masculiniza, *tout court*, al personaje mujer en el posthumanismo, y cómo se insiste en la impostura de la *mascarada*, "el reconocimiento de características femeninas para disfrazar una preferencia masculina subyacente (o exagerar estas características para destacar que son un constructo".[2] Nuestra ponencia se refiere al tenor de estos cambios epocales, la visión siempre parcial y desde la mirada masculina de la heroína de acción —la nueva *héroa*—y la mirada neo conservadora en el cine, sutil y a la vez profunda, que se posiciona lejos de acompañar la evolución cultural alrededor de los fenómenos emancipatorios en cuestiones de género.

De paseo por los géneros, I: el *lock up film* y la pre-dominancia masculina.

El ya casi mítico (o mitificado) artículo señero de Mulvey adolece de un defecto importante, no suficientemente advertido: cae en la misma simplificación que denuncia, la dialéctica sesgada en base a un espectador masculino *voyeur* (la

[2] Hay algo de contradictorio y de condescendiente, por parte de las intelectuales universitarias feministas, en considerar como *sujetas* pasivas a las espectadoras mujeres, siempre condicionadas a la perspectiva unidimensional. Gaylyn Studlar (1988) sostiene, objetando a Mulvey, que "el aparato cinemático y la estética masoquista ofrecen posiciones identificatorias tanto para espectadores masculinos como femeninos al reintregrarlos a la bisexualidad psíquica y a su deseo por la madre pre-edípica" (citada por Laguarda, 2006). La propia Mulvey corrigió en su ensayo sobre el film *Duelo al sol* (1946) que el cine dominante masculiniza la posición del espectador sin importar el sexo de quién va al cine, y la mirada femenina entonces se identifica con la masculina (*ídem*). (término de Joan Riviere y desarrollado por Mary Ann Doane en 1987: "la pérdida de la identidad sexual en el acto de mirar" (citas de Laguarda del texto de Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis: 1999).

escopofilia) y la proyección de mujer *fetichizada* psicológica y socialmente determinada, como si no existiese en el cine de Hollywood una *espectadora* que amén de identificarse con ella plantea un *pattern* de héroe masculino conductual y físico, objeto/sujeto del deseo femenino, del cual se espera un comportamiento, un canon de belleza, y una función social prescripta la sociedad patriarcal. Este *fijismo*, claro, en la medida en que la mujer voyeur (no sabe que) está a merced, inconscientemente, de pautas preestablecidas por el molde iconográfico y ético masculino, no deja sin embargo de ser una libre elección, al menos aparente. Cierto, no hay otras para elegir, y tampoco las tiene el hombre, al fin de cuenta preso del mismo mandato aunque con plenos poderes.[3]

Abundan los análisis sobre el cine americano y su infinidad de ejemplos en torno al papel cooptado a la mujer, *features* y situación de reparto (pero social) en los plots de los grandes estudios; incluso un film vanguardista del expresionismo alemán como *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) se articula alrededor de las figuras de la Madre-Virgen-Asexuada y la Vamp-Prostituta, funcionales al imaginario del inminente cine hablado (Reynoso, 2007). No nos detendremos en reiterar el catálogo de la mujer filmada;[4] a cambio, nos interesa la *nueva* representación femenina en la época previa y contemporánea al *MeToo* y los movimientos feministas en la calle, en marcha contra la violencia doméstica y/o la

[3] El breve y meduloso artículo de Mulvey supo movilizar estudios sobre la espectadora como figura construida, pues el goce, la construcción de la mirada y el punto de vista de los personajes dependen de (y van hacia) un contemplador masculino. Para Ann Kaplan a la espectadora mujer sólo le queda identificarse con el personaje femenino, narcisista, dada la posición pasiva de ser mirada y a su vez masoquista, la posición de ser castigada. Años después de *Visual pleasure and narrativa cinema,* la propia Mulvey (1981) sugiere que la mujer espectadora obtiene placer a través de una identificación transexual con el héroe varón, proceso de masculinización sustentado además en la idea freudiana de la bisexualidad del sujeto. Mary Ann Doane opone el deseo masculino voyeurista al deseo femenino masoquista, pero cree que la imagen en la pantalla no tiene por qué llevar a la mujer espectadora a esa situación ya que la femineidad es una máscara convencional y falsa. Otras teóricas matizan que "la mujer y la sexualidad femenina están colonizadas por el discurso patriarcal, todo discurso genera resistencia y ciertos textos fílmicos interpelan a esa experiencia" (Siles Ojeda, 2000: 6). El héroe también es una construcción ficcional-moral y la observadora no se identifica con él, sino que lo hace objeto del deseo. Tal vez la relación de transferencia (mejor que identificación) con la heroína (o protagonista femenina) sea tan relevante como la imposición de un código conductual inamovible *androcéntrico*.

[4] Para ellos remitimos al material desbordante en la web, y los libros dedicados a cineastas específicos (Raoul Walsh según Pam Cook y Claire Johnston, 1974), actrices de particular encanto (Lana Turner por L. Fernández ver) tesis universitarias de largo aliento (Cruzado Rodríguez: 2009) y ensayos ocasionales para cátedras de cine (Aquino/Zambón: 2019). La propia Mulvey inicia el estudio de la silueta femenina en autores como Hitchcock y Von Sternberg (en el artículo de 1975 publicado en castellano en 1988: 373-376).

despenalización del aborto, según el lugar en que se hayan llevado a cabo, o más bien, sigan llevándose a cabo.

Cualquier año que se tome las estadísticas de violencia son pavorosas. Un análisis marxista acusaría a la enajenación de valores humanos de la *jungle law*; uno menos indiscreto señalaría esa lábil política de *gun ownership* garantida por la Segunda Enmienda, que suscribieron los *Founders* el 15 de diciembre de 1791 y contra cuya continuidad sin reparos, después de la masacre de Orlando (11 de junio de 2016), suma descontento hasta un 62% de los encuestados. En 1994, una mujer es violada cada seis minutos; uno de cada cuatro hombres y una de cada cuatro mujeres "consideran que bajo ciertas condiciones el varón tiene derecho a golpear a su esposa: el crimen menos declarado de la nación".[5] Cada año, dos millones de niños son maltratados por uno o ambos padres u otro familiar, y de los dos millones sin hogar existentes, 500 mil son niños (2002). En el año 2000 solamente, 1247 mujeres son matadas por esposo o novio, a razón de tres al día, y 1809 en 2016, el último año contabilizado por el VPC (*Violence Policy Center)*. "entre 2001 y 2011 los incidentes relacionados con armas de fuego dejaron 40 veces más muertos que los ataques calificados por las autoridades como ´terroristas´"; entre 1968 y 2011 murieron 1,4 millones de estadounidenses a balazos, número superior a los soldados de todas las guerras en las que su país haya participado. La tasa de homicidio americana excede a la tasa combinada de los veintidós países de mayores ingresos, según un trabajo de la Johns Hopkins University. La mayoría de los convictos mantienen su derecho a comprar armas, "gracias a determinadas lagunas legales y a la heterogeneidad de las leyes estatales". Otro estudio reciente demuestra que el 96% de quienes tenían prohibido adquirir armas acudieron a armerías (su cantidad supera a la de las gasolineras) que no realizan comprobaciones de antecedentes. La detentación de armas per capita la encabeza USA y siguen Yemen, Suiza, Finlandia y Serbia, y

[5] Informe del Departamento de Justicia y texto del volante *Cuando yo pido ayuda*, publicado por las oficinas de Evangelización, Pastoral Universitaria y Enriquecimiento Familiar de la Arquidiócesis de Miami («www.vidahumana.org»), 1994. Sobre la encuesta del 62%: informe de R. Rodríguez y J. C. Sánchez («www.elmundo.es» 13 de junio de 2016). Aunque el Congreso se niega a elaborar recuentos oficiales, se calculan entre 270 y 310 millones de armas, casi *una* por habitante («www.republica.com», 16 de junio de 2016). Según *El país*, se produjeron 332 tiroteos en 2015 y un 29,7 % de homicidios cada millón de personas. La *Gun Violence Archive* (GVA) define *tiroteo colectivo* (cuatro heridos) y *matanza* (cuatro muertos): en 2019 hubo 409 de los primeros y treinta de los segundos («www.infobae.com», 5 de enero de 2020).

ninguno de ellos le sigue en los índices de crímenes.[6] En 2022 se cuentan más armas que habitantes, y la solución propuesta, ante masacres de escolares como la última en Uvalde (Texas: 18 niños acribillados y 3 maestras) consiste en *armar* a las docentes del país para el próximo asalto.

"De las armas brotan las órdenes y la obediencia, pero no el poder", dice Arendt (2006: 73), porque el símbolo fálico del poder es la casa, propiedad del Padre y sede de la obligación consecuente de autodefensa. Según la misma Arendt (1993) lo *interior* caracteriza a la casa, lo mimado en su esencial feminidad, la seducción y la dulzura, armas para defenderse o dominar. Opone *oikos* a *polis*, espacio privado y espacio público en Grecia: a uno le cabía administrar las requisitorias de cobijo, alimentación y reproducción, y a la otra la organización política, una segunda vida, la social, pero no podía participar en los asuntos de la polis quien careciera de un sitio que propiamente le perteneciera (*Ibid.,* p. 56). *Epos* privatizado de alcance social, el defensor de su Casa defiende la Patria. Aquí la propiedad no es una convención, al pensar de Hegel, sino un derecho natural en la línea de Locke, un objeto de status constitucional cuya solidez cada *citizen* debe salir a pelear *desde dentro*. La historia puede comenzar en una calle y terminará indefectiblemente en el sagrado recinto del poseedor (*Atracción fatal, Obsesión fatal)*, suceder adentro (*Horas desesperadas, Mi pobre angelito*), o en un yate, blasón del distincionismo, agitándose en la tormenta, súbito fantasma del desequilibrio que afecta todos los órdenes, es decir, la familia resquebrajada, el domicilio penetrable, las leyes civiles arbitrarias, y, concluyente, el Estado paralítico para intervenir (*Cabo de miedo*). *Abajo*, donde se hallan los cadáveres, se ensimisma el asesino y el padre guarda las armas o las herramientas (el instinto defensivo-agresivo-masculino); en el *medio*, el living, el encuentro social invasor-invadido (el *cuerpo* social-personal); *arriba*, las habitaciones (lugar *cordial*, del amor y la infancia durmiente) y el baño (lugar *intestino*, de la evacuación y la supresión), espacio de la lucha final igual que la azotea-tejado (la razón, de Estado-familia).

[6] "Aumenta la cifra de feminicidios en Estados Unidos", «www.telemundo47.com», 21 de febrero de 2019. "En los últimos 10 años hubo más muertos por tiroteos que por ataques calificados de ´terroristas´en EE. UU.", «www.bbc.com», 2 de octubre de 2015. 96% y cantidad de armas promedio: Lluis Torrent, 2012, «www.unitedexplanations.org».

Queda fuera, pues, de la Casa, la *american nightmare*, la minoría psicopática (no *socio*pática), viciosa u ociosa por su propia culpa intransferible, buscando rápido y violentamente lo que el *winner* obtuvo mediante esfuerzo, tezón y, sobre todo, inventiva. Segundo subrayado, los libretos sortean cualquier referencia a *otras* minorías, las raciales, radiadas del sistema, y los agresores, *siempre,* serán igual de anglosajones, de clase social indefinida exprofeso, y tan sexies como los agredidos, la legendaria *white trash*. El fenómeno de *Atracción fatal* (*Fatal attraction*: Daniel Lyne, 1987) desata la peste de reincidencias, que cargará las tintas en el desequilibrio psíquico del victimario. El *desliz* del probo *maripadre* Dan Gallagher (Michael Douglas) y el embarazo de su amante Alex (Glen Close) se encaminan al acoso enfermizo, contrafigura del feminismo, reducido intencionadamente a histeria. *Vamp* madura que rehúsa abortar y quiere a su socio sexual asumiendo los deberes, al justificable reclamo lo licúa su iracundia. Cuidadosamente, la agresora no comete ningún crimen *humano,* pero hierve en una olla al conejo-mascota y altera la paz familiar. La esposa clemente y desvalida (y humillada: Anne Archer) la mata de un balazo y contrapesa a la lunática rompefamilias, vuelve en libidinoso marido arrepentido antes que culpable, y no permite una defensa de la madre soltera. El recobramiento del orden interno previene contra la disociadora infidelidad masculina, aunque más demoniza a la mujer y su posesivo temperamento, como si se modificara la paráfrasis bíblico-inmovilista: no es bueno que la *mujer* esté sola. Reaviva el mito de la mujer-serpiente y se lo aminora mediante el mito de la esposa-ángel, ambas alentadoras indirectas de la contrición final del marido que derrapó y lo confiesa.

El *asesino de sexo femenino* es el signo de los nuevos tiempos, o el nuevo signo de los tiempos, la mujer reluciente de fascinación y vileza en partes iguales, un detalle de su portentoso progreso en la *ratio* sociocultural, y báscula de sus maridos o novios, superfluos o atrasados a la hora de matar o defender. También aquí se tiende un cazabobos sutil: la despechada que ataca al nodo familiar surge desde *fuera* del sistema, como caso patológico del Mal Irracional-Razonado, mientras la madre-esposa que la bloquea es el arbotante de cría y hogar, al principio ingenua y después feroz. El *cross* que la dulce señora Claire Bartel (Annabella Sciorra) propina a la falsa *baby sitter* Mott Peyton (Rebecca de Mornay), insospechablemente rubia, echándola por encima de una mesa, condensa el carácter de esta nueva competición. Las dos en *La mano que mece la*

cuna (*The hand that rocks the craddle*: Curtis Hanson, 1992) son todo lo diferente que pueda esperarse y convalidan el primer plano de la mujer *masculinizada* en el cine posmo, no tan igualitario como parece. El ansia reparadora de la viuda Mott arrastra causalidades bien atendibles, aun cuando su odio calculado no se comparta. La Bartel acusa a su ginecólogo, el doctor Mott, de manoseos en la camilla; el hombre se suicida, y el disgusto deja a su esposa, embarazada primeriza, sin el bebé e impedida para siempre de ser madre. Debe aparecer claro y distinto que Claire fue una denunciante más y no la única, así su voz se adhiere al clamor público y el reembolso revanchista de la viuda termina facilitado. Mejor que mostrar dos actitudes ante la maternidad ("La mano que mece la cuna es la que domina al mundo", suponía una dedicatoria en el film de Griffith *Intolerance*), penaliza a una y exalta a la otra. Cuando las atacantes/acosadoras son mujeres las heroínas, restauradoras del orden y ejecutoras (a tiros como en *Durmiendo*) también lo son, pero se restaura el orden masculino —mejor que patriarcal—, el cual ya les adjudicó el lugar y se atrincheran como si fuera hecho no por ellas, sino *para* ellas.

Durmiendo con el enemigo (*Sleeping with the enemy*: Joseph Ruben, 1991) teje una trama de temible cotidianidad, tan denunciada (por fin) como abyección del patriarcado. La cónyuge golpeada Julia Roberts/Laura es igual a miles y diferente como pocas. Ruben, más la novelista Nancy Price y el guionista Ronald Bass, presentan una convivencia en plenitud, el bienestar del hogar sobre la costa y el amor del marido (Patrick Bergin), pero un nimio incidente—la manera desprolija de colgar las toallas—depara la verdad: vuelto una bestia, la castiga bestialmente y le bastan esas minucias. Luego, el policial de lo doméstico se activa. Ella proyecta a conciencia la fuga, finge ahogarse en el mar (el truco *Dulce venganza*) y renace, mudado el nombre, en otras comarcas, y felizmente casada de nuevo. La segunda parte es más previsible: qué hará el esposo-cazador chasqueado en su hombría (digámosle) para descubrirla. El traspapelamiento de identidad corta el cordón con el pasado, en un país sin reglamentación civil de DNI, que, así, facilita la estratagema, paradójicamente, preservante de la identidad física y moral. Tempranamente filmada, no importa tanto la violencia de género como la situación del *género policial* y continuar impulsando la carrera de la actriz de *Mujer bonita* (*Pretty woman*: Garry Marshall, 1990), variante del *principismo azul* pero en la época de la liberación femenina: la chica se prostituye *motu*

proprio y no es rehén de una red de trata. Casi se diría: se prostituye para que la descubra Hollywood.

El/la psicópata se sombrea con su pasado, y el policial detectivesco-sin-detective se cohesiona al psicoanálisis, sabemos quién hace el daño pero no quién *es* en realidad hasta que, junto a la víctima, empezados a deshilar las motivaciones. En *Mujer soltera busca,* Hedy Besch (Jennifer Jason-Leigh) resulta una obsesa que siempre se sintió culpable de la muerte de su hermana gemela, y buscó desde entonces mimetizarse con otra, elegida (Allie/Bridget Fonda). La crueldad descontrolada de Hedy termina haciendo comprensible el destornillador que Allie clava en su espalda: la dulzura de la damnificada no debe confundir con su ánimo resoluto a la hora de ejercer su autoprotección. Femineidad no significa cobardía cuando cada cual, abolido el concepto de *sociedad*, vela por su vida y su libertad sin mediación de otros. Se puede sospechar del título *Single White female*, mal traducido como *mujer soltera busca*, siendo *Soltera blanca.*

El afuera encuentra en el adentro a *una* resistente cuando la víctima es hija y se llega al extremismo, la violación seguida de muerte. Entonces, en los años 90, se mantienen los roles sociales: la sentimentalidad de la madre a quien le hurtan el sentido de su vida conduce al ejercicio de la reciprocidad ejecutora. La *justice* protestante arraiga en el código de sangre por sangre, bíblicamente "si con instrumento de hierro hiere y muere, homicida es, y homicida morirá" (*Números,* 35: versículo 16, y *San Mateo*, 25: versículos 51-52) y en los términos prebíblicos de Hammurabi el ojo por ojo (*Eye for an eye:* John Schlesinger, 1996). Antes, se cruzan las erratas procesales, los derechos del acusado, las pruebas dudosas, y la libertad del homicida —todavía no se dice femicidio. La madre (Sally Field) es querellante contra el violador de su hija mayor (Kiefer Sutherland), el cual queda libre y, como se espera, reincidirá ante otra mujer indefensa. Un grupo de vengadores que ya sufrió la experiencia le ofrece a Karen/Field un arma y entrenarla en un polígono. "El sistema no hará nada de su parte", sentencia Philip Baker Hall, líder de los padres de hijos asesinados. Una infiltrada del FBI amonesta: pasará el resto de su tiempo en prisión si lleva a cabo el contragolpe. Karen atrae al inicuo a su mansión, se produce la lucha —jamás el/la justiciero/a será visto matando fríamente—y aquél cae, muerto "en defensa propia" por la mamá, que ahora sí podrá tranquilizarse. En 1994 (el 12 de junio), el ídolo del fútbol americano O. J. Simpson, mató a su ex esposa y su amante, según se cree,

y fue absuelto un año después debido a vicios procedimentales en su detención. El *remember* fresco de un hecho que conmovió al país —el juicio lo vio en directo la mitad de la ciudadanía televidente— tal vez pudo instigar la trama. *Ojo por ojo* hunde el escalpelo en la controversia del fin y los medios, si alcanza la premura por *justivenganza* para alojar en la cárcel a un individuo de dudosa culpabilidad, en un país famoso en encerrar (y matar) a inocentes sin contrastada certificación, aunque no intenta profundizar.

La noche de pasión culpable resultará fatídica si fue la mujer quien resbaló en la tentación. Jennifer López/Claire en *The boy next door* (*Cercana obsesión*: Rob Cohen, 2015), convenientemente distanciada de su marido, profesora de literatura y madre de un levantisco adolescente, pasa una noche junto al joven vecino, que enseña su insania la mañana siguiente, cuando Claire se arrepiente. Como pasa en estos guiones, se disfraza de buen amigo del hijo, pero llena el aula de clase de fotos eróticas de ella, sabotea los frenos del automóvil familiar, y, se sabe pronto, asesinó siendo joven a su propio papá. Claire lo mata a su vez entre las llamas de un establo, espectacularidad de desenlace ritualizado que trata vanamente hacernos olvidar lo repetidísimo del thriller moralista. Algo cambió, no obstante: la mujer figura en primer plano, se reconoce responsable del *pecado* y también de expiarlo y de salvar a hijo y marido —a los dos el joven perturbado va a quemarlos vivos—y la violencia, en un nivel inmoderado, rige las relaciones en una realidad cada vez más histérica.

Moralismo de supermercado, señalética del Hollywood de siempre. El rol femenino en el cine se hizo *conservadoramente* violento. En *Unforgettable* (se traduce en spoiler *Mío o de nadie* y el original es *Inolvidable:* Denise De Novi, 2017) la sexy y obsesiva *ex* del incoloro Geoff Stults está decidida a recuperarlo de las amables garras de Rosario Dawson, su segunda esposa; prácticamente se suicida abrazando a Julia/Dawson, que empuña en sus manos un cuchillo de cocina, y después de fracasar en planes viperinos para culpabilizarla de varios delitos. “Que mi hija no me recuerde así”, le susurra, le suplica, a su accidental ejecutora, y resguarda la femineidad maternalista culposa. Aún la mujer más mala es madre en el último suspiro y muere con cierta dignidad. Glen Close no, porque *sólo* estaba embarazada, y Rebecca de Mornay tampoco porque acababa de perder a su bebé y la posibilidad de ser madre.

A riesgo de sostener "la ilusión de la serie cerrada", como llamaba Gustav Droysen a la narración histórica objetivista, siempre aparece una película *de cierre* cuando acordonamos una etapa en la historia del arte, y sucede hasta en el cine comercial, como en *Encuentro fatal* (*Fatal affair*: Peter Sullivan, 2020). La actriz negra Nia Long es la principal financista del drama donde será la perjudicada, una reproducción del triángulo noventista pero mediando intérpretes negros, personajes profesionales ganadores (él arquitecto, ella abogada), californianos, de palacete junto a la playa de San Francisco y sin referencia alguna, ni siquiera mínima, a su color de piel. Acá, el *boy next door* (Marcus/Omar Epps) fue compañero de universidad, nunca dejó de obsesionarse con ella, la reencuentra en el bufete jurídico como colega, y entonces no deja de acosarla, demencialmente convencido de que Ellie/Long lo ama, pero no lo asume. En un segundo de debilidad Ellie está a punto de ceder sexualmente —*alla* Hollywood, sentados y semivestidos en un baño—, no lo hace y de ahí en más, la trama pavloviana: hija única estudiante de *college* en peligro, amiga íntima puesta en su contra por la intriga de Marcus, marido benevolente y jugador de golf (inequívoco rasgo de *high class)* para propiciar el acercamiento de Marcus como falso amigo, la doble o triple muerte de éste. Una imagen exactamente invertida de *Atracción fatal*, pero feminizada y cambiada de raza, no de clase, cuando la gran vida de los negros independientes y opulentos no deja de estar en entredicho. La misma ética reaccionaria desborda, de tan cuidadosos que debemos ser: Ellie *no llega* a infiel, y *no mata* al escabroso enamorado: ella *y su marido* tratan de salvarlo de caerse al vacío.

De paseo por los géneros, II: sci-fi, nuevas héroes y asesinas dulcificadas

Vengarse conforma la *quiditas* del western. Urigüen Echeverría cita a John Tuska, quien categoriza *"Justice and Revenge Stories"* (*The American West in Film:* 1985) a las películas la venganza "y el siempre recurrente tema del desagravio de una injusticia cometida sobre el héroe del relato o alguno de sus personajes (2014: 52). En los años 1990 una ciudad-alegoría societal —*Dogville:* Lars Von Trier, 2003; el film se instala sobre un solo escenario teatral del tamaño de una cancha de básquet y las *casas* están demarcadas como un plano-mapa— continúa al *posmodo* la simetría burgess-kubricana. La hija del mafioso (Nicole Kidman/Grace) sueña redimirse de la herencia maléfica paterna y sólo encuentra

humillación, respuestas inhumanas a sus buenas intenciones, como si el bien fuese inadmisible (y socialmente *malo*), y pedirá al padre, finalmente, el arrasamiento de la *villa-perra*.

Se etiquetan como *Rape and Revenge movies* a las de violación y el consiguiente talión. También aquí se registra un proceso, en el cual se transita del enjuiciamiento a la *vengaticia* particular. El cine de Hollywood prefirió poco el estrado tribunalicio para los crímenes de género, excluyendo *Acusada* (Jonathan Kaplan: 1988). Europa lo matiza: en *La fuente de la doncella* (*Jungfrukällan:* Ingmar Bergman, 1960), el padre de la joven supliciada se pregunta cómo Dios le permitió a él matar a los tres hermanos atacantes, hasta al niño inocente; la adusta dama del dragón tatuado Lisbeth Salander (*Los hombres que no amaban a las mujeres:* Niels Arden Oplev, 2009) empala a su violador y le burila en la espalda un imborrable letrero autoacusatorio. Pronto el procedimiento se torna más lúgubre. *I spit on your grave,* se dobla como *Dulce venganza* acaso con criterio machista al tratarse de la vuelta de una chica violada, o suciamente irónico pues no tiene nada de dulce (Steven R. Monroe: 2010), y la lleva a un grado de salvajismo tal que se asemeja al film de torturas en directo, el *snuff*. A Jennifer (Sarah Butler, de rostro seleccionadamente angelical) la sodomizan *en manada* unos pueblerinos, aprovechando su aislamiento en la cabaña donde fue a escribir sin distracciones una novela. El film se deleita en describir el abuso sexual durante una hora como se detiene en la venganza, que incluye ganchos en los párpados para hacer de los ojos manjar de los cuervos (¿oscuro homenaje al Kubrick de *La naranja mecánica*?), una castración de otro violador colgado de los brazos seguida de emplazarle el pene seccionado en la boca, el empalamiento anal del sheriff jefe del grupo, y la muerte por un escopetazo *piadoso* al amigo retardado de todos. La *machistización* de la víctima contagiada de la ferocidad inicial hasta volverse una bestia aún más sádica, su nula falta de piedad ante los ruegos (los torturados no se arrepienten, y así *tampoco* los absuelve el observador, voyeurista) y la jefatura de un policía delante de los violadores, pasa *Strawdogs* al terror *splatter* sin medias tintas, y el grito de justicia femenina en misoginia involuntaria. Y agravantes: si una *escritora* actúa así, cómo sería en su puesto una boxeadora. En 1978 arranca la saga *Escupiré sobre tu tumba* (también llamada *Day Of The Woman:* Meir Zarchi) de la cual las recidivas son calco, sólo que en la primera, como excusándose —y no sin falsedad—la vengadora acude a

una iglesia y pide perdón anticipado. Seguirá en 2013 (dirige otra vez Steven Monroe: la chica ahora aspira a modelo provinciana en Nueva York pero la suplicia una familia de búlgaros en Sofía, los mata y deja viva a la madre), 2015 (*Vengeance is mine:* R. D. Braunstein; ella venga a otras) y 2019 (*Dejà vu*: vuelven personaje y director, Zarchi, al pueblo donde los *familiares* de los violadores desean vengar la venganza). Planificar la devolución y ejecutarla con fruición es el último enroque y el más polémico: la *mujer* común ahora se vuelve *tout court* un monstruo. El *roman noir* de Boris Vian *J´irai cracher sur vos tombes* no tiene nada que ver.[7]

La vuelta de *Wonder Woman* en enfoque feminista (Patty Jenkins: 2017) promete un cambio sin dejar de recolectar los módulos consabidos; en todo caso le interesa una postura filosófica alterna que las limitaciones del fantástico terminan reduciendo en efectividad. "Yo quería salvar al mundo, pero sabía muy poco de él, cuanto más te acercas, más se nota su oscuridad". La historia prefiere retroceder a la Gran Guerra, el diabólico alemán (Danny Huston) es odiable hasta por el Kaiser, su socia química y envenenadora (Elena Anaya) usa media máscara como una Fantasma de la Ópera, el piloto inglés (Chris Pine) del que (casi) se enamora la amazona Diana-Mujer Maravilla (Gil Gadot) tiene una secretaria sufragista (Lucy Davis), él se inmola en vez de continuar como socio de la heroína, la compañía de espionaje sigue la pauta plurirracial (un indio americano y un árabe), y no se olvida el pueblo francés con iglesia gótica estallada en pedazos. El dios Ares, declarado archienemigo de la batalla final, es un integrante del Estado Mayor británico (David Thewlis) y quiere exterminar a los humanos: "débiles, crueles, egoístas, capaces de todos los horrores, les forjé las armas, pero no les obligué a usarlas". Thewlis no convence en rol diabólico. Gadot, sensual y de espectacular presencia, sin la sonrisa pectoral de la dulce Linda Carter de la serie

[7] Desde Francia, Virginie Despentes escribe, y filma (con Coralie Trinh Thi: 2000) *Baise moi* (conocida en español como *Fóllame* o *Cogéme*) la venganza de dos mujeres pobres, una violada y la otra prostituta ocasional. Despentes fue ambas y no buscó vengarse en la vida real; se vuelven asesinas seriales más allá de sus abusadores. En su libro *Teoría King Kong* relata cómo, durante al acto de violentación (colectiva) contra ella y una amiga por varios hombres, no le aterrorizaba tanto la penetración brutal como "la idea de matarnos para que no podamos hablar", y ellos, no se explicaban por qué, pudiendo, no los mataban (2012: 39), la misma lógica aplicada al film americano de *viovenganza*, "se asemeja más a un trauma de guerra" (*Ibíd,* pág. 40). El afiche de 2010 de *Dulce* venganza no puede ser más misógino: la chica de espaldas, sin rostro, la ropa desgarrada, en bombacha y con los glúteos al desnudo. Véase un estudio reciente sobre *Fóllame* y otras películas en Gracia Lara (2019: 171-184

setentista, sin embargo, se repropone como personaje, evoluciona de carácter y se trasluce la intención de hacerla problemática.

El nuevo protagonismo femenino para nada reubica a las mujeres en el lugar de dignidad recuperada o conquistada: solamente las *masculiniza* turnando al macho y no *feminizan* esa vacante perversamente reasignada. Chantal Mouffe (1999: 115) discute la igualdad/diferencia del feminismo porque "es adscribirse a la concepción patriarcal de la ciudadanía que las mujeres deben parecerse a los hombres, y que se reconozca las diferencias es pedir lo imposible pues tal diferencia es precisamente lo que la ciudadanía patriarcal excluye" (1999: 115) El feminismo anglosajón entiende cómo la desigualdad social se ocasiona por un proceso socio-cultural en la formación del género a partir de la diferencia de sexo, por lo cual resulta negativo el planteo de la diferencia en tanto este resulta ser el núcleo de la dominación (Rostagnotto/Yesuron, 2016: 667). Para Carol Pateman el *contrato sexual* implica una sujeción, descansa sobre la concepción del individuo *posesivo* y propietario de su propia persona, pero *individuo* y *contrato* son conceptos masculinos, mientras la mujer ingresa a la sociedad civil como *mujer*, no como individuo.[8] Este introito sirve al contrato sexual del cine americano. Sólo superficialmente puede hablarse de un progreso en la respetabilidad igualitaria, salvo que masculinizar a la mujer sin dejar de presentarla como sexy *par excellence* primero según la modelización espectatorial de la fitness *girl* permee un avance. Son *soldadas, matonas, sicarias* y *guardaespaldas*, con la misma frialdad esperable de un hombre en ese rol. El cine presenta a la mujer *empoderada*, algo diferencial a *poderosa* —tal vez esto no exista. La autoestima social no la obtuvo después de una ingente lucha por salir del coto hogareño y ocupar cuartos propios, al decir de Virginia Woolf: en la pantalla debe demostrar que es *igual* al hombre, hacer *las mismas cosas* mejor en vez de hacerlas a su modo, cumple lo que se esperaría *de un hombre*, y la sociedad patriarcal le *concede* un salto cuantitativo, no cualitativo. Naomi Rapace en *Código abierto* (*Unlocked:* Michael Apted, 2017), actúa de *héroa* sin

[8] Pateman: "El contrato original crea la totalidad de la sociedad moderna como civil y patriarcal, los hombres traspasan la esfera privada y la pública y el mandato de la ley del derecho sexual masculino abarca ambos reinos" (1995: 23),"las relaciones conyugales son parte de la división sexual del trabajo y de las estructuras de subordinación que se extienden de la privacidad del hogar a la arena pública del mercado capitalista" (*Ibid.,* p. 161), hasta el contrato de matrimonio también es otro contrato laboral (*Ibid.,* p. 163).

sexismo[9], pero en *Escolta* (*Close:* 2019), pese a dirigirla una mujer (Vicky Jewson) y contrapesar a una empresaria y su hijastra como blancos a proteger, se adosa como *bodyguard* sanguinaria y *también* se la *hace* madre culposa —con tal de atenuar la culpa de la guionista—, con lo cual el film se vuelve *doblemente* machista. Lo mismo cabe para *Proud Mary* (Babak Najafi: 2018): Taraji Henson, asesinada a sueldo, mata a su objetivo y *adopta* al huérfano, obsesa de culpa. Que sea negra dentro de un clan negro equipara todavía más a la mala *lachrimosa*. Necesitada de alimentar su propio mito fuera del estanque de la actriz dúctil de bellos ojos, Jessica Chastain coproduce *Ava* (Tate Taylor, 2020) y reproduce el saldo de la *killer* bajo contrato, en su caso decretada descartable porque adquirió el fastidioso hábito de preguntarle a sus víctimas la causa por la cual, antes, alguien los decretó descartables a ellos. Chastain se rodea de nombres brillosos, el siempre secundario de prestigiosa certeza John Malkovich (el *tutorial* protector y principista de la asesina), el malo de perverso profesionalismo (Colin Farrell) y la madre rencorosa (Geena Davis, como si la agasajara de fundadora del subgénero en *The long kiss).* Una joven asesina oriental figura en medio de los golpes coreografiados, sacada de *Kill Bill*, *John Wick* o *Skyscraper* y las lágrimas debidas a la familia perdida podrían haber salido de *Ultraviolet* (ver *infra).* *Escuadrón 6*, presuntuosa (y cara) glosa de *James Bond-Brigada A* pero unisex, reúne ex servicios y marines siempre con el chiste en los labios, dedicados a cazar asesinos internacionales y financiados por un millonario (Ryan Reynolds), pero las dos chicas del grupo, endiabladamente hermosas (Mélanie Laurent, Adria Arjona), pese a ser muy liberales sexualmente, terminan una visitando a la madre del novio en un geriátrico, y la otra jugando con niños en un arenero (*6 Underground:* Michael Bay, 2019). La única que instruye una diferencia halagüeña es *Gemini man* (*Géminis:* Ang Lee, 2019) no obstante su relato extrachato: Brogan (Will Smith), francotirador a sueldo del mismo gobierno que decide matarlo, tiene *clones* de su propio adn pero perfeccionados, y lo ayuda una

[9] El tutor de la agente Racine (Rapace) es Eric Lauch (Michael Douglas), que repite las argumentaciones del traidor que jura ser más patriota que sus colegas: "Números: vidas salvadas contra vidas perdidas. Cada uno de los plateístas [insensiblemente inoculados de un virus durante una final de fútbol] será una bomba de tiempo que demostrará lo poco que está preparado Washington, es una prueba de resistencia para nuestras capacidades defensivas. El *World Trade* fue advertido en 1993 pero sólo el 2001 causó impacto. Ahora impondremos una ley marcial sanitaria: aislamiento, cuarentena, acceso en tiempo real a expedientes médicos".

agente bella sin ser arrolladora (Mary Elizabeth Winstead), muy decisiva y decidida en la acción, y no se enamora ni acuesta con el protagonista, aunque, se desliza, es hija de un FBI, "muerto al impedir un robo". La *Dulce venganza* no contribuye en nada a la democracia de género.[9] En el *lockup* la mujer nunca es propietaria a menos que se divorcie: el chalet, su *swimming pool* del prestigio social, el voluminoso living de ventanales, los cuartos en el primer piso accesibles mediante largas escaleras, el parque, son símbolos del poder fálico. *Aniquilación* atavía de combatiente a la científica Nathalie Portman, pero sale en busca de su marido, soldado perdido. Se propusieron en los últimos años versiones femeninas de clásicos masculinos: *American pie: Girl´s rules* (Mike Elliott, 2020) o dejar de ser vírgenes; *Ocean´s 8* (Gary Ross, 2018) o montar un *heist; Enola Holmes* (Harry Bradbeer, 2020) o la hermana menor de Sherlock. Los resultados no convencieron ni gustaron.

La distopía biopolítica pinta los problemas hoy irresueltos del capitalismo causados, y empeorados, por él mismo. Los ideales eugenésicos, ahora *politétnicos* —ya no importa *tanto* si la madre es negra, mientras *sea* madre— apelan a una vaguedad religiosa, y así podría ser peor el remedio, como es propio de la ultraderecha soñar un Mesías. *Los hijos del hombre* (*Children of men*: Alfonso Cuarón, 2006) piensa un futuro desesperante. Casi no se producen nacimientos, y la caza que sucede al embarazo de una mujer pobre (y negra), motiva a los activistas secretos a cobijarla. Pariente de *Children* se ramifica *Babilonia A. D.* (Mathieu Kassovitz: 2008) y sus ramificaciones de rizoma: una chica vidente y encinta genéticamente rectificada, cuyo padre biológico la diseñó como un ser optimizado en el vientre de la madre, sacerdotisa de una secta pararreligiosa que quiere procrear un mesías en ella. Un mercenario (Vin Diesel) la conducirá a NewYork. *Ultraviolet* (Kurt Wimmer: 2006), coetánea de *Children,* la actúa Mila Jovovich, ya entrenada en la rudeza acrobática de *Resident Evil*. También aquí un asesino —asesina—debe llevar a un niño a buen

[9] El *influencer* Tony Zhou, admirador de Michael Bay, llama *efecto bayhem* (contracción de *Bay* y *mayhem*, caos) al film de acción "exagerado y dinámico", cabalgata de explosiones, persecuciones automovilísticas interminables, todo "bebiendo de un CGI notable y cumplidor"—dice Ismael Moreno sobre Roland Emmerich, quizás el innovador del estilo, que llega a su máxima expresión con Bay. *Escuadrón*, para Netflix, costó 150 millones; sus dos horas no cambian ninguna historia. Demuestran que una plataforma puede albergar a un clásico autoexiliado (Scorsese) como a un director *mainstream* técnicamente impecable y sin ideas (Paola del Castillo en «www.extraordinerd.com» y Moreno en «areajugones.sport.es»).

resguardo de un tirano, el Vicecardenal: el chico porta en sangre un antígeno contra la desfiguración de los humanos, reducidos a *hemófagos*, o sea, vampiros. Jovovich-Violet se acaramela, o se mitiga su sevicia, con la diadema materna ("era humana pero un laboratorio le interrumpió el embarazo doce años atrás").

Treinta años después de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) es lógico que sea *una* robot (*robota*) la portadora de la antorcha de la libertad artefactual, y en ella, la dialéctrica entre una inteligencia eminentemente mejor a la de su creador y una subjetividad humanoide, esa estima incondicional que espera del objeto amado otro tanto y no entiende de matices *humanos,* es decir*,* traiciones. El término latino *Ex Machina* (Alex Garland: 2014) significa en teatro el providencial arribo de un dios o un rey. En la tragedia ateniense descendía desde una polea y remediaba el conflicto *humanamente* insoluble de las víctimas o de los héroes en situación de víctimas. Garland dice algo más literal: la robota Ava (Alicia Vikander) adquiere conducta de humana, más aún, de mujer *posthumana*. Su programador genio (Nathan: Oscar Isaac) vive en un *cottage* lindero a un bosque y *rapids* fluviales, tan emblemáticos de la violencia natural, y elige a un aspirante para que interactúe con su creación. Ava coquetea y se enamora del pupilo (Caleb: Downhall Gleeson); su nombre apenas deforma el de la primera mujer bíblica y tienta al muchacho, que finalmente descubre *robotas* de sensual aspecto guardadas en placares, y una mucama oriental también electrónica. El acto de libertad de Ava será matar, junto a ésta, a Nathan, encerrar a Caleb en el cottage y salir a convivir vestida de mujer. Una música monocorde y suspensiva en momentos puntuales evoca al film-madre de Ridley Scott. *Ex* borronea el pacto de complementación hombre-dispositivo, se liga al folclore-Frankenstein y sugiere un tipo de aberración incierta: sexo con un mecanismo, humanizado hasta en la piel, sin mediar la laboriosa seducción o el pago del servicio. Difícil saber si Garland habría leído el reciente texto de Rosi Braidotti (2013), pero parece una adaptación de su ensayo, como del concepto de mujer-ciborg de Dona Haraway. "Las historias feministas de ciborgs tienen como tarea codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control" (Haraway: 1995, 300).[10] Claro que se trata de un film realizado por un hombre, como lo son la mayoría con mujeres protagónicas.

[10] Haraway (1995) repiensa un ser transhumano simbiótico con las nuevas tecnologías, vencedoras de la prisión del cuerpo limitado, self-metamorfosis, *deflesh* (cambio de carne por no-carne), *exoidentidad* (el

La británica *The machine* (Caradog James: 2013) se propone como una mezcla de *Ex machina, Morgan* y por ende *Blade R.,* pero el prototipo no es una robot sino una mujer que muere asesinada y se usa su envase corporal para incorporarle tecnología no sin antes remover todo sentimiento, hacerla irrompible a las balas y dotarla de poderes de lucha, todo lo cual se vuelve en contra. El *body* ajustado a la perfecta anatomía de Caity Lotz (siendo humana se llama *Ava*, indicativamente) anticipa a *Ghost in the Shell*. El contexto ficción, una guerra inminente contra China. En la adivinación de la fantaciencia también se tiende un cazafantasmas. Por una parte parece acentuarse la libertad, tanto en la confección del personaje mujer como en la mujer misma, como si se esperase el cumplimiento del destino de independencia pero no se lo terminara de aceptar ahora; pero cuando es *robota* es más fácil destruirla (es *peor* en maldad, copia perfeccionada del robot-varón y del varón-hombre) y manipularla (obedece órdenes sin rechistar y mejor que el hombre, prediseñada a *eso*), y queda en suspenso la lección según la cual era mejor *persona* siendo humana, aun cuando la cultura precedente la subordinara.[11] Tan perfecta será la robota que se elige para personificarlas a mujeres de silueta perfecta, maniquíes vivos ahora sí sin afectividad ni instinto materno. Se aplica a las soldadas futuristas, como Rhona

sujeto mejorado a través de incorporar sistemas artificiales) y "un nuevo estado matérico, magmático, el metal líquido de los *Terminator*" (citada por Aguilar García, 2002: 4). Cita a Clément Rosset (*La antinaturaleza):* "el artificio es la *verdad* de la existencia y la idea de la naturaleza un fantasma ideológico" (*Ibid.,* p. 6). En *Ciencia, ciborgs y mujeres* (1991) "Haraway nos hace ver que simios, mujeres y organismos cibernéticos son seres limítrofes a la ´auténtica identidad humana´ que representan un reto y un medio de análisis para algunos de los grandes mitos de nuestra civilización, como son la ciencia, el humanismo y el feminismo" (Fernando García Selgas, prólogo a Haraway: 1995, 29); feminiza "el concepto masculino de ciborg para construir una figura en el límite de la ciencia y el mito, el humano y la máquina" (Jackie Orr, *ídem* en Haraway: 1995, 33). "El mito de mi ciborg habla de fronteras transgredidas, de fusiones poderosas y de posibilidades peligrosas que gentes progresistas pueden explorar como parte de un necesario trabajo político" (Haraway: 1995, 262).

11 El hijo de Ridley Scott, Luke, debuta tras la cámara en *Morgan* (2016), Por supuesto, el *lab* tecnológico; la *archetype* del título (Anya Taylor-Joy), en apariencia dócil y afectuosa, ataca a la psiquiatra (Jennifer Jason-Leigh) y una Consultora en Riesgos manda hasta allí a una imperturbable supervisora (Kate Mara/Lee) sin otro objeto que descoyuntarla. Todos en el lab, siempre apartado de la ciudad, defienden a Morgan porque además de encariñarse es el fruto de años de experimentación, pero otro psicólogo, Shapiro (Paul Giamatti) la pone a prueba, la agrede hasta el desborde, ella le come la garganta y empieza otra historia. Morgan mata a los que se le cruzan en su intento de fuga junto a quien más ama, su *madre adoptiva* Amy (Rose Leslie), y Lee va a su encuentro para terminar su misión y, de pronto, como su presa, ejecuta hasta al último científico. El esclarecimiento de tanta furia lo da el burócrata Ronny Cox: el *programa* L-9, Morgan, era inferior *por sentir* y "todos los activos se revertirán en el *programa* L-4", Lee, al fin otra robot, ésta si, sin sensiblerías. Lamentables, concluye Cox, los "daños colaterales" —la comitiva entera de los experimentadores, asesinada. Una sutilidad del texto, Lee mirándose las propias manos asesinas como lo hacía Morgan, suposición de la misma aptitud para los afectos humanos (o que sean tan inexplicables como las manos); como *Blade R* la falencia máxima es la mayor virtud.

Mitra en *Doomsday* (Neil Marshall, 2008) —nunca habrá mejor autómata de sangre en las venas que un/una militar en combate—lo que alterna con el aspecto andrógino de la oficial Michelle Rodríguez en la saga *Resident Evil*. No sucede en el futuro, pero la temible capitana Collins (la actriz Elsa Pataky) de *Interceptor* (Matthew Reilly, 2022) es la sucedánea indoblegable del legendario Bruce Willis en *Die Hard* (o *Duro de matar*: 1988, 1990, 1995, 2007, 2013), sobre una estación de misiles.

Ghost in the Shell (*La vigilante del futuro*, o bien *Alma en la armadura*: Rupert Sanders, 2017), a su vez adaptada de un *manga* del japonés Shirow Masamune (1995), acentúa la cuestión de la identidad, latente o explícita en el planteamiento de estos seres centáuricos. La Mayor (Scarlett Johansson), agente del grupo de elite Sección 9, ya no trabaja en ordenar las calles sino contra el ciberterrorismo y los crímenes tecnológicos. Pero también le indujeron un microchip de pasado falso, de niña refugiada y salvada del naufragio en el que murieron sus padres, la empresa *Hanka Robotics* desechó el cuerpo averiado y le rescató el cerebro, lo único humano en ella junto al *ghost* (alma y conciencia), residente en un lugar inconcreto de su cuerpo mecánico. La invencibilidad, la oclusión a todo paso del tiempo, la inexistencia del dolor físico, no consuelan de un pasado inventado, tan desarmable o desmontable como las partes troqueladas de su rostro de artificio, una máscara gesticulante. Un insurrecto, Cutter (el *Cortador*), que busca quebrar la trampa, relaciona *Ghost* con *Blade runner* en su plexo *cyborgesiano*. El film animado de Mamuro Oshii *Ghost in the shell* es otra vuelta, más meditativa que de acción, de *Blade Runner*. La robot confiesa su doble condición: "Fui un proyecto para introducirme en otros programas, pero interactuando desarrollé una forma de espíritu".

Una película de sci-fi *realmente* feminista —escriben y dirigen mujeres—es *Advantageous* (*Ventajosa* o *Aventajada:* Jennifer Phang, 2015) que anticipa a la madre soltera del futuro, altamente preparada para la competitividad laboral y a pesar de eso fuera del sistema y obligada a un cambio de cuerpo, debido a su edad. "Una copia de ti, tu cerebro clonado despierta en otra mujer, y tus recuerdos chocarán contra ella", le dice el ex empleador, que le ofrece el *experimento*. En un mundo de imponentes rascacielos y un ovni patrullero como panóptico móvil, Gwin Koh (Jacqueline Kim, también coguionista), madre de una adolescente,

sacrificará su propia identidad porque nadie, ni siquiera ella misma, podría pagar el secundario de su hija.[12]

Conclusiones: *Los estereotipos de ayer y de hoy*

Hemos nombrado a Rosi Braidotti, y el concepto de lo posthumano. El "*continuum* naturaleza-cultura" somete a rectificación la filosofía dualista cartesiana, que articulaba la lectura de la realidad tanto como la diferencia genérica y crea (*autopoiético*) un sujeto interdependiente guiado por *zoe*, la vida material y antiesencialista, entidad colectiva finita y sumida a la mediación biogenética e informático-tecnológica. Contra el tradicional humanismo, etnocéntrico, imperialista y masculino (*ídem,* 28-29) apela al feminismo antihumanista, sin ocultar los aspectos inhumanos y deshumanos, como inseparable del *biopoder* y las necropolíticas (2015: 166-168) pero reivindicando la afectividad, la imaginación y la historicidad, y así redefinir la subjetividad para "devenir mundo juntos" los "modelos alternativos de ensamblaje transversal, relacional, nomádico" (123). La visión de la mujer en esta etapa no cesa de aparecer condicionada y desde ojos masculinos, a medio camino entre los derechos adquiridos, el elogio irrenunciable a la maternidad y una ambigua asunción de la violencia como propia y no distintiva del poder fálico: se trata de otra maniobra de mercado, el único triunfante siempre en la estética-ética del cine americano. También el sexo es una tecnología, y aspirar a una diferencia implicará ver *el otro cine*, hecho por directoras, e *indie*.[13]

En algunos casos se vuelve inevitable la extorsión de la sensualidad, como en el caso de las superheroínas. ¿O acaso los superhéroes no *deben* ser necesariamente

---

[12] Descripción de feminismo por una feminista: "un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modelos dominantes de la producción (como el capitalismo) y/o por las relaciones sociales de patriarcado o dominio masculino" (Kuhn: 1991, 18).

[13] Teresa de Lauretis sostiene, aplicando a Foucault, una *tecnología del sexo*, en tanto el sexo como representación o auto-representación ("tanto el producto como el proceso de su representación", 2012: 11, original de 1989) y una construcción histórica producto de variadas tecnologías sociales (el cine, sin más) y de discursos institucionalizados: "el sexo no es una propiedad de los cuerpos, sino el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales de una tecnología política compleja" (p. 8), nada menos que (dice Foucault) un "conjunto de técnicas para maximizar la vida, desarrolladas y desplegadas por la burguesía desde fines del siglo XVIII para asegurar su supervivencia de clase y su hegemonía permanentes", y "un asunto secular y del Estado" (p. 19). El cine en manos de mujeres no significa una *mirada* de mujer, "repiten en general el canon masculino, aunque existen tenues indicadores femeninos" (Bonaccorsi/ Dietrich: 2008, 85), lo que "muestra qué difícil es cortar con los arquetipos del cine clásico" (p. 91)

musculosos? Las feministas muchas veces sólo *ven* la mirada masculina y caen en la trampa que buscaron eludir, si bien el patrón visual de belleza masculina *también* es creación del poder patriarcal y excluye de modo estricto al hombre enjuto, de baja estatura y cabello raleado. Superman usa gafas *únicamente* cuando se disfraza del periodista Clark Kent.

La urgencia de lo *políticamente correcto* comete transgresiones equívocas, como *corregir* el pasado en las películas de contexto histórico, reconstruido de forma antojadiza en pos de adaptarse al *nuevo* protagonismo social de la mujer. Las amazonas feroces de la teleserie *Vikings* (Michael Hirst: 2013-2020) y *Vikings Valhalla* (Jeb Stuart: 2022) devienen antecedente de las modernas *marines*, pero no sucedieron; las consejeras desafiantes de *Infierno en la frontera* (*Hell on the border:* Wes Miller, 2019) agiornan el western, rubro sobradamente machista del cine hollywoodiano, a tono con la reparación de los *marshalls* negros en el Midwest que componen el argumento, y hasta se ve al soslayo a una chica en el salón, donde se supone sólo campeaban prostitutas, tocando el violín. La española *Akelarre* (Pablo Agüero, 2020) supone la utilización erógena del cuerpo por unas campesinas acusadas de brujería en el siglo XVII como ardid poco verosímil para seducir a los incorruptibles funcionarios de la Inquisición, y una fuga mágica arrojándose al abismo muy inspirada en *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1990), pionera polémica del cine denuncialista sobre la subalternidad de la mujer *housewive*. Productores y libretistas culposos de sexismo terminan reelaborando un pasado que, como tal, no puede alterarse sin caer en el pecado de falsificación.

Nunca deja de filmarse el acosamiento y si evaluamos su reproducción pasados los años 1990, se trasmuta en un clásico, un gen inmanente del superyo americano. A esto coadyuva la derechización de la sociedad, la escarapela inerrable de las armas como distintivo cultural, la homologación en las actuaciones políticas de demócratas y republicanos. El progresismo, no lo olvidemos, es un interregno de queja y nunca de lucha o parteaguas; detrás, y delante, el conservadorismo de teflón gana el partido por las rápidas salidas de cada recesión, que terminan robusteciendo a quienes las habían provocado.

El *lock up* se degrada a una forma estilizada del terror-tortura: la vengadora violada. La mujer celadora simbólica del hogar lo interioriza a su cuerpo y se *des-personaliza*: entonces *mata* a sus violadores previa delectación en el dolor

devuelto. En la vengatividad como ideología moral, la *familia* masculina es, entera, agresora de la *Casa* mujer soltera, y ésta responde dejando de ser, inclusive, mujer. Ellos, claro, antes dejaron de ser *hombres*.

Faltan en nuestro repaso muchas tonalidades de grises, considerando las películas biográficas (*biopics*), algunas de las cuales tuercen el curso, en especial las *remakes* de antiguos personajes antes tratados con el sesgo ejemplarizador de Hollywood pero sin atender a la diferencia de género. *Madame Curie* (Mervyn Le Roy, 1943) se cuida de enseñarnos cómo el descubrimiento del radio fue obra de una pareja de científicos casados, y ella lleva no sólo el apellido del esposo sino comparte los méritos de él. *Radioactive* (2019), bajo la batuta de la rebelde iraní Marjane Satrapí, reinstala a Marie Sklodowska antes y después de trabajar junto a Pierre Curie y discutiendo sus logros propios, validados por adjudicación al hombre de la pareja. Rosamunde Pike/Marie, brazos en jarra en el afiche del film, es la auténtica *radiactiva* en un siglo XX todavía remiso a reconocer genio intelectual a una mujer.

¿Existe el *cine de género (femenino*)? Las identidades líquidas interesan si el consumo, tan segmentado como los grandes relatos, termina por imponer a los productores preferencias nuevas. En todo caso, gracias a este nuevo protagonismo femenino nos hemos enterado de que en el cine había un cine de género *masculino*: antes de lo posthumano, era el único universal.

Bibliografía

Aguilar García. M. (2002). "Ciberontología. Identidades fluidas en la era de la información". *A parte rei*, 23: pp. 1-10. Disponible en línea «www.aparterei.com» [Consultado el 10 de abril de 2018]

Arendt, H. (1993). *La condición humana,* Barcelona: Paidós.

---------- (2006). *Sobre la violencia,* 1ª reimpresión. Madrid: Alianza.

Berger, J.; Blomberg, S.; Fox, Ch.; Dibb, M. y Hollis, R. (2005). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 5º edición.

Bonaccorsi, N. y Dietrich, D. (2008). "Nueva mirada, otro lenguaje, otro lente: cuando la cámara la maneja una mujer". En *La Aljaba,* Segunda época, Vol. XII, pp. 85-95.

Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Cruzado Rodríguez, M. A. (2009). *Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a las pantallas*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Facultad de Filología. Disponible en línea:«http://idus.us.es» [Consultado el 3 de junio de 2022].

De Lauretis, T. (2012). "La tecnología del género", 2012. Disponible en línea: «http://caladona.org». [Consultado el 3 de junio de 2022].

Del Castillo, P. (2014). "*Bayhem*: analizando el estilo de Michael Bay", Disponible en línea: www.extraordinerd.com», 5 de julio [Consultado el 16 de diciembre de 2019]

Despentes, V. (2012). *Teoría King Kong*. Buenos Aires: Editorial El Asunto.

Gracia Lara, R. (2019). "La reapropiación de las narrativas de violación y venganza por parte de las cineastas contemporáneas en *Fóllame, Le viol du routier, M. F. A.* y *Revenge"*. En Lacasta, José Alberto Andrés: *Cine y violencia contra las mujeres*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 171-184.

Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

Laguarda, P. (2006). "Cine y estudios de género: imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. En *La Aljaba,* vol. 10, enero/diciembre. Disponible en línea: «https://repo.unlpam.edu.ar» [Consultado el 30 de mayo de 2022]

Matas Fernández, R. y Luque Rodrigo, L. (2010). “La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea” En *Asparkia,* Vol. 21, pp. 47-64.

Moreno, I. (2019). “Crítica de *Midway:* bayhem bélico emborrachado de CGI”. 5 de diciembre. Disponible en línea: «areajugones.sport.es» [Consultado el 16 de diciembre de 2019]

Mouffe, Ch. (1999). *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.

Mulvey, L. (1988). “Placer visual y cine narrativo”. En *Eutopías. Documentos de trabajo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 365-377.

Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos; México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Reynoso, C. (2007), “La representación de la mujer en el cine expresionista”. Disponible en línea: «http://temakel.net/node/384» [Consultado el 1 de junio de 2022].

Rostagnotto, A. & Yesuron, M. (2016). “Dilemas sobre la diferencia sexual”. *Actas VIII Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXIII Jornadas de Investigación XII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 666-671. Disponible en «www.aacademica.org» [Consultado el 26 de diciembre de 2019]

Siles Ojeda, B. (2000). “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”. En *Caleidoscopio*, vol.1, marzo. Disponible en «http://docer.com.ar» [Consultado el 3 de junio de 2022].

Stam, R.; Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). “La teoría feminista del cine”. En *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Torrent, Ll. (2012). “La posesión de armas y la violencia en Estados Unidos, ¿existe una relación?”. Disponible en línea: «www.unitedexplanations.org», 17 de diciembre [Consultado el 13 de junio de 2016].

---------- (s/f). “Una mujer es atacada por su compañero cada 15 segundos”. Disponible en línea: «www.vidahumana.org.» [Consultado el 13 de junio de 2016].

Urigüen Echeverría, I. (2014). *La última frontera: una aproximación a las formas estéticas, narrativas y temáticas del western cinematográfico contemporáneo*. Madrid: Universidad Complutense. Disponible en línea: «https://eprints.ucm.es» [Consultado el 8 de noviembre de 2018].

La memoria de la historia y la memoria de las mujeres: conflicto, entrega y sacrificio en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *La mujer de sal* (1964) de María Elena Gertner

Fátima Abigail Argüello, UNGS/UBA

Las escritoras Elena Garro y María Elena Gertner comparten a nivel personal, en sus historias de vida, determinadas semejanzas. Ambas tuvieron que poner una pausa a su tarea de escritura debido a conflictos maritales y a la crianza de sus hijas, ambas estuvieron relacionadas con el género dramático, Elena Garro con sus deseos de actuación y la escritura de sus obras de teatro, María Elena Gertner en el desempeño de su trabajo como actriz. Sin embargo, más allá de las circunstancias de sus historias de vida, podemos trazar vinculaciones en su literatura. Tal como Raquel Olea (2010) propone repensar la generación de los ’50 en el campo literario de Chile, en la constitución de un corpus que lea lo que de manera crítica no pudo considerarse, una lectura reflexiva que considere “las correspondencias o disidencias escriturales con su contemporaneidad, pensar las procedencias filosóficas e ideológicas del pensamiento que las anima, para establecer contigüidades, similitudes y distinciones entre sus escrituras” (Olea, 2010: 102), podemos trazar vinculaciones en el campo literario latinoamericano, entre la novela de la mexicana Elena Garro y la novela de Gertner.

El elemento en común entre ambas escritoras en su literatura es la referencia a Sara, la mujer de Lot, transformada en estatua de sal al mirar hacia tras cuando huye de Sodoma. Así como Sara es convertida en estatua, Isabel en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y Amalia en *La mujer de sal* (1964) de María Elena Gertner devienen en la piedra y la sal que condensa una memoria eterna, condenada a repetirse, en una entrega que conlleva el sacrificio: la memoria de la historia, tanto oficial de los conflictos políticos como la de los subalternos, y la memoria de las mujeres, de sus deseos y añoranzas, de sus malestares y violencias.

Los recuerdos del porvenir es una historia enteramente narrada por la voz del pueblo, Ixtepec, que alterna entre la primera persona del singular y del plural, narrando los hechos a partir de una tercera persona. Inicia y finaliza con un elemento sumamente importante, la piedra, que al finalizar la historia sabemos que es Isabel. La simbología de la piedra puede ser pensada como la condensación del tiempo cíclico, la piedra al pertenecer a un orden natural no-humano es ajena a las concepciones antropocéntricas del tiempo y el espacio, por lo que no tiene un ayer ni un hoy ni un mañana, como también alude a los ritos sacrificiales de los pueblos aztecas, y a la cosmovisión helénica, la figura de la esposa de Lot que es convertida en una estatua de sal por mirar hacia tras cuando huye de Sodoma. Isabel se convierte, o es convertida, en piedra cuando reafirma su amor por el general Francisco Rosas, en detrimento de su familia y el pueblo entero, en paralelismo también con Judas Iscariote por el carácter de esta traición (Chen Sham, 2003).

La disputa por la cuestión de la tierra en el marco de la Revolución Mexicana se da a nivel político social, en las referencias históricas explícitas de estos hechos históricos, como tambien a nivel personal-emocional, en el sometimiento de las mujeres y en la configuración de las mismas como objetos sacrificiales.

> Un recurso constante a la memoria y el recuerdo (con especial énfasis en lo colectivo) para reflexionar sobre este momento histórico. El resultado fue una evocación nostálgica del zapatismo, una mirada ácida al grupo gobernante surgido de la lucha armada y un análisis sin tapujos de la Guerra Cristera (1926-1929). De esta manera *Los recuerdos del porvenir* se situó en abierta contradicción con el relato dominante a comienzos de los sesenta en los medios institucionales, educativos y culturales mexicanos, que presentaba la Revolución como un episodio esencialmente progresista y beneficioso para las capas más humildes de la sociedad (Pascual Gutiérrez, 2018: 124).

Más allá del debate relacionado con la Revolución Mexicana acerca de la mirada pesimista o posiblemente negativa del levantamiento campesino, la noción de tiempo en la novela remite a un constante presente anclado en la repetición, en el que se pierden los límites del hoy, el ayer y el mañana, tal como el tiempo sin tiempo de la piedra en sí misma. Esta lectura de la memoria y de la historia recrea "una historia constantemente fracturada de irrupciones de las masas, en la cual los periodos de continuidad y estabilidad no aparecen como la conclusión de

rupturas anteriores sino, por el contrario, como periodos de acumulación de las contradicciones que preparan las rupturas por venir" (Gilly, 1980: 26).

Sin embargo, la memoria no es únicamente del pueblo, en la totalidad de su diversidad de clases sociales y de pertenencias étnicos, sino también y especialmente la memoria de las mujeres, condensada en el sacrificio de Isabel. Una vez que Isabel proclama su amor por el general Francisco Rosas, se transforma en piedra, y Gregoria escribe como memoria de lo sucedido y como denuncia social en cierto punto que esa piedra es Isabel. La transformación, como mencionamos, puede leerse tanto en calve de castigo como de sacrificio. Si es un castigo, el pecado sería afirmar su amor por Rosas y traicionar a su pueblo. Si se lo considera un sacrificio, la lectura es distinta, y puede pensarse a Isabel como víctima o incluso heroína de Ixtepec, quien se ofrece voluntariamente como chivo expiatorio de los pecados de todos los pobladores, así como su hermano Nicolás no acepta que Rosas le perdone la vida y decide él mismo ser fusilado junto a los cristeros.

Este amor que le profesa Isabel a Rosas, ¿es amor como tal? ¿qué tipo de amor? El primer contacto entre ambos personajes es en la fiesta, Isabel invita a bailar al general en un intento desesperado de que no se vaya a perseguir a sus hermanos, que conspiran en su contra junto a los cristeros, y el pueblo entero festeja esta unión: "La gente del pueblo subrayaba desde los balcones el baile de Isabel y el general con alaridos gozosos" (Garro, 1963: 122). En ningún momento se hace explícita la razón por la cual Isabel acepta ir con Rosas una vez los militares matan a su hermano Juan, al punto que ni siquiera ella misma ni Rosas parecen saberlo. Cuando Rosas la increpa, ella responde: "No pienso, oigo un chorrito de arena que cae adentro de mi cabeza y que me está cubriendo toda…" (*ídem* 152), que podría considerarse como el inicio de su transformación, primero en reloj de arena, y luego finalmente, en piedra. Ambos hermanos son las víctimas sacrificiales y detentan su destino, pensando el destino como la moira de las tragedias griegas. Así como Nicolás Moncada no acepta "el perdón" del general Rosas y voluntariamente se une al grupo de los que van a ser fusilados, su hermana Isabel acepta su destino como traidora, reafirmando su lugar de amante. A ella le corresponde ser el espejo de su hermano y atormentar a Rosas con la culpa:

—Quiero a Nicolás —ordenó en voz muy baja.

> Francisco Rosas levantó los ojos y miró su cara de muchacho.
> —Quiero a Nicolás —repitió la cara de Isabel cada vez más parecida a la cara de su hermano (*ídem* 165).

En el momento que Isabel declama su amor por Rosas y va tras él, podemos considerar que va en la búsqueda de Rosas para atormentarlo, porque ella cree que la engañó y que mató a su hermano cuando había prometido liberarlo, justamente cumpliendo su destino de atormentarlo y recordarle su fracaso:

> El triunfo no le había producido la alegría que esperaba. La presencia de Isabel en su cuarto había arruinado el éxito. Francisco Rosas se acercó al balcón, miró la plaza y buscó con los ojos el hotel, situado enfrente de la Comandancia Militar. «Allí está», se dijo con rencor. ¿Por qué se había ido con él? Cuando la llamó en los portales y se la llevó a su cuarto a sabiendas de que Juan estaba muerto y Nicolás en la cárcel de la guarnición, pensó en el triunfo total sobre Ixtepec (*ídem* 147-148)

La avanzada sobre el territorio es pensada también como la avanzada sobre las mujeres, tal como Rosas toma de amante a Isabel, y en el pasado se ha robado a Julia para llevársela. Negándose al matrimonio como destino, en su rol de mujer, a Isabel no le queda otro destino que ser el chivo expiatorio de los "pecados" de Ixtepec y la memoria del pasado, presente y futuro acerca de aquellos acontecimientos:

> A Isabel le disgustaba que establecieran diferencias entre ella y sus hermanos. Le humillaba la idea de que el único futuro para las mujeres fuera el matrimonio. Hablar del matrimonio como de una solución la dejaba reducida a una mercancía a la que había que dar salida a cualquier precio (*ídem* 15).

Si bien puede considerase a Isabel como la Malinche en tanto es la que ejerce la traición (Galli, 1990; Chen Sham, 2003; Peralta, 2005), es pertinente considerar la crítica profunda que hay en la novela acerca de la culpa que recae sobre la Malinche. Así como a Julia se la culpa de todos los males de Ixtepec, y luego Isabel es el chivo expiatorio de sus pecados, sobre la Malinche recae la culpa del pueblo mexicano al aceptar la avanzada hispánica, y en esa focalización de la culpa sobre la mujer no se tienen en cuenta las complejas tramas que se tejen en el colonialismo y la colonización, que acontece desde 1492 y que se replican durante la Revolución Mexicana.

> La generación de mujeres que Garro representa no ha sido socializada para hacerle frente al destino, de ahí el sentimiento de victimización de los personajes, el sabor

> de infierno, el tono de impotencia para actuar y la poderosa, aunque sutil protesta por esta condición (Galván, 1988: 147).

De la misma manera que en el relato bíblico Sara es transformada en estatua de sal por mirar hacia tras, hacia Sodoma, Isabel condensa los recuerdos del pasado violento de México en ella misma transformada en piedra, así como Amalia en *La mujer de sal* se niega a abandonar los recuerdos del pasado asociados a su amante. Para ambas protagonistas, el amor implica una pérdida completa del yo, en el caso de Isabel, la piedra, en el caso de Amalia, la estatua de sal:

> Mis manos comienzan ahora en el nacimiento de tus dedos, mis huesos son ramas de tus huesos, mi sangre es un chorro de tu sangre. Necesito pasear mi lengua por tu cuerpo, beberte, tragarte, regresar a una forma primaria, ser tú mismo, partícula tuya enquistada aún en tu costado; y luego, surco abierto para tu deseo, y el hallazgo de mi propio placer en aquel estremecimiento hondo, íntimo, terrible, que me arrastra fuera de los límites de la conciencia. Nos miramos de nuevo, y palpo en mí el milagro, la metamorfosis: de aquí hasta el fin soy y seré nosotros. Y existiré sin piel, desollada, marcada por ti en la carne viva (Gertner, 1967: 187)

No es solo a causa del amor que se transforma en mujer de sal, sino que es un amor en pecado. El hombre que Amalia ha deseado incluso antes de saber que existía, que tomó formas diversas primero en su primo a sus doce años, luego en el desconocido de la playa a sus dieciséis, finalmente en el médico de la familia a sus diecisiete, tiene su forma más completa y perfecta en el hombre que conoce en la fiesta, casado y con hijos. Amalia en un principio acepta sin cuestionamientos el tipo de amor que puede proveerle, en clandestinidad, pero cuanto más acecha la culpa de la religión a su amante tanto más ella se ciñe al pecado:

> Te vales de la religión para combatirme apenas vuelvo la espalda; la utilizas igual que a una vieja sabia capaz de darte consejos y desvalorizar cuanto nos une. ¿Piensas, acaso, que disminuyendo la importancia de los motivos que te indujeron a desobedecer a tu Iglesia, aminoras tu falta? [...] Me das lástima. Estás un poco ridículo, urgido por la serpiente y la manzana, domesticando a tus demonios con trocitos de queso, cocteles y almendras saladas. Pero tampoco te atreves a abandonarme. Buscas y rebuscas una salida y te aprisionas a ti mismo (*ídem* 256).

No obstante, hay una paradoja imposible de resolver, y por ello mismo fuente de angustia y desengaño, ya que el amor que le profesa a su amante la acerca al amor

por Dios, en última instancia, más allá de que las circunstancias sean en el pecado:

> Me han dado una disertación acerca de la concupiscencia, me han dicho algo muy confuso sobre las aguas de los ríos que se apartan de sus lechos, me exigieron que me alejara de ti. No cumplí la penitencia, nada de eso. Me acerqué al Cristo del altar lateral, y le hablé con absoluta sinceridad; en el fondo, creo que no le hablaba a él si no a mi abuelo, explicándole que mi amor a ti era también amor a Dios, y a mí misma, y a los demás, y que si me cortaban esta dinámica del amor estaría perdida, en el limbo de la total indiferencia; le aseguré que ya me era igual amarte en calidad de hermana, de hija. de madre o de amante, y no le mentí, porque lo esencial es la certeza de lo indestructible. Después me dirigí a un bar y encontré a dos muchachos, dos adolescentes bellos y agresivos a los que me traje a casa; ambos me acompañaron hasta el amanecer *(ídem* 269)

El pecado es el adulterio, pero también el despliegue de la sexualidad, catalogada como desmedida por parte de Théo, quien termina siendo su amigo/terapeuta. Amalia buscará revivir la memoria de su amante a través de todos los hombres que le recuerdan a él en alguna medida. Tal es así que la historia inicia con una búsqueda psicoanalítica de la raíz de la "ninfomanía" de Amalia, para finalmente dar con la explicación de dónde parte su malestar, posibilitado gracias a la escritura. Amalia escribe en primera persona y nos relata sus memorias, vinculadas a su vida afectiva y sexual, para recrear la memoria perdida de su amante que ha intentado revivir una y otra vez con cada uno de los hombres que ha conocido luego de él.

La figura del amante de Amalia puede ser pensada como un símbolo, como también Théo propone pensar a Caroll en su historia acerca del Príncipe: "tome a Caroll como un símbolo, y si necesita representarse este símbolo bajo el signo de un muchacho [...] En otras circunstancias, tal vez Caroll deba identificarse con la figura de una mujer; esto no variará su dimensión de símbolo y de objeto de un amor enfermizo" (*ídem* 83), "El Príncipe se dice que así podrá subsistir. . . Bueno, todos los príncipes deben decírselo en alguna oportunidad, y, claro..., subsisten, defendidos, castrados, eunucos del sentimiento" (*ídem* 294). Théo le aconseja a Amalia a hacer como ha hecho su supuesto amigo el Príncipe, quien ha sufrido el mismo tipo de amor que Amalia y la única solución que ha hallado para sobreponerse a la pérdida de un amor tan "tenaz" que se ha llevado hasta sus

ganas de vivir ha sido escindir su vida íntima en dos: por un lado, los afectos, asociados a las amistades; por otro lado, el despliegue de la sexualidad sin afecto, medida, dentro de los límites de lo racional. Este es el camino señalado para aquellos que viven un amor en términos del *eros*, irracional, desmedido, en el cual se pierde el yo en la alteridad de ese otro ser amado. Es interesante que estos "anormales", como Théo cataloga a Amalia y el Príncipe, sean justamente una mujer y un homosexual, o podríamos pensarlo en términos de una no-heterosexualidad, ya que hacia el final de la historia se desenmascara a este Príncipe y resulta ser aquella parte escindida de Théo, el Príncipe ha sido él mismo en su juventud, quien se ha enamorado de otro hombre al punto de perderse a sí mismo en aquella unión, y cuando su amado se siente asfixiado por el tipo de vínculo que han construido, una unión fagocitante en la que ya no son dos alteridades sino una sola mismidad, huye, y solo encuentra como sanación a este abandono el dividir el ego en Théo, el racional, y el Príncipe, el enamorado irracional[1].

El símbolo, Caroll y el amante de Amalia, representan en última instancia la otra mitad de las almas duales, del Príncipe y Amalia, en referencia al mito de Platón en *El banquete*: mitades incompletas y castigadas eternamente a buscar su otra mitad. Asimismo, este mito forma parte del mito del "amor romántico", así denominado por trabajos recientes de la revisión feminista acerca de los vínculos amorosos, en el que también confluyen elementos del amor cortés, el amor burgués y el victoriano. La asociación del amor a las ideas de lo incondicional, de la omnipotencia, de la entrega total, del destino y la posesividad formarían parte del mito del amor romántico (Pascual Fernández, 2016), y tal noción del amor la hallamos en *La mujer de sal*.

> No aspiro a futuras generaciones para que sobrevivamos mediante una gota de sangre. Yo soy nuestro propio hijo; nací en el minuto en que me viste. ¡No te rías! Sólo camino si voy aferrada a ti. Soy un volantín que vuela por encima de las techumbres y del humo de las chimeneas. Que te ame tu mujer y te amen tus niños, que te ame tu madre, y tus hermanos, y tus amigos, que te den sombra los muros

[1] Es importante señalar que el tratamiento de estos temas tabúes -la masturbación, la homosexualidad y la ninfomanía– en la literatura de Gertner eran una novedad y motivo de polémica para el campo literario chileno de los '50 y '60 (Cardone, 2016).

> de tu casa; no me importa, pues nadie te amará como yo y nada te pertenecerá tan ilimitadamente (Gertner, 1967: 246).

La entrega total en el sacrificio convierte a Amalia en la estatua de sal, primero condenada a buscar a su amante en todos los hombres para reconstruir su memoria y finalmente en la muerte, y transforma a Isabel en piedra, en su entrega a Rosas en nombre del amor. Podríamos hacer una lectura crítica del amor en estas dos novelas, germen de las futuras reflexiones feministas acerca del amor romántico. La entrega total a la alteridad implica una supresión del yo, cuyo paroxismo es la muerte: "Lo perfecto sería morir inmediatamente. He alcanzado la meta, siento mi destino cerrado y redondo como un anillo, y carezco ya de ambiciones, rechazo el futuro porque no as piro a nada más. El límite de la felicidad es la ventana" (*ídem* 247). La transformación en la estatua de sal se cumple en la voluntaria supresión del yo en el suicidio:

> No quiso usar el automóvil estacionado en la acera; quería ir a pie, coger el metro, mezclarse a la gente, prepararse para el encuentro con Amalia convertida en estatua de sal.
>
> Sin embargo, a medida que caminaba, compren día que jamás ella había estado más viva, más próxima que en esos momentos. Amalia iba a su lado y, tras ellos, la tarde era un animal de vientre palpitante, tibio.
>
> Théo se quitó los lentes, y frunciendo los ojos miró hacia adelante.
>
> —Amalia — dijo—, el Príncipe, tu amigo el Príncipe, ha vuelto (*ídem* 307-308).

En relación a *La mujer de sal* y *La culpa* (1966) de Margarita Aguirre, la investigadora Clara Quero (2008) establece la desposesión del cuerpo de las mujeres de la construcción histórica de las feminidades, cuyo destino es desear ser deseadas por las masculinidades. Amalia des-posee su cuerpo desde los doce años, cuando su primo cuatro años mayor que ella avanza físicamente sobre su cuerpo, cuando su cuerpo pasa a ser un objeto de deseo para la mirada de los hombres en su juventud, y finalmente cuando pasa a pertenecerle completamente a su amante. Así también hay una desposesión del cuerpo de Isabel que deviene en piedra, en su entrega sacrificial hacia el general Rosas.

La lectura negativa del amor que Théo describe como "enfermizo" finalmente pone en cuestionamiento el afán racionalizador de la vida afectiva de los humanos. El accionar ilógico y sorpresivo de Amalia, que no guarda ningún sentido frente a la mirada organizadora y reguladora de Théo, lo lleva a

cuestionarse a sí mismo y tomar una postura radicalmente diferente a la del inicio de la novela:

> Prefiero el enajenamiento de Amalia. Prefiero ese amor conservado gracias a un ensueño, a una fantasía, que la total carencia de amor; prefiero aquel sufrimiento continuo que la incapacidad de sufrir. Es más valiente atreverse a vivir esa locura que acomodarse a una existencia vivida a medias, restringida siempre a la mitad (*ídem* 294).

Así como Amalia intenta darles un sentido a sus experiencias, reconstruir la figura perdida de su amante, la voz narradora en *Los recuerdos del porvenir* funciona como una "rememoración", "proceso por el cual los hechos pasados y supuestamente perdidos son el objeto de una búsqueda activa de sentido" (Mena, 2015: 222). La construcción y solidificación de esta memoria conlleva el sacrificio voluntario de ambas mujeres, de Amalia y de Isabel, transformadas para siempre en el símbolo de una memoria social y personal, pública e íntima.

Bibliografía

Cardone, R. (2016). "María Elena Gertner: Conversación en torno a la literatura". En *Revista chilena de literatura*, N° 92, pp. 261-271.

Chen Sham, J. (2003). "La maldición de la piedra: víctima expiatoria y crisis social en *Los recuerdos del porvenir*". En *Filología y Lingüística XXIX*, N° 2, pp. 91-102.

Galli, C. (1990). "Las formas de la violencia en *Los recuerdos del porvenir*". En *Revista Iberoamericana*, Vol. LVI, N° 150, pp. 213-224.

Galván, D. (1988). "Las heroínas de Elena Garro". En *La Palabra y el Hombre*, N° 65, pp. 145-153.

Garro, E. (1963). *Los recuerdos del porvenir*. Editor digital Titivillus.

Gertner, M. E. (1967). *La mujer de sal*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Gilly, A. (1980). "La guerra de clases en la Revolución Mexicana (revolución permanente y auto-organización de masas)". En *Interpretaciones de la revolución mexicana*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980, pp. 21-58.

Mena, M. (2015). "Eco entre las piedras en *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro". En *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, Vol. 12, N° 2, pp. 219-246.

Olea, R. (2010). "Escritoras de la generación del 50: claves para una lectura política". En *Universum* (Talca), N° 25, pp. 101-116.

Pascual Gutiérrez, I. (2018). "Memorias y olvidos en torno a la historia de México: la Revolución en la novela *Los recuerdos del porvenir* (Elena Garro, 1963) y su adaptación cinematográfica (Arturo Ripstein, 1968)". En *AIC,* N° 22, pp. 123-132.

Peralta, J. L. (2005). "La configuración del tiempo mítico en *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro". En *Cuadernos del CILHA*, Vol. 7, N° 7-8, pp. 337-354.

Quero, C. (2008). "Desposeer el cuerpo: una representación de lo femenino en *La culpa* y *La mujer de sal*". En *Konvergencias literatura*, Año III, N° 9.

Aída Carballo, una ciudadana desde su taller

Lucía Laumann, CIAP – UNSAM – CONICET

Aída Carballo fue una dibujante, grabadora, ceramista y pintora porteña, nacida en 1916 cuya producción más abundante está vinculada a la gráfica. Su participación en el campo artístico local se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XX entre su actuación como artista, jurado, participante en premios, salones y bienales nacionales e internacionales - donde obtuvo múltiples premios y reconocimientos- y desde su lugar de docente, tanto en espacios de formación artística oficial y desde su taller particular, donde recibía y formaba estudiantes. Al mismo tiempo, Carballo exhibió en numerosas galerías y formó parte de muestras colectivas de índole nacional e internacional, siendo su obra adquirida por diversas colecciones particulares y museos.

En la siguiente presentación me propongo analizar algunas de sus estampas para pensar cómo lee y significa la tradición gráfica en el marco de los procesos de resignificación y modernización del grabado acaecidos a partir de mediados de la década del cincuenta, problematizando a su vez su participación en salones y premios desde una perspectiva de género. La propuesta argumenta que mientras la figuración y el compromiso social juega un rol preponderante en su producción, la grabadora reelabora a través de sus elecciones iconográficas un discurso propio sobre la urbe y sí misma. De esta manera, se alumbra una historia que proporciona nuevas lecturas sobre la obra de Carballo usualmente anclada en sus internaciones psiquiátricas que han abonado a la construcción de un mito de artista víctima.

En 1960, Carballo se presentó en el Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" obteniendo el Segundo Premio Adquisición con *La ciudadana* (1960, aguafuerte) (fig. 1). El aguafuerte presenta una mujer que sostiene en sus manos un periódico y, cuyo rostro de perfil, direcciona la mirada hacia el cartel que por detrás reza ALERTA. En segundo plano se erigen altas paredes manchadas que configuran un callejón y acentúan la soledad de la presencia humana. La escena

urbana presenta un espacio público descuidado, pero a su vez el cartel que pone en alerta a la ciudadana y su periódico, indican una escena política-social particular.

Por un lado, en 1960, bajo el gobierno de Arturo Frondizi, persistía el clima de tensión generado por el gobierno de facto de Aramburu, la proscripción del peronismo, las manifestaciones del movimiento obrero y de les estudiantes. En un contexto de recrudecimiento de huelgas y la implementación de sabotajes como instrumento de resistencia obrera, Frondizi hizo uso de las facultades judiciales habilitadas por el plan CONINTES otorgándole una participación cada vez más amplia a las Fuerzas Armadas en la represión social (Teach, 2007).

Por el otro, como ha sido analizado por Valeria Manzano, durante este período las representaciones sobre jóvenes mujeres expuestas a los "riesgos" de la ciudad capital acosaron la imaginación pública (2017, p. 159). Conviene recordar a su vez que, luego de varias décadas de iniciativas que abogaron por ampliar los derechos civiles, políticos y sociales de las mujeres, se abrieron para ellas nuevos espacios de participación ciudadana, cuya dimensión más visible fue la posibilidad de emitir el voto que se concretó en las elecciones de 1951. A partir de la denominación de ciudadana para nombrar a la protagonista en el espacio público, lugar que históricamente ha sido renuente a la presencia femenina, Carballo posiciona a la mujer como miembro activo de la comunidad, titular de derechos políticos y con obligaciones ante la ley.

Silvia Dolinko ha señalado que, durante la primera mitad del siglo XX en Argentina, ciertas características de la producción gráfica han ido configurando una tradición del grabado (2016, p.2). Al respecto, esta escena urbana de Carballo, así como otras previas, como *El corazón, la calle y la lluvia* (fig. 2) -su primera estampa premiada en 1948 y 1949-, son de resolución monocromática y con una fuerte impronta figurativa y narrativa. Además, comparten una impecable resolución técnica, -que la crítica exaltó pero que también ella se encargó de sostener-, permiten considerar sus grabados en diálogo con esta tradición gráfica local. Entendiendo que sus obras no se alejan de los minuciosos procedimientos técnicos tradicionales. Por el contrario, cultivó trazos limpios, un meticuloso manejo de los materiales y un mantenimiento impoluto del soporte,

utilizando preferentemente planchas rectangulares, y estampando la imagen centrada en el plano gráfico.

A su vez las imágenes que construye denotan un alto nivel de observación del contexto urbano y su heterogeneidad arquitectónica. Para este momento, la ciudad de Buenos Aires ya se había configurado como un motivo ampliamente difundido entre les artistas luego de un progresivo aumento del género paisaje que, como ha señalado Catalina Fara, se visibilizó especialmente en los Salones Nacionales (2020, p.226).

Además de la arquitectura y los personajes transitando las calles, Carballo comenzó a indagar compositivamente con otros elementos representativos de lo urbano, y de Buenos Aires en particular.

> El tema de Buenos Aires me ha llevado, ahora, a describir cierta alusión social: he hecho *La ciudadana*, personas en estado de alerta. No soy política, pero siento lo que ocurre. Hace años cuando era una novedad, incluí palabras y letras en mis grabados. Es un toque del presente (Inés Malinow, s.f., p. 84)

Tanto en sus palabras como en *La ciudadana* Carballo expone dos aspectos que se volverán luego recurrentes en su producción: el uso de la palabra escrita y las alusiones político-sociales. En relación con el primero, en verdad, no era algo estrictamente nuevo: en forma de afiches publicitarios, carteles luminosos, vidrieras, formaban parte hacía tiempo de algunas estampas que representaban el centro de la ciudad.[1] Sin embargo, en la representación de otras zonas barriales de la urbe, no era frecuente.[2] En el caso de muchas estampas de Carballo de la década del sesenta como *Departamento F* (fig.3), *El conductor y las basuras* (fig.4) y *La cola* (fig.5), las variadas tipografías reproducidas aluden a la amplia cultura visual urbana moderna, posible de ser vista en cualquier barrio de la ciudad, generando a su vez, con su fuerte presencia, un universo visual y textual particular en sus grabados. La palabra escrita se presenta no sólo como detalle de contextualización desde los periódicos, carteles y publicidades callejeras, o grafitis, sino también para construir claves de lectura.

---

[1] Por ejemplo, la litografía *Calle Corrientes* de Facio Hebequer (1933).

[2] Al respecto, Fara señala que para la década del treinta se consolidaron ciertas características de las representaciones diferenciadas entre centro y suburbio, representado este último como la contratacara de la vorágine del primero (2020, p.176-177). Para la década del cincuenta, en los salones aún abundaban los paisajes que daban cuenta de suburbios "pintorescos".

En esta misma línea, podemos pensar su *Autorretrato con narices* (1964, aguafuerte-aguatinta) (fig. 6) impreso cuatro años. En la estampa, su mirada penetrante interpela a quien observa a la manera de los autorretratos frontales de Kathe Kollwitz (fig. 7-11). Como ha señalado Dolinko, la producción de Kollwitz, una artista socialista, constituyó una referencia importante del arte gráfico comprometido en el país (Dolinko, 2016). A su vez, Carballo fue también admiradora de la obra de la artista a quien refería como "la gran expresionista alemana" (Malinow, s.f.).

Como se puede observar, en su autorretrato Carballo se presentó a sí misma sin atributos estéticos identificados particularmente con la feminidad -como maquillaje y alhajas-, con una sombra de vello sobre sus labios y apropiándose de otra característica típicamente masculina: la nuez de Adán. Al mismo tiempo, aparece rodeada de rostros de perfil. La consigna de lucha "Contra la opresión" que corona la estampa a la manera de pintada callejera, adquiere nuevas capas de sentidos si se observa que todas las figuras comprimidas que rodean a la artista corresponden a varones. Sentidos que a su vez se complejizan si se considera que María Inés Tapia Vera, quien fue su ayudante de taller desde fines de los setenta, ha señalado que se trataba de sus estudiantes (Tapia Vera, 2006). En este punto, conviene recordar que Carballo formaba parte del claustro docente de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón" desde mediados de la década del cincuenta. Carballo había ingresado a dichas instituciones en el contexto de la renovación de planes de estudio y docente, que en buena medida se había sucedido gracias a los movimientos estudiantiles (Dolinko, 2012a). Desde su rol como docente desde ese momento hasta su jubilación a fines de la década del 70, Carballo sostendría con el estudiantado un estrecho vínculo apoyando sus recurrentes reclamos de renovaciones curriculares.

La decisión de presentar sólo su rostro, sin incluir su cuerpo, configura una tipología de composición en la que el encuadre intimista privilegia los minuciosos retratos, por sobre la descripción del espacio público que los contiene. Este aspecto retratista apareció en varias de sus estampas durante la década del sesenta, desde las representaciones de los apretados interiores de colectivos como *Completo* (fig.12), *Autoridades en colectivo y una mosca* (fig.13), hasta otras

imágenes gráficas posteriores como *Estudiantes* (fig.14)*, Vecinas del Sur* (fig.15) y *Muchachos de esquina* (fig.16).

Es posible pensar que este tipo de composición que privilegia la descripción singular de los personajes amuchados en la estampa podría remitir a la muchedumbre ciudadana, un aspecto que fue señalado por la crítica contemporánea a Carballo.[3]

Como ha señalado Laura Malosetti Costa y José Emilio Burucúa, "el tema de 'la multitud' nació tal vez en las visiones laberínticas de Altdorfer y de Bruegel, se asoció a la mancha informe y tumultuosa en Goya, Delacroix y Daumier" (1988, p.38). En este sentido, en su recurrente elección compositiva, Carballo retoma un motivo largamente explorado por otros artistas, pero desde un interés particular por otorgar singularidad a los personajes a través de sus rostros, y en algunos casos haciendo uso de la sátira y el humor. En este sentido, Iglesias Brickles y Tapia Vera han señalado las estampas de William Hogarth, que Carballo había podido ver a principio de la década del sesenta en la Galería Galatea, como uno de sus referentes (2006).[4] Si las variadas y exhaustivas descripciones de rostros de perfil, recuerdan a algunas imágenes como *Caracteres y caricaturas* (1743) (fig. 17), a su vez, la muchedumbre transitando la urbe, remiten también a otros trabajos del satírico inglés preocupado de igual modo por la descripción del paisaje urbano. Por ejemplo, la serie *La Historia de una Calle* (1735), uno de los trabajos citados por Carballo en su artículo *Grabado e imaginería popular* publicado en 1978 por la revista *Nudos* (p.10).

Es necesario recordar que durante estos años fue frecuente la circulación de imágenes gráficas de artistas europeos (Dolinko, 2008). Pero a su vez las listas y apuntes sobre grabadores del viejo continente presentes en su archivo personal -

[3] Por ejemplo, en 1969, tanto el autorretrato como *Autoridades en colectivo y una mosca*, donde satíricamente representó al entonces presidente Illia, junto al ministro de Justicia y Educación y una funcionaria de cultura apretados al interior del colectivo, fueron exhibidos en una muestra que dedicó a los pasajeros de colectivos. En dicha ocasión, un corresponsal rosarino resaltó la representación de la masa a partir de "los individuos que integran la infinita unidad inconmensurable de la muchedumbre ciudadana, más sola cuanto más apretada" (En cuatro trazos, línea y color de una muchedumbre solitaria, 1968).

[4] Hasta el momento, no he podido encontrar documentación sobre dicha exposición. Sin embargo, en la Galería Müller se exhibieron grabados ingleses y franceses del siglo XVIII en 1945 y grabados ingleses del siglo XVIII en dos ocasiones de 1948, donde quizás se incluyó obra de Hogarth. Véase Galería Müller (1945; 1948, julio; 1948, agosto).

posiblemente realizadas a partir de su viaje por Francia, España y Portugal a fines de los cincuenta-, testimonian no sólo el amplio y profundo conocimiento sino también el interés que tenía por las producciones gráficas provenientes del viejo continente y por la historia del grabado (Carballo, s.f. b). Se puede sostener así que, si bien sus estampas dialogaron con la tradición gráfica nacional, les grabadores locales no fueron les principales referentes para Carballo. Es decir, el impacto no provenía tanto de Argentina como de Europa.

Volviendo al autorretrato, este fue presentado al SN en 1964. Sí participar de los salones era importante por la visibilidad de la obra y el reconocimiento de pares y la crítica de arte, en particular este certamen ofreció la posibilidad de obtener una pensión vitalicia, a partir de los 60 años, a quienes obtuvieran el Gran Premio (Andrea Giunta, 2018, p. 48). En esta ocasión, Carballo obtuvo el Premio de Honor "Ministerio de Educación y Justicia". Frente al descontento de no haber ganado el Gran Premio, Carballo decide que esa sería su última participación en el SN como artista (Tapia Vera, M. I. y Schvartz, M. comunicación personal, 11 de junio de 2018).

> al Salón Nacional vos mandas hasta que te das cuenta que sos manoseado. Vos ya tenés algún premio, la gente te apoya y tus obras se cotizan, pero aparece un Juan Nadie y la trenza de turno te deja de lado. Te basurean, entonces no mandas más (Raúl Vargas, 1977, s.p.).

De esta manera, se refería a la premiación de Armando Jorge Díaz Arduino, quien en la votación había comenzado teniendo un único voto. Son desconocidas las razones que llevaron al jurado, compuesto por varones, a revertir sus votaciones.[5] Egresado de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación como Carballo, si bien no había continuado su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", Díaz Arduino ya había obtenido algunos premios en el certamen: el Tercer Premio en 1953, el Premio Coronel Cesáreo Díaz en 1959 y el Primer Premio en 1963. Sin embargo, en 1964 hubo quienes habían evitado mencionarlo

[5] En la primera ronda, Tomás Ditaranto y Juan José Cartasso votaron por Alberto Juan Borzone, Manuel Martínez Riádigos, Manuel Rueda Mediavilla y Alberto Nicasio por Carballo, y Nicanor Polo por Díaz Arduino. En la quinta votación, el único que sostuvo su voto por la obra de la grabadora, fue el artista y docente Nicasio (Ministerio de Educación y Justicia, 1964).

cuando aludían “a las obras laureadas verdaderamente interesantes” exhibidas en el Salón Nacional (*La Nación*, 1964, p.6).

Carballo, por su parte, para estos años ya gozaba de cierto reconocimiento. Además de los premios obtenidos en los Salones de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores (1948 y 1957), los Salones de La Plata (1949), Mar del Plata (1962), Santa Fe (1963), y el Municipal de Buenos Aires (1960), había obtenido el Tercer Premio en 1961 y el Premio Crítica de Arte en 1963 en el Salón Nacional. A su vez, había exhibido en numerosas ocasiones tanto en el país como en el exterior. En efecto, su producción había formado parte de los envíos nacionales de la Primera Bienal de Pintura y Grabado de México en 1958 y la exposición *Grabadores argentinos* en 1960 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil), cuyo comité asesor había estado compuesto por Jorge Romero Brest, Osvaldo Svanascini, Julio Rinaldini y Córdova Iturburu (Ministerio de Educación de la Nación, 1958; Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación, 1959). A su vez, sus estampas habían sido expuestas en diversas exposiciones a principios de los sesenta sobre grabadores de Argentina en Suiza, Japón, Sudáfrica, entre otros lugares.[6] De todas maneras, frente a dos frecuentes participantes del salón que habían recibido galardones similares en el certamen, el jurado optó por premiar al varón Díaz Arduino.

En 1969, el autorretrato fue vuelto a presentar en la Segunda Edición del Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer. El certamen, en tanto era el mayor reconocimiento en la disciplina por parte de la ANBA, se había organizado recientemente de manera diferente al SN y sus participantes debían ser seleccionades por la institución. Carballo es invitada junto a otres nueve grabadores de distintas generaciones y lineamientos estéticos, aunque con

[6] Me refiero en particular a las exposiciones *Grabadores argentinos* en Suiza (Berna, 1961) y Japón (Tokio, 1961), y en las muestras *Cinco Grabadores Argentinos* en Sudáfrica (1962) y *Grabado Argentino de Hoy* en Buenos Aires (1962). En Tokio exponen un total de 41 grabadores entres les cuales estaban: Alda María Armagni, Balán, Laico Bou, Domingo Bucci, Laura del Carmen Bustos Vocos, Beatriz Juárez, Nelia Licenziato, López Anaya, Moncalvo, Niasio Alberto, Liliana Porter y Rebuffo, ente otres. De Suiza no contamos con un listado completo, aunque posiblemente hayan sido les mismes artistas. En Sudáfrica expone junto a Fernández, De Vicenzo, Balán, y Velia Zavattaro, y en Buenos Aires de entre les 39 grabadores se encontraban: Pompeyo Audivert, Armagni, Bellocq, De Vincenzo, Filevich, Fernández, Juan Grela, Rebuffo, Rubli y Zelaya, entre otres. En las exposiciones en México, Japón, Sudáfrica y Argentina, Diaz Arduino no fue convocado.

predominancia masculina.[7] Con la votación de todo el jurado menos uno que se inclinó por Carballo, la distinción fue otorgada al reconocido xilógrafo Víctor Rebuffo.[8]

En la siguiente edición, en 1971, Carballo volvió a recibir la invitación y envió sus obras. Sin embargo, el premio fue anulado luego de las protestas que algunes de les artistas invitades pronunciaron, entre elles Carballo, por la reciente censura que se había se había producido en el II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales.[9]

En 1977 Carballo fue invitada a participar de la Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer por tercera vez, junto a otres trece grabadores. Dentro del heterogéneo grupo, generacional y estéticamente, el premio fue otorgado a Carballo.[10] Pero, por primera vez en la corta historia del certamen, se decidió otorgar además una mención a Ana María Moncalvo que ya había sido invitada también tres veces al evento. Con siete votos para Carballo y cuatro para Moncalvo, la decisión del jurado, contrarió a la ganadora al sentir que debía compartir el honor (Tapia Vera, M. I. y Schvartz, M. comunicación personal, 11 de junio de 2018). Una situación que no les había sucedido a les grabadores premiades anteriormente, a pesar de que en algunos casos las diferencias de votación fueron significativamente menores.[11] En las ocasiones anteriores, habían sido premiados primero dos varones representantes de lineamientos

[7] Les otres invitades eran: Albino Fernández, Ana María Moncalvo, Víctor Rebuffo, Mabel Rubli, Alberto Nicasio, Norberto Onofrio, Osvaldo Romberg, Ideal Sánchez y Daniel Zelaya.

[8] El voto a Carballo provino de Ricardo Braun Menéndez. López Anaya, Emilio Centurión, Carlos De la Cárcova, José Fioravanti, Payró, Alberto Prebisch, Raúl Russo, Luis Seoane y Raúl Soldi fueron los otros jurados (Otorgóse un Premio de Grabado, 1969, p. 39).

[9] Acerca del desenlace de la protesta liderada por Eduardo Audivert, Delia Cugat, Julio Muñeza, Juan Carlo Romero, Romberg y Zelaya, y de la adhesión de Carballo, Fernández y Abel Bruno Versacci, véase: Dolinko (2012b, pp. 319-325).

[10] Les otres eran: Ana María Moncalvo, Eduardo Audivert, Remo Bianchedi, Melé Bruniard, Roberto Miguel Bulla, Albino Fernández, Cristina Gómez Moscoso, Reina Kochashian, Pablo Obelar, Norberto Onofrio, Cristina Santander, Carlos Scanapieco y Alfredo de Vincenzo.

[11] Por ejemplo, en la primera edición Pompeyo Audivert fue elegido con un total de 3 votos frente a los 2 que obtuvo López Anaya. En esta sexta edición del premio, Carballo recibió en la primera votación 4 votos otorgados por Ricardo Braun Menéndez, Leopoldo Presas, Basilio Uribe y Adolfo de Ferrari, Moncalvo 3 de parte de López Anaya, Ernesto Rodríguez y Raúl Soldi, y los 4 votos restantes se repartieron entre: Santander, De Vincenzo, Fernández y Kochashian. En la segunda votación, Carballo mantuvo los votos de Braun Méndez, Presas y Uribe a los que se sumaron los de Juan Carlos Labourdette, Soldi, Luis Barragán y Ary Brizzi, y Moncalvo recibió los de López Anaya, Rebuffo, De Ferrari y Rodriguez. (Barragán et. al., 1977).

tradicionales: Pompeyo Audivert (1967) y Rebuffo (1969), y luego Roberto Páez (1973) como grabador moderno. En la cuarta premiación, por primera vez se había otorgado el reconocimiento a una mujer, Graciela Zar (1975), representante de una nueva generación de grabadores que habían sido mayoría en dicho año.[12] De esta manera, la premiación de 1977 vino a saldar una deuda de paridad con aquellas grabadoras ya maduras que, a su vez, representaban dos lineamientos estéticos diferentes. Sin embargo, es posible pensar que, al hacerlo mediante la creación de una mención excepcional, de algún modo también restaba valor simbólico al único reconocimiento que otorgaba la ANBA en la disciplina.

Entre las estampas enviadas a la Bienal estaba *Autorretrato con autobiografía* (1973, talla dulce, técnica combinada). En este nuevo autorretrato, Carballo elige grabar su rostro de perfil acompañada de su palma de la mano extendida. Detrás, aparecen los dos aspectos recurrentes en su producción que ya he mencionado: la escritura y las alusiones político-sociales. Pero este fondo escrito es diferente a todo lo realizado anteriormente ya que relata su biografía en un acto que podríamos pensar doble. Por un lado, atestigua su alto grado de pericia técnica: a pesar de la inversión y del natural endurecimiento del trazo producto de la técnica del grabado en metal, logra traspasar su característica caligrafía. Por el otro, de auto revelación íntima, en donde explora su subjetividad para proyectarla a un terreno público. Es decir, el foco está puesto en el transcurso de su vida: la narración nacida de experiencias privadas, como su familia y anécdotas de su infancia y juventud se entremezclan con alusiones políticas y sociales, para ser leídas por una mirada externa. En esta ocasión, la escritura caligráfica aparece para dar cuenta de su biografía en la que llegan a leerse ciertos reconocidos apellidos de artistas: Spilimbergo, Victorica, Guido y Picasso, así como su ingreso a Bellas Artes, la Escuela de la Costanera y la escuela de París. Al mismo tiempo, la narración se enlaza y complejiza con las menciones explícitas a determinados sucesos sociales y personajes de la historia política del país: Yrigoyen, importantes figuras del socialismo –vinculadas con su padre quien había sido Diputado por el Socialismo en los 30-, la Internacional, fusilamientos, obreros y

[12] Les invitades titulares habían sido: Jorge Alvaro, Ana Matilde Aybar, Horacio Beccaria, Ana Josefa Bettini, Remo Bianchedi, Rodolfo Cavilla, Delia Fabre, Martha Gavensky, Bou Laico, Eduardo Bernard, Elvira de las Mercedes Lovera, Hipolito Vieytes y María Sara Piñeiro (Academia Nacional de Bellas Artes, 1975).

estudiantes, Evita, Perón, las multitudes en las calles, la inflación y los generales son parte constitutiva de su autorrepresentación. Así, desde lo personal, Carballo se posiciona como sujeto político.

Al igual que en *Autorretrato con narices*, Carballo se representa sin signos que den cuenta de su condición de artista y despojada de aquellos atributos de belleza característicos de las imágenes femeninas difundidas por el mercado y la prensa contemporánea. Sin embargo, una diferencia entre ambas autorepresentaciones es radical. En el autorretrato de 1964 la mirada frontal, como sostiene Whitney Chadwick en su estudio de autorretratos femeninos, se rehúsa a ceder el acto de mirar a la contemplación voyeristas de les demás (Chadwick, 2001, p. 8). Por el contrario, en este autorretrato, la vista de la grabadora se proyecta por fuera del plano. Su mirada direcciona al nombre de Alfredo Guido primero, quien había sido su docente y cuyo tamaño a su vez es levemente mayor que el resto de la caligrafía, y luego, hacia su mano, principal herramienta corporal de trabajo. Esta parte del cuerpo, junto con el rostro, ha sido señalada por Mary Garrad, para el caso de los retratos y supuestos autorretratos de Artemisia Gentileschi, como poseedora de una dimensión de género, en tanto es el locus de la agencia, literal y simbólicamente (Garrard, 2005, p. 5).

Como ha señalado Frances Borzello los autorretratos son un modo en que las creadoras negociaron también con el mundo del arte (2001, p. 30). En su estampa, por un lado, Carballo dio cuenta de su inscripción artística a partir de las menciones por escrito de los artistas varones ya consagrados. Como señala Mira Schor, la mera mención de un linaje paterno artístico opera como estrategia de legitimación de la obra de las mujeres artistas (2007). Por el otro lado, no es menor que Carballo haya elegido representar su subjetividad a través de su rostro y mano, alejándose así del estereotipo femenino -entendido en la literatura tradicional del arte como reverso de la asociación entre masculinidad, creatividad, originalidad y genio- (Pollock, 2021, p. 23). En este sentido, se puede concebir a la artista, en el uso que hace de dichas estrategias, como sujeto negociador capaz de aprovecharse de las condiciones para transformar su posición y situarse en el medio artístico porteño (Pollock, 2013 y 2007).

Para finalizar, quisiera señalar que, aunque es posible encontrar algunas similitudes iconográficas con les grabadores europeos en algunas de sus obras, es

posible pensar que ese interés se ancló especialmente en el estudio de la pericia de los procedimientos gráficos. En efecto, Carballo ha señalado su interés por estudiar tanto las estampas de Rembrandt, para el aguafuerte, como de Cranach para la xilografía -técnica que utilizó en menor medida en su producción, pero que sí enseñó extensamente en las ENBA- (Faccaro, 1977, p. 38). El desarrollo de esta inquietud procedimental le permitió alcanzar a Carballo una calidad técnica valorada por sus contemporáneos, artistas y crítiques. Sin embargo, a diferencia de otres grabadores que exaltaron el oficio en el grabado, Carballo subrayó: "La defensa de la técnica por la técnica misma, es como amputar el peso específico y la profunda significación de la obra de arte" (Seiguerman, 1980, p. 12). Para Carballo los recursos técnicos, aunque importantes, no eran lo primordial en su producción.

En esta línea, en apuntes manuscritos titulados *Grabado y Sociedad*, Carballo hizo hincapié en el vínculo entre el ser creador, la obra y su relación con el medio social, resaltando "la importancia del artista en la sociedad por su poder trastocador". Por la coincidencia del título, posiblemente este texto haya sido el borrador de la disertación homónima realizada en la ENBA "Manuel Belgrano" en octubre de 1963 en el marco del programa Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte promovido por Pécora. Carballo retomó allí el concepto histórico del grabado como obra múltiple y señaló que "como situación la creación artística no se puede oponer totalmente a lo social o a lo técnico", aunando así dos particularidades de la tradición gráfica: el *beau métier* y el carácter social.

En este sentido, y a partir de este breve análisis es posible sostener que en sus estampas se perciben, desde un lenguaje y factura tradicional, los intentos de la artista por capturar, con una visión propia, formas de la identidad popular citadina, entre ellas, el transcurrir por las calles y la palabra urbana. De esta manera, tanto sus autorretratos como las personas que habitan la urbe fueron elecciones iconográficas recurrentes que, desde una resignificación del canon gráfico, revelaba temas contemporáneos y propios: "lo único que sé es que amo a la gente, la calle, la política, la vida" (Los grabadores vienen y van, 1967, p. 61).

Bibliografía

Academia Nacional de Bellas Artes. (1975). Catálogo *Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer*. Buenos Aires: Museo "Eduardo Sívori".

Barragán, L., Brizzi, A., Braun Menéndez, R., De Ferrari, A., Labourdette, C., Fernando López, A., Presas, L., Rebuffo, V., Rodríguez, E., Soldi, R., Uribe, B. y Casares, A. Acta Premio Adquisición Guillermo Facio Hebequer 1977. 3 de octubre de 1977. Archivo Academia nacional de Bellas Artes firmada del jurado del (archivo ANBA, carpeta Premio BGFH 1977)

Burucúa, J. E. y Malosetti Costa, L. (1988). "Antonio Berni y la cuestión de la temática en la pintura". En *Sesotris*, pp. 38-39.

Borzello, F. "Behind the image". En Rideal, L. [Cur.]. *Mirror Mirror Self-portraits by women artists*. Londres, Inlgaterra: National Portrait Gallery, p. 30.

Carballo, A. (1971, 16 de noviembre). [Carta a la Academia Nacional de bellas Artes]. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes.

---------- (1978, septiembre-octubre). Grabado e imaginería popular. *Nudos*, pp. 9-10.

---------- (s/f a). Grabado y Sociedad, p. 2. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

---------- (s/f b). Sin título ["Aldegreves Henri nacido en…"], p. 1-80. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Chadwick, W. (2001). "How do I look?". Rideal, L. [Cur.]. *Mirror Mirror Self-portraits by women artists*. Londres: National Portrait Gallery.

Dolinko, S. (2008). "Conflictos en blanco y negro. Victor Rebuffo y el arte al servicio del problema social". En XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.

---------- (2012a). “Artes bellas, pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”. *Entrepasados. Revista de historia*, XX (38-39), pp. 145-161.

---------- (2012b). *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires: Edhasa.

---------- (2016, 5 de julio). *Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina*. *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*, *Images, mémoires et sons*. URL: http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472

Edelman, R. (1948, abril). El VII Salón de Mar del Plata. El grabado y el dibujo. *Ver y estimar*, 1(1), p. 20.

El XXXIII Salón Anual de los grabadores y de los acuarelistas (1948, 10 de noviembre). *La Prensa*, s.d. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

En cuatro trazos, línea y color de una muchedumbre solitaria. (1968, 2 de julio). *La Capital* (Rosario), p.18

Faccaro, R. (1977, noviembre). “Aída Carballo. El arte del grabado”. En *Revista Foco de Fotografía y Artes Visuales*, 1(4), pp. 37-41.

Fara, C. (2020). *Un horizonte vertical. Paisaje Urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires: Ampersand.

Galería Müller. (1945, octubre). [Tarjeta invitación exposiciones]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

---------- (1948, julio). [Tarjeta invitación exposiciones]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

---------- (1948, agosto). [Tarjeta invitación exposiciones]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Garrard, M. (2005). “Artemisia’s Hand”. En Bal. M. [Edit.]. *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminist and other thinking people*. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago Press.

Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Iglesias Brickles, E. y Tapia Vera, M. I. (2006). [Entrevista-Entrevistado por Otero R. y Oviedo A.]. Córdoba, Argentina: Museo Emilio Caraffa. Archivo Museo Emilio Caraffa.

Los grabadores vienen y van. (1967, 21 de febrero). *Primera Plana*, pp. 60-61.

Malinow, I. (s.f.). Dice Aída Carballo: 'el amor es como la muerte: no se puede hacer nada para variar su curso'. S.d., p. 84. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Manzano, V. (2017). *La Era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ministerio de Educación de la Nación. (1958, 25 de abril). [Carta a Aída Carballo]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Ministerio de Educación y Justicia. (1964). *LIII Salón Nacional de Artes Plásticas. Catálogo ilustrado y documental*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación. [1959, 7 de septiembre]. [Carta a Aída Carballo]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Schor, M. (2007). "Linaje paterno". En Cordero Reiman, K. e Sáenz, I. [Comp.]. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 111-129). México: Universidad Iberoamericana/ CONACULTA/ FONCA.

Tapia Vera, M. I., (2006). "Aída Carballo. Aída de Buenos Aires". En Diana Aisenberg [Comp.] y Cristina Rossi [Recomp.]. *Maestros Argentinos* (pp. 103-106). Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.

Teach, C. (2007). "Golpes, proscripciones y partidos políticos". En James, D. *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976* (pp. 18-62). Buenos Aires: Sudamericana.

Prelinger, E. (1992). *Käthe Kollwitz*. Washington D.C.: National Gallery of Art.

Una valoración de las obras exhibidas. (1964, 22 de septiembre). *La Nación*, p.6.

Vargas, R. (1977, julio-agosto). Aída Carballo. *Posta*, 1(2), s.p.

Whitner, C. (2016). [Edit.]. Käthe *Kollwitz and the women of war. Feminity, identity nd art in Germany during World Wars I and II*. New Haven and London: Davis Museum.

Otorgóse un Premio de Grabado. (1969, 12 de noviembre). *Clarín,* p. 39.

Pollock, G. (2007). "La heroína y la creación de un canon feminista". En Cordero Reiman, K. e Sáenz, I. [Comp.]. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 161-196). México: Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA.

---------- (2013). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo [1988].

---------- (2021). Prólogo para 2021. Parker, R. y Pollock, G. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología* (pp. pp. 21-27). Madrid: Ediciones Akal, [1981].

Anexo figuras

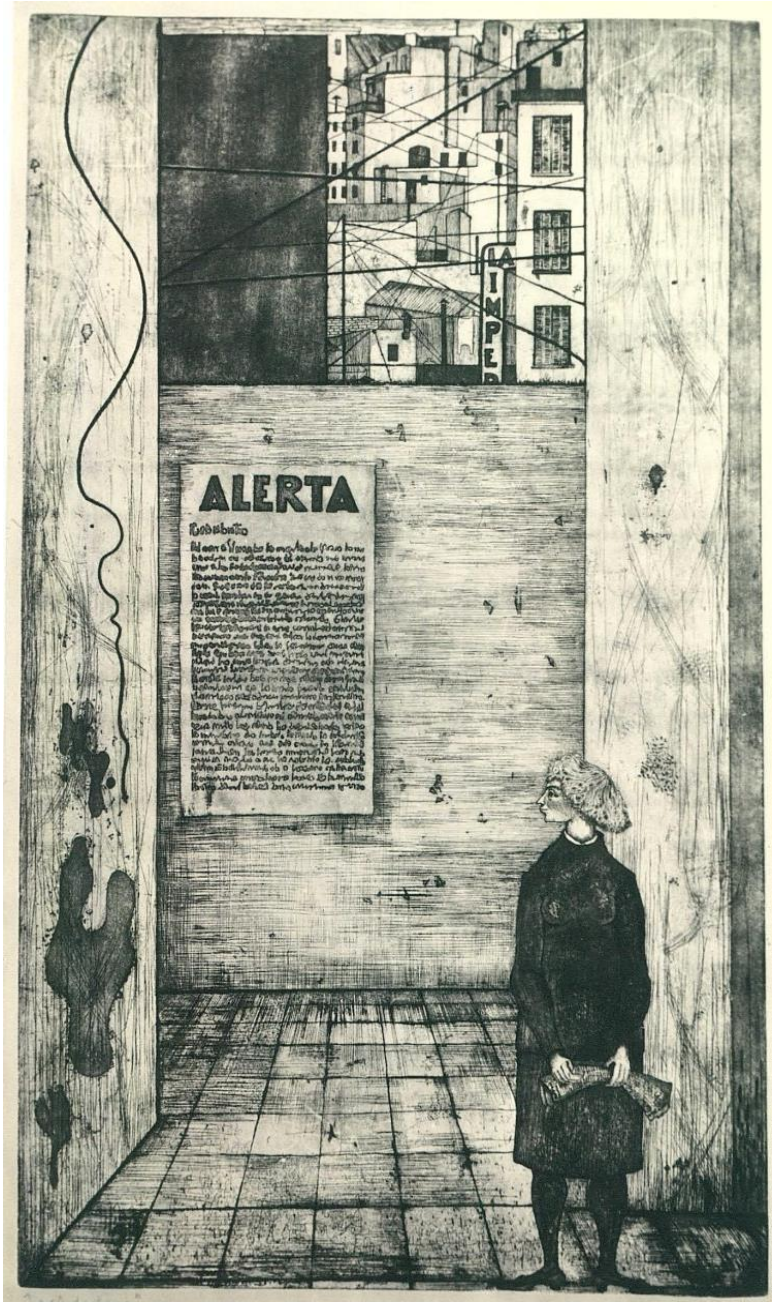


Fig. 42. A. C., *La ciudadana*, 1960, aguafuerte, 36.5 x 60 cm. Colección Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, n° 972

Fig. 2. A. C., *La calle el corazón y la lluvia*, 1948, aguafuerte-aguatinta. Adaptado de *Revista Continente*, Buenos Aires, febrero-marzo de 1949, p. 113.

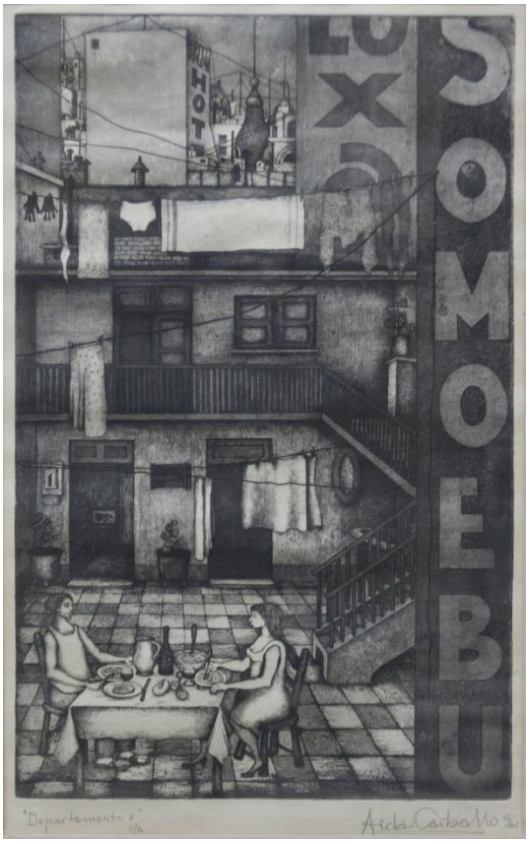


Fig. 3. A. C., *Departamento F*, 1962, aguafuerte-aguatinta, 2/6. Colección MPBA "Rosa Galisteo de Rodríguez", n° 1660

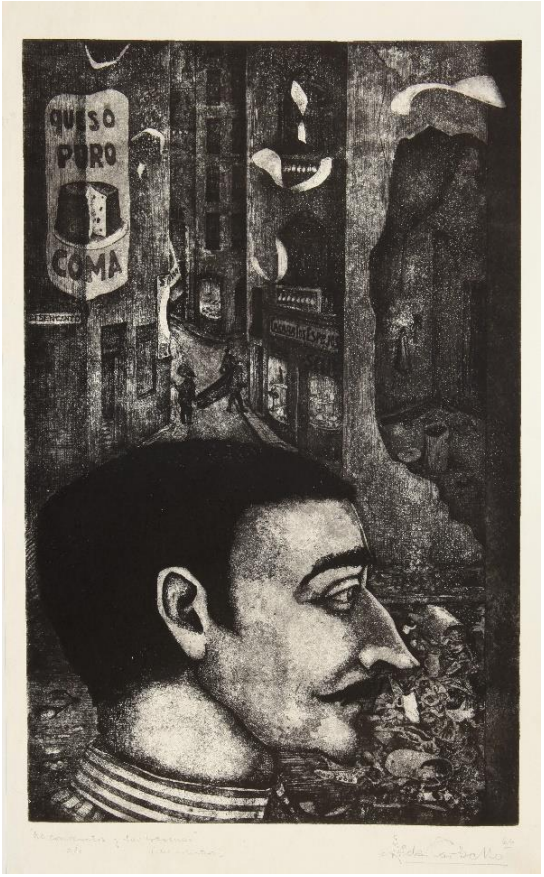


Fig. 4. A. C., *El conductor y las basuras*, 1966, aguafuerte-aguatinta, 2/10. Colección MNBA, n° de inventario 11258

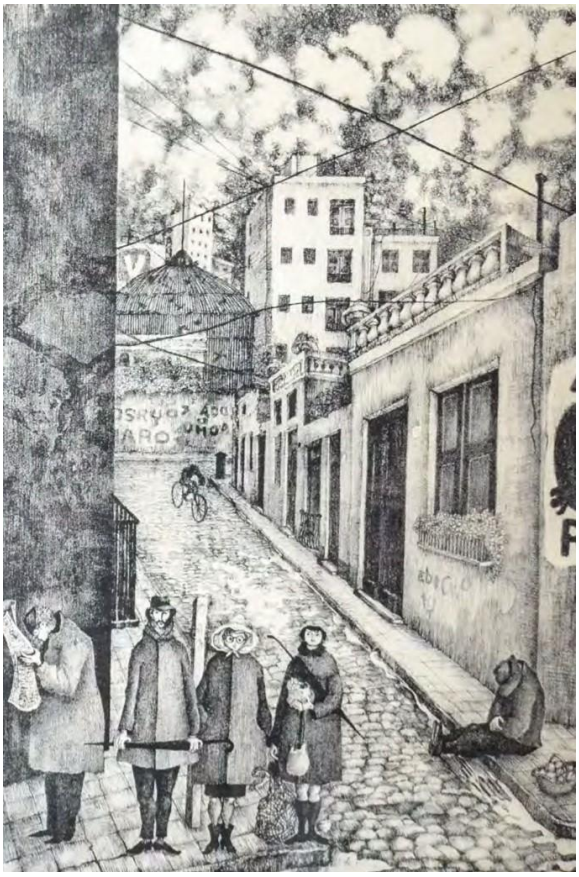


Fig. 5.: A. C., *La cola*, 1964, litografía, 39/55. Colección El Fogón de los Arrieros (Resistencia).

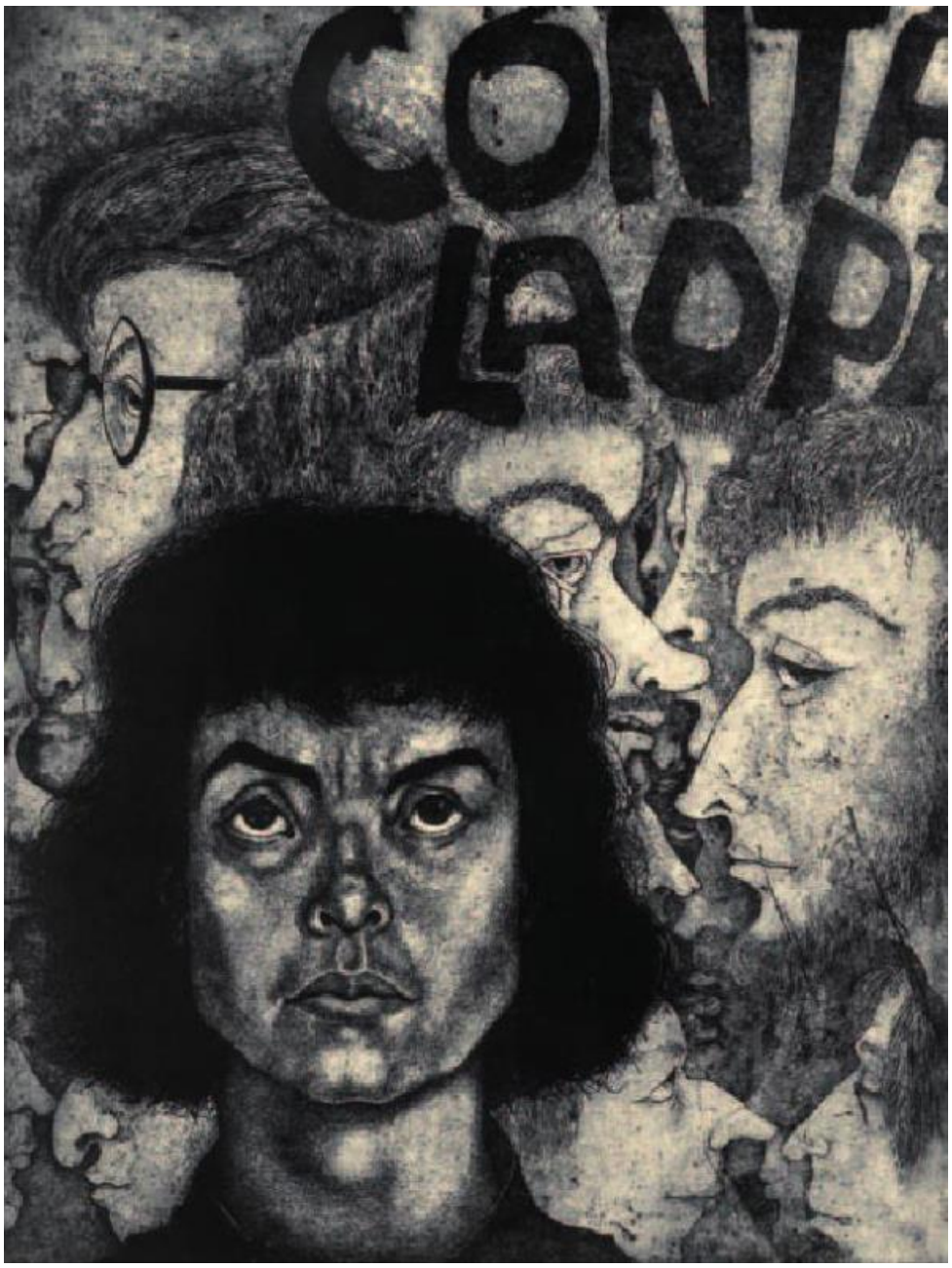


Fig. 6. A. C., *Autorretrato con narices*, 1964, aguafuerte-aguatinta. Colección Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", n° 2119

Fig. 7-9. Izq. a der.: Käthe Kollwitz, *Self-portrait en face* (1904, litografía a color), *Self-portrait en face* (1911, tiza sobre papel), *Self-portrait en face* (1934, litografía). Adaptado de *Käthe Kollwitz* (p. 6, 70 y 169), por Elizabeth Prelinger (cur.), 1992, Washington D.C., National Gallery of Art,

Fig. 10 y 11. Izq. a der.: K. K., *Self-portrait*, 1915, tiza litográfica. Adaptado de Käthe *Kollwitz and the women of war. Feminity, identity nd art in Germany during World Wars I and II*, p. 62, por Claire C. Whitner, (Edit.), New Haven and London, England: Davis Museum; K. K., *Self-portrait en face*, 1923, xilografía. Adaptado de *Käthe Kollwitz* (p. 71), por Elizabeth Prelinger (cur.), 1992, Washington D.C., National Gallery of Art.

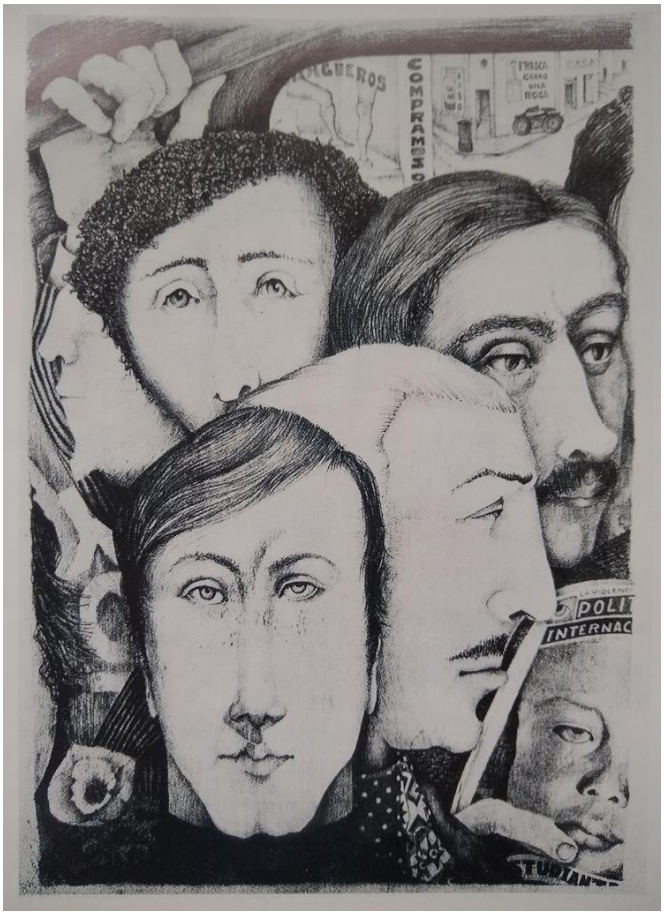


Fig. 12. A. C., *Completo*, 1968, heliograbado. Adaptado de catálogo *Aída Carballo. Antología Mágica*, Buenos Aires, Gradiva, 1973, s. p.

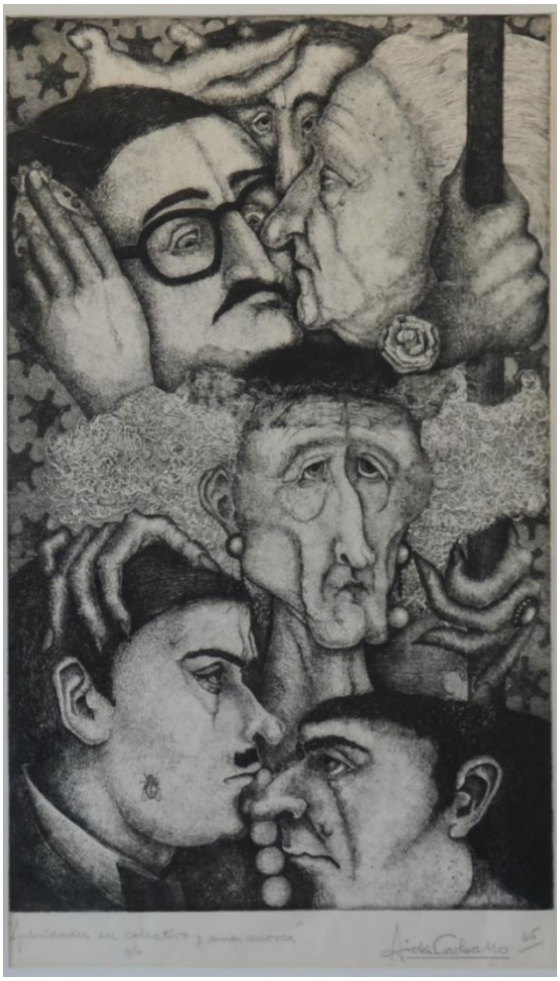


Fig. 13. Aída Carballo, *Autoridades en colectivo y una mosca*, 1965, aguatinta, 3/10. Colección MPBA "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader" (Mendoza)

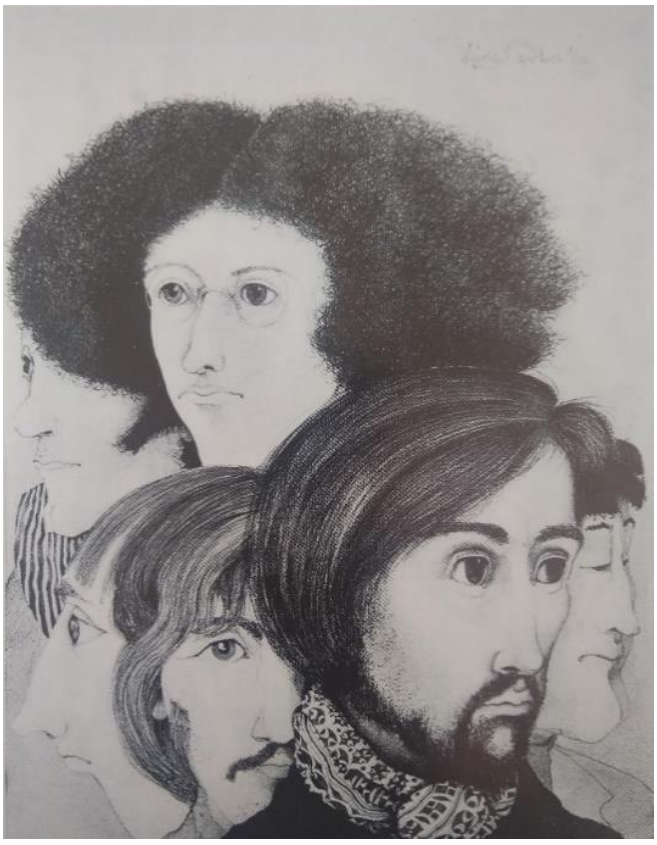


Fig. 14. Aída Carballo, *Estudiantes*, 1972, lápiz color. Adaptado de catálogo *Aída Carballo. Antología mágica*. Buenos Aires, Gradiva, del 30 de octubre al 12 de noviembre de 1973

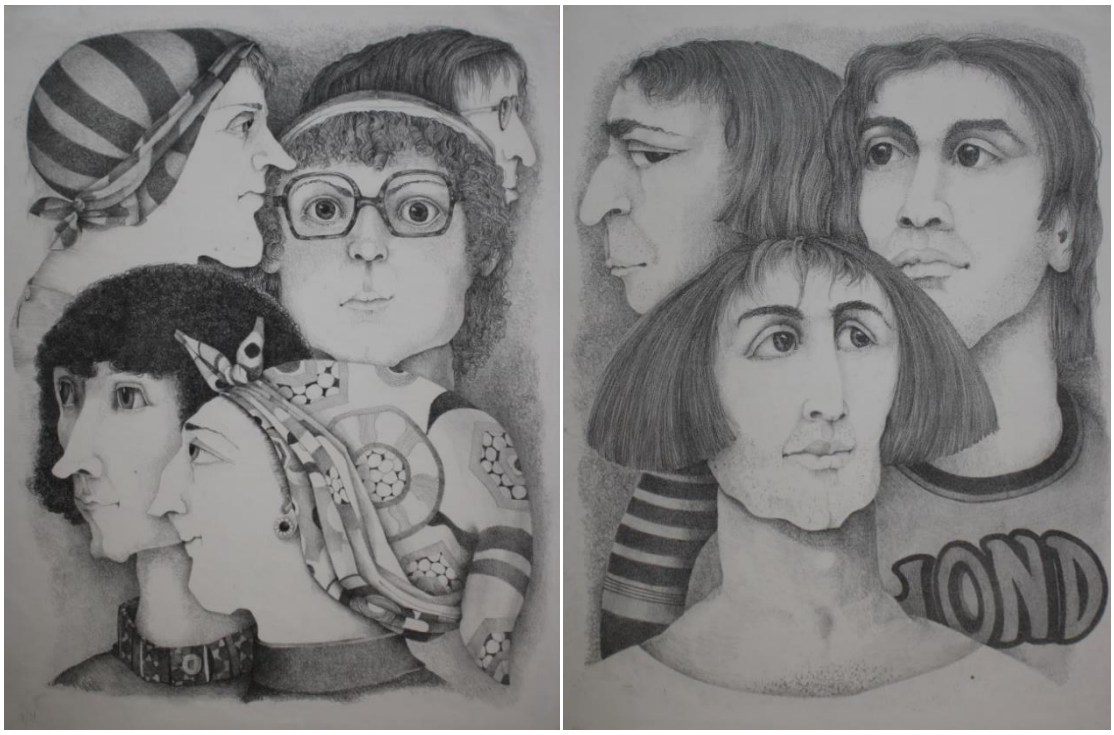


Fig. 15 y 16. Izq. a der.: A. C., *Vecinas del Sur*, 1977, litografía, 7/34; A. C., *Muchachos de esquina*, 1977, litografía, 7/34. Colección MNG, n°5999 y n°5999

Fig. 17. William Hogarth, *Caracteres y caricaturas*, 1743, aguafuerte. National Gallery of Art (Washintong D.C.), https://www.nga.gov/global-site-search-page.html?searchterm=1944.5.107 (acceso:12/12/2020)

Nunca hacheras, marcas de género en los documentales sobre La Forestal[1]

Paola J. Martínez, UNL – Doctorando en Ciencias Sociales y Humanidades, UNPA

El cine –tanto en su variante documental como en la ficcional- posee la capacidad de ser un soporte de memoria, cumple un rol fundamental en la formación, reorganización y en el encuadramiento de la memoria (Pollack, 2006). El análisis de los discursos audiovisuales y la delimitación de las representaciones que crean y sostienen, puestas en contexto con los discursos e ideologías en que son producidos, nos permiten pensar y traer al análisis aquella diferenciación establecida por Peter Burke, entre "memorias primarias" sostenidas en los cuerpos de aquellos que vivieron los acontecimientos –en este caso: pobladores/extrabajadores forestales-, y las "memorias secundarias" (Burke,

[1] Hacia 1889, se instaló en nuestro país la primera planta de tanino, en la localidad correntina de Peguahó, propiedad de la firma alemana Erwig y Schmidt (Zarrilli A. , 2000). En 1895, los hermanos Carlos y Federico Portalis, de origen francés, quienes estarían más tarde vinculados con la actividad ferroviaria, construyeron una segunda planta, en el norte de Santa Fe (en el pueblo de Fives Lille, hoy Vera y Pintado). Por su parte, en 1898, Carlos Harteneck, de origen alemán, adquirió maquinaria en Amberes para levantar otra fábrica no muy lejos de la anterior, en la localidad de Calchaquí. Los tres grupos, estrechamente asociados con intereses industriales y financieros europeos, y con arraigo y conexiones en la región, se unieron en 1902 para formar una nueva empresa: la Compañía Forestal del Chaco. En los años siguientes esta firma inauguró dos plantas industriales en territorio norsantafesino: una en Villa Guillermina, con capacidad de producir 24.000 toneladas anuales, y la otra en La Gallareta, de 7000 toneladas anuales. En mayo de 1906, con la participación de banqueros ingleses y alemanes, la compañía fue reorganizada bajo el nombre de Forestal, Land, Timber & Railway Campany Ltd., con un capital de un millón de libras esterlinas, elevado algunos años después a 1,7 millones. Se calcula que una empresa como "La Forestal" en1921 poseía una superficie de 863 leguas, de lo que resultaba una extensión de 2.100.000 hectáreas. Hacia 1930 contaba con 14 fábricas, 700 kilómetros de vías férreas y 2.300.000 Ha de tierras propias. La historia de esta adquisición comienza con la "venta" de 668 leguas cuadradas a "Cristóbal Murrieta y Cía." de Londres por parte del Estado provincial santafesino, como forma de pago por una deuda contraída con la empresa (un empréstito adeudado en virtud del préstamo contratado en el marco de la ley del 22 de junio de 1872), con la venta de estas tierras en Inglaterra o en cualquier parte de Europa se saldaría lo adeudado (Gori, 1988). Mediante este mecanismo se transfirió a manos privadas más del 12% de la superficie total de la provincia, esta fracción de la región chaqueña -extendida hasta Paraguay- representaba una de las reservas de quebracho colorado más grandes del mundo. La empresa se convirtió en el paradigma de los enclaves forestales, controlando todo el proceso de distribución de la industria taninera de la región chaqueña, tanto por crecimiento de su propia producción como por compra del tanino elaborado en otras fábricas, por ejemplo, las de Galileo y Casado, instaladas en territorio paraguayo (Zarrilli A. G., 2008).

2011) que aparecen como segunda instancia, y que se sostienen en diversas narrativas con orígenes múltiples pero que dan cuenta desde la historia, el cine, obras documentales, obras musicales, etc. de aquello que "ha acontecido en el pasado". Desde la tradición de estudios alemanes, se entiende a esto como una "memoria cultural", que se apoya en una serie de repertorios de símbolos, imágenes y estereotipos, que pueden, además, ser pensados como una "memoria de prótesis" (Landsberg, 2004), es decir, una memoria que sin "ser natural" ha logrado convertirse en parte de ese cuerpo que recuerda.

Entendemos al conjunto de audiovisuales sobre La Forestal como soportes de memorias, dispositivos que configuran relatos a partir de lógicas de construcción que, siguiendo a Claudia Feld, permean las interpretaciones del pasado y favorecen ciertas representaciones, al tiempo que obstaculizan otras, dentro de un escenario memorial complejo en el que interactúan con otros soportes (Feld, 2010). Los registros audiovisuales contribuyen a la formación de una mirada colectiva, construyen un "nosotros" que sustenta la visión del mundo que se presenta. Las memorias sobre la explotación forestal, no son por tanto el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y con un futuro deseado en el acto de rememorar, olvidar y silenciar (Jelin, 2017).

En los audiovisuales que estudiamos observamos la reiteración de voces de personas que encarnan *lugares del decir,* que en sus constantes delimitan arquetipos: los hacheros, los pobladores, los capataces, los ingleses, los anarquistas, los huelguistas. El sujeto registrado por la cámara tensiona en el contexto de la narración documental con la carga simbólica que asume como personaje representante de un determinado grupo social. Una tensión que se desprende del intento del documental por hacer declaraciones generales, mientras necesariamente utiliza sonidos e imágenes que tienen *la huella de sus orígenes históricos particulares* (Nichols, 1997). Estos sonidos e imágenes pasan a funcionar como signos, su sentido se adjudica por su función dentro del texto, tanto las imágenes como los sonidos captados por el dispositivo o insertados por el montaje son presentados como pequeños fragmentos de la realidad, pero se articulan dentro de un discurso que termina otorgándoles un valor simbólico.

En este trabajo, intentaremos dar cuenta de las marcas de género que recaen sobre las mujeres y los sentidos construidos en torno a ellas, en tanto, los sujetos son clasificados, indiciados y jerarquizados según ciertos patrones y referencias culturales que permiten leer los cuerpos (Lopes Louro, 2004) de una determinada manera. El "ser" del cuerpo -en términos ontológicos- siempre está entregado a otros, nos dice Judith Butler (2010), existen normas, organizaciones sociales y políticas desarrolladas históricamente con el fin de modelarlo a una forma de carácter social. La determinación de los lugares sociales o de las posiciones de los sujetos en el interior de un grupo es referida a sus cuerpos a través de mecanismos de opresión múltiples (Segato, 2003) que los marcan y los significan en términos coloniales, militares, patriarcales, racistas, capitalista y heterosexistas.

Desde esta perspectiva, entendemos los cuerpos en su materialidad, como el resultado de una negociación con el poder, el cual desplegado históricamente busca ordenar y normativizar, a partir de marcas binarias, cuerpos donde se inscriben relaciones sociales e históricas y, además, diferentes operaciones con las que se configuran nuevas identidades inestables. Pensar la materialidad del cuerpo, conlleva pensar en un conjunto de normas reguladoras del sexo que actúan performativamente, es decir, actúan como una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra (Butler, 2012). Los dispositivos de poder, desde un punto de vista de género, no son neutros, por lo tanto, es necesario visibilizar los procesos de subordinación que conllevan, los cuerpos femeninos han sido y son objeto de técnicas corporales normalizadoras (Foulcault, 2014) que varían en función de los contextos. No hay cuerpo que no sea, desde siempre, dicho y hecho en la cultura, afirma Guacira Lopes Louro (2004), somos constantemente descriptos y reconocidos en el lenguaje, a través de los signos, de los dispositivos, de las convenciones y de las tecnologías. Los cuerpos son "dotados", ganan un valor que es siempre transitorio y circunstancial. La significación que se les atribuye es arbitraria, relacional y es, también, disputada (Lopes Louro, 2004).

Profundizando y poniendo en contexto espacio/tiempo nuestro objeto, nos proponemos pensar los cuerpos periféricos, desde la perspectiva abierta por Aníbal Quijano sobre la colonialidad del poder en América (Quijano, 2000). En

este sentido, puede observarse que en la conquista convergen dos procesos históricos que determinan dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. Por un lado, se leerá y se codificarán esos nuevos cuerpos bajo una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros. Esa idea fue asumida por los conquistadores como el principal elemento constitutivo, fundante, de las relaciones de dominación que la conquista imponía e instrumentos de clasificación social básica de la población. Por el otro, la articulación de todas las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos, en torno del capital y del mercado mundial.

Nunca hacheras, las mujeres que entran y salen de la escena.

El corpus con el que trabajamos es de 18 audiovisuales producidos dentro del recorte temporal 1950-2022 y se encuentran disponibles on-line. El contexto de producción de cada uno de ellos es diverso y ancla en disímiles propuestas de intervención en el espacio público. El significante La Forestal, tiene en ellos un recorrido transversal que supera las fronteras de los formatos cinematográficos y televisivos, además, permea los límites territoriales, en tanto las producciones parecen realizar un movimiento desde fuera hacia dentro de los pueblos forestales, en ese recorrido desde el centro hacia la periferia se enlaza a otros significantes de peso en la narrativa política y social de nuestro país. En este largo camino, encontramos las huellas de acciones estatales del peronismo, la fuerte presencia anarquista gestora de las grandes huelgas de inicios del S.XX, las marcas del imperialismo, la explotación natural extractivista, la explotación obrera, etc. Todos coinciden en un punto central, la construcción de la figura del hachero como el máximo exponente de la explotación del sistema. Este personaje, formulado en masculino, carga con las marcas de esa relación productiva y con una serie de connotaciones positivas relativas a la hombría, la fortaleza física, la tenacidad que los vuelve capaces de vivir en el monte. En las márgenes de esta escena, y en contraposición a esta figura central, aparecen las mujeres. Revisaremos las diferentes maneras en que ellas, entran y salen de cuadro.

…hachero nomas (1966) de Jorge Goldenberg, Hugo Luis Bonomo, Patricio Coll y Luis Zanger. Fue una producción documental realizada en el marco de la Escuela de Cine de Santa Fe (Instituto de Cine-Universidad Nacional del Litoral), institución creada por Fernando Birri en 1956. En ella, el cine era concebido como

una herramienta fundamental para investigar el campo social, en el desarrollo de la praxis artística *de hacer cine* podían ser abordados los problemas locales, y difundir las condiciones de (sub)desarrollo de las mayorías populares, deconstruyendo *la imagen falsa, reduccionista y reaccionaria* que, a juicio de Birri, existía sobre la realidad popular argentina (Carril, 2018) (Aimaretti, M., y Bordigoni, L.,2009) (Neil, 2007).

El documental aborda las condiciones de vida de los hacheros en Fortín Olmos luego de culminado el ciclo de La Forestal. Desde la voz over se explica, mientras se ilustra con imágenes fotográficas de archivo, la manera en que la empresa se transforma en propietaria de las tierras, las demandas obreras, las huelgas de 1919/1921 y la represión del cuerpo de la gendarmería volante. Estos elementos de carácter expositivos, dan lugar a otros de tipo interactivos construidos alrededor de entrevistas situadas. Los hacheros expresan haber dedicado toda su vida al oficio, resaltando lo duro del trabajo, incluso afirmando que es algo que no le desean a nadie. Las herramientas de trabajo son presentadas como la síntesis de toda su existencia. “Este es el hacha, mire”, la cámara hace un plano corto del hacha a los pies del hachero mostrando solo sus alpargatas oscuras y sus pantalones arremangados, permanece en ese plano lo que dura el pequeño diálogo, de fondo se oye el llanto de un/a niño/a: “Este es el hacha con que corto todo, palo, todo lo que nazca corto con esto. Lo que he juntado es todo pa’ los hijos, así que yo no tengo nada. Nada es lo que yo tengo. No tengo nada, acá está el rancho, y los hijos no más tengo. Así que no tengo nada”. La imagen pasa del plano corto sobre el hachero a uno más amplio donde se observa a varios/as niños/as y adultos sentados a la sobra de un árbol comiendo lo que de a poco va trayendo una mujer que entra y sale de la escena. “No tengo nada, nada tengo. Este es mi hacha de hachar, y con esto le doy de comer a mis diez hijos. Diez hijos y la mujer, porque la mujer no va a ir nunca a hachiar, el que hacheo soy yo.”

En otro momento del corto, las mujeres vuelven a entrar dentro del campo visual de la cámara, cuando los testimoniantes se refieren al día de pago y a las festividades de esos días. Mientras el hachero relata sus problemas con la bebida, las imágenes nos muestran una cancha de bochas, varios hombres jugando, otros beben de una botella que se pasan entre ellos, y dos mujeres son filmadas mientras hablan entre ellas y sonríen. El paneo de la cámara no se detiene

particularmente en ellas, las incorpora como parte del universo del que las imágenes buscan establecer connotaciones.

Herencia de La Forestal (2004) es un documental realizado por Gustavo Semprini, en el pueblo de Villa Guillermina. Se estructura en cuatro secciones: Quebracho, la entrega; sometimiento y poder, el Hachero; el Caudillo, comienzo del fin, y Herencia de La Forestal. Los recursos de los que se vale la representación documental son las entrevistas montadas en pequeños fragmentos según el eje de cada sección y compaginadas en el montaje de forma intercalada intentando evidenciar las diferentes opiniones que existen sobre el accionar de la empresa. Las disputas de sentidos son alrededor de las condiciones de vida que existía en los pueblos, se subrayan los beneficios y se los contrasta con la falta de vida democrática y sindical que se vivía a comienzos del s.XIX. Este contrapunto tiene como voceros centrales, por un lado, a Rubén Magnago (docente/historiador de la localidad de Villa Guillermina) y a Gastón Gori (presentado como escritor/abogado santafesino) y, por otro, a Carlos López un ex administrativo La Forestal quien es entrevistado mientras realiza tareas de limpieza en el cementerio del pueblo. Las imágenes fotográficas de archivo y las tomas de escenas cotidianas en Villa Guillermina, sus pobladores y el ambiente natural al momento de realizado el film son el soporte visual para el relato de los entrevistados.

Para dar cuenta de las condiciones de vida de los hacheros en el monte se introduce el testimonio de Antonio, quien trabajaba como enrollizador, su testimonio es recogido mientras se encuentra internado en el hospital de Villa Guillermina, lo vemos en la cama apenas incorporado para hablarle al micrófono que vemos aparecer en la toma. El relato de Antonio se refiere a los bailes que se organizaban el día de pago, dice Antonio: “llenábamos la mesa de vino cuando llegaba la gente, y yo miraba por las costas de la cancha porque no me gustaba de bailar, me gustaba divertirme mirando a los otros” el corte de montaje pega a Rubén quien nos explica que: “ese día el hombre se encontraba con una mujer. Tenía que hacerse de una mujer por la sexualidad y la soledad por donde vivía”. Su relato se ilustra con la imagen en movimiento de una mujer mayor que se encuentra sentada en la puerta de su casa mirando a la calle, el documental no da

cuenta de quien sea ella ni de por qué mostrar su rostro en ese momento. La voz de Rubén continua:

> había tres formas de hacerse de una mujer: la compraba, la cortejaba o si no la ganaba en pelea. Y esa mujer se iba con él, y capaz que, al mes siguiente, en el próximo cobro, esa mujer se iba con otro dueño. A esa mujer no la llamaba mujer o esposa. La llamaba cocinera, porque esa era la función que cumplía. Y muchas de esas cocineras siguieron conviviendo y al convivir después tuvieron hijos. ¿Cuál era el destino de esos hijos, allá inmersos en el quebrachal? ser cocineras si eran mujeres y ser hacheros si eran varones. (Semprini, 2004)

En el segmento final, cuando se refiere a la herencia de La Forestal se realizan varias referencias a la situación actual de las mujeres. Entre las entrevistadas aparece en escena una adolescente de 13 años, de la que no conocemos su nombre, pero que expresa que "la maternidad es más común en las chicas de bajos recursos, a los 13 años ya tienen su primer hijo, a los 17 ya están como realizadas" dice. A continuación, vemos una mujer de mediana edad, la cámara la toma de media distancia, está recostada contra una pared de ladrillos, ella dice: "el primer hijo lo tuve a los once años, después empecé…" se ríe y podemos observar la falta de sus dientes delanteros". Su relato se monta continuado por la entrevista a Rosa Galarza, trabajadora comunal, que explica: "la mujer estaba sometida a todo eso porque respetaba a su marido y esa era su cultura. En la mayoría de mujeres de guillermina ha quedado marcado eso. Y se nota mucho el sometimiento en varios ámbitos y la mujer está ya acostumbrada a que la vivan golpeando", sobre el relato se montan escenas de mujeres anónimas que compran flores, las imágenes no tienen correlato con la descripción de violencia a la que refiere el enunciado. Luego vuelve a escena la mujer de mediana edad, y continúa relatando: "me escapé porque me trataba mal, era mezquino en la comida y no quería que yo tuviera muchos hijos. Y como él era enfermero…" el montaje produce un corte brusco para pegar la entrevista de Rosa que se pregunta: "y ¿cómo hacemos para que la mujer sienta que ella también tiene que vivir, y vivir con dignidad?" el próximo segmento que vemos es nuevamente de la mujer de mediana edad que dice "Yo estoy contenta, tengo 17 hijos. Ya están todos grandes, todos hermosos ya, y gracias a ellos es que estoy viva, sana y buena, me siento orgullosa con la gente de Guillermina". El montaje corta y se da continuidad al segmento siguiente.

La Forestal I (2006) es un capítulo de la serie *La vuelta completa* con producción general y coordinación de Verónica Solina y Cecilia Vallina para Canal 5TVR de Rosario, el formato de este programa remite a un viaje de descubrimiento en el que como espectadores acompañamos el recorrido de las periodistas por los pueblos forestales del norte de la provincia de Santa Fe. La línea narrativa sostiene que pese a las riquezas que la empresa obtenía los pueblos que surgieron a su alrededor como Tartagal, Villa Ana, Villa Guillermina, La Gallareta, "tuvieron un rasgo en común en sus orígenes: la delicada y pobre calidad de vida de sus trabajadores" (Solina & Vallina, 2006) En este marco se nos presentan una serie de entrevistas a personas que trabajaron para la empresa, o para contratistas, en los montes de quebracho y que narran sus condiciones de vida. Los hacheros son presentados como el sector de mayor vulnerabilidad, debido, por un lado, por las condiciones ambientales en las que debía trabajar: "inclemencias del clima, víboras, mosquitos, situaciones que había en ese tiempo en los montes, que eran montes vírgenes, en esos tiempos. Aparte el hachero no tenía una casa fija, eran nómades (…)" (Rodolfo Campos, vecino de La Gallareta); y por otro, por las condiciones sociales en las que vivían y criaban a sus hijos, en este sentido hacen referencia a que "tenían siete hasta diez chicos. Y esos andaban ahí adentro de los montes y esos no conocían la escuela. Y había una pobreza." dice con gestos de reafirmación Roberto Espíndola (ex empleado del área ganadera Las Gamas).

En esta línea el programa introduce como un aspecto novedoso en el abordaje del tema La Forestal la pregunta *¿qué hacían las mujeres de los hacheros?,* Zunilda Faba (esposa de un contratista de La Forestal y vecina de Tartagal) responde "nada, no hacían nada, esperar que ellos lleguen" Otra de las mujeres que participa de la entrevista, Lilián Isaía responde "a los hijos, se dedicaban a criar los hijos. Porque tenían familias bien grandes", completando Zunilda agrega que "escuela no había en esos obrajes. Y cuando ya crecían los chicos ya trabajaban junto con el padre" (Solina & Vallina, 2006).

Otro ejemplo en el mismo sentido, es la entrevista a Vicente Cóceres y Marcelina de Cóceres quienes viven en La Gallareta, él dice haber vivido siempre en el monte. Fue "hachero, carrero, boyero, el trabajo que había en La Forestal, lo hice yo. ¿era dura la vida en el monte? Y para mí no era, porque no nos faltaba trabajo.

Se puso dura cuando La Forestal dejó, porque ahí pensamos que no íbamos a conseguir más trabajo. Pero en el tiempo de La Forestal no tenía ningún problema porque trabajaba para un patrón o para otro, o si no nos agarraba la Forestal directo y así que no nos faltaba trabajo nunca". Cuando se le pregunta sobre "¿Qué era lo más duro de la vida en el monte?" el responde que "en tiempo de verano las mosquitas, calores, … tomando agua de charcos, sucia". Por otro lado, Marcelina sostiene que "Yo quedaba con mis hijos.". "Yo nunca la saque al monte" dice Vicente. Ella complementa "No, yo nunca anduve hachiando, nada, nada. Siempre me quedaba en las casas con mis hijos" a la pregunta "¿preparaba la comida? Si, ahí yo me arreglaba como podía con mis hijos." Dice que tuvo once hijos, que casi todos nacieron en el monte, que frente al final del ciclo de La Forestal se trasladaron a La Gallareta y allí mandaron a sus hijos a la escuela. "Y nosotros ni un día de escuela tenemos", dice Vicente. "Si, nosotros no sabemos leer ni escribir", dice Marcelina. Las voces de los entrevistados se montan intercaladas con imágenes fílmicas, en blanco y negro, del trabajo de hacheros, y carros transportando maderas en el monte.

Recapitulaciones y caminos abiertos

En los modos de representación audiovisual[2] del objeto La Forestal que hemos presentado observamos que en términos de la ocularización que realiza cada audiovisual, es decir, el registro que la cámara construye de los cuerpos y en el uso de imágenes fotográficas/fílmicas de archivo que realiza, las mujeres son parte del registro. Las vemos en escenas que dan cuenta de la vida cotidiana de los hacheros y sus familias en el monte, en tomas que se realizan de los momentos de socialización, en imágenes fotográficas de archivos, dando entrevistas y testimonios de lo que ellas vivieron. Sin embargo, este entrar en cuadro, no ha significado una focalización ni una discusión profunda, integral y con perspectiva de género, sobre las implicancias de su estar allí. A partir de los ejemplos

[2] Realizamos la tarea de análisis de los discursos fílmicos siguiendo los ejes de indagación propuestos por Ximena Triquell (2011), en tal sentido distinguimos el estudio de las siguientes instancias: la enunciación propiamente dicha (instancia productora del discurso que deja su marca en todo el enunciado y que, por lo tanto, incluye también a las otras); la narrativa (instancia, no siempre presente, que toma a su cargo el relato verbal simultáneo a, o englobante de, las imágenes, ya sea en la forma de voice-over, voice-off, marco narrativo, etc.), la focalización (perspectiva cognitiva del punto de vista); la ocularización (para diferenciar el punto de vista óptico de la focalización) y la auricularización (instancia de la percepción auditiva).

señalados sobre la forma de la representación documental de las mujeres, entendemos que se encuentra fuertemente delimitada por marcas de género que la leen como *nunca hachera*, es decir, como la negación del verdadero eje sobre el que se construyen las representaciones del trabajo forestal. En los ejemplos que recorrimos, el cuerpo de las mujeres es un territorio que se disputa entre varones para su satisfacción sexual, sin embargo, esto no logra ser enunciado en todas sus implicancias, por el contrario, el cuerpo de las mujeres aparece dotado sólo de su valor como *cocineras,* significante que vemos luego cargarse de connotaciones relativas al cuidado de los hijos.

Por otro lado, y en función de los contextos de cada "situación de testimonio" (Pollak y Heinich, 1986) en que las mujeres aparecen, observamos que la construcción audiovisual enmarca sus voces para transformar sus situaciones de violencia y marginalidad extrema, en un rasgo más de la textura del escenario social que se vivía y quen incluso se hereda. El ejemplo de *Herencia de La Forestal* es claro en este punto, las mujeres entrevistadas aparecen sin sus nombres y este anonimato parece transformarse en una generalización, parece extenderse a todas las de su clase, la falta de perspectiva de género en el abordaje impide una representación integral que pueda hacer foco en las prácticas de subordinación y en su rol fundamental para sostener la vida en los montes.

Hemos señalado que los audiovisuales constituyen soportes de memoria para nada neutros, que al contrario son materiales creativos que reconstruyen sentidos desde el presente, y encuadran sus contenidos según sus propios marcos enunciativos. Por esto, afirmamos que el discurso audiovisual funciona como un instrumento de poder del que los sujetos se valen en la pugna por imponer ciertos sentidos. Un instrumento, no simplemente que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino que es aquello por lo que -y por medio de lo cual- se lucha. Cada proyecto audiovisual, posee un impacto performativo en tanto los agentes sociales que los realizan disputan, a través de ellos, sentidos que afectan y determinan los usos públicos y políticos del pasado. En este sentido, consideramos que los audiovisuales en torno a La Forestal, que conforman nuestro corpus de estudio, pueden ser leídos también desde el registro de los límites que ha alcanzado la discusión en torno al género y la diversidad en cada contexto de producción del que surgen. Una mirada desde los parámetros

actuales debe atender a este proceso y propender a un trabajo de historización de los sentidos construidos, de las marcas de género sobre los cuerpos de las mujeres y del largo proceso de olvido del que son parte. Qué recordar, a quiénes recordar y cómo representarles en el espacio público ha sido y seguirá siendo un campo de batalla ideológico y político. Se trata, dice Elizabeth Jelin (2017), de trayectorias históricas en las expresiones de memorias, lo que se hace en un escenario y un momento dados, depende de trayectorias previas. Este juego de dependencias condiciona sus desarrollos futuros y es lo que permite abrir o cerrar las posibilidades de construcción se sentidos para las nuevas generaciones.

Bibliografía

Aimaretti, M., y Bordigoni, L. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En A. L. Lusnich, *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)* (págs. 359 - 394). Buenos Aires: Nueva Librería.

Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Barcelona : Gedisa.

Bonomo, H. L., Coll, P., Goldenberg, J., & Zanger, L. (Dirección). (1966). *"...hachero nomás" (Rescatando la verdad)* [Película].

Burke, P. (2011). *Historias y memorias: un enfoque comparativo*. ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Carril, A.C. (2018). *El cine: entre el relato histórico, el arte y la política*. Culturas 12 · Debates y perspectivas de un mundo en cambio., 197-217.

Feld, C. (2010). *Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria*. Aletheia,1. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf.

Foucault, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira.

Foulcault, M. (2014). *Historia de la sexualidad. 1.La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gori, G. (1988). *La Forestal. La Tragedia del quebracho colorado*. Buenos Aires: Hyspamérica Ediciones Argentina, S.A.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid/Bs.As.: Siglo Veintiuno editores.

---------- (2017). *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social.*Bunos Aires: Siglo XXI.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory*. New York.

Lopes Louro, G. (2004). *Un cuerpo extraño. Ensayos sobre sexualidad y teoría queer*. San Paulo: Ed.Auténtica.

Mozejko, D., & Costa, R. (2002). *Lugares del decir I*. Homo Sapiens.

Neil, C. y. (2007). 1956–1976. *Instituto de Cinematografía de la UNL*. En R. Beceyro, Fotogramas Santafesinas Instituto de Cinematografía de la UNL 1956-1976. Santa Fe: UNL.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

Pollak, M. y Heinich, N. (1986): "Le témoignage". En Actes de la recherche en sciences sociales, número62-63.

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Bs. As. : Grupo descolonial de Traducción.

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Bernal: universidad Nacional de Quilmes.

Semprini, G. (Dirección). (2004). *Herencia de La Forestal* [Película].

Solina, V., & Vallina, C. (Dirección). (2006). *La Foresta I. La vuelta completa*. [Película].

Triquell, Ximena (coord.) (2011) y (2012) Contar con Imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica, 1ra edición y 2da edición [respectivamente], Editorial Brujas, Córdoba.

Zarrilli, A. (Primer Semestre de 2000). *Revista THEOMAI*. Recuperado el 11 de marzo de 2017, de Transformación ecológica y precariedad económica en una economía marginal. El Gran Chaco argentino 1890-1950.: http://www.revista-theomai.unq.edu.ar

Zarrilli, A. G. (2008). *El oro rojo. La Industrial del tanino en la Argentina (1890-1950)*. Lisboa, Portugal. : Silva Lusitana 16 (2): 239-259. EFN.

Retrato femenino y memoria: modalidades de inscripción en la memoria institucional del retrato de María Antonia de San José (1799)

Rebeca Palma dos Santos, IES N°1 "Dra. Alicia Moreau de Justo"

Introducción

La Santa Casa de Ejercicios Espirituales y Beaterio de Buenos Aires es un edificio que data del 1795, corolario arquitectónico de una historia particular.[1] Su visita en la actualidad permite conocer las múltiples actividades que allí se realizan y las dependencias del lugar, incluida la celda número ocho, donde murió su fundadora, María Antonia de San José.[2] Al ingresar a ese pequeño recinto, en primer término, nos interpela su retrato que evoca la presencia corporal de la retratada (Fig. 1).

Fig. 1 Fotografía de la autora. Celda N° 8. Santa Casa de Ejercicios Espirituales

[1] En principio, María Antonia organizó los Ejercicios en dos casas alquiladas y en 1795 fundó su Casa de Ejercicios. La misma, ubicada en la calle Independencia 1190, esquina Salta, Buenos Aires, aún es posible visitarla.

[2] De la Paz y Figueroa era el apellido familiar de María Antonia quien, al momento de comenzar a vestir la capa de los jesuitas, la beata, se identificó como María Antonia de San José, en honor al santo por el cual profesaba devoción.

Ese efecto lo enfatizan una red de relaciones con otros artefactos visuales vinculados a María Antonia: el báculo de madera que usaba en sus misiones; dos esculturas, una de San Ignacio de Loyola, fundador de la Orden de los Jesuitas y otra de San José, Santo del que era devota; una imagen de vestir de la Virgen de los Dolores que apodó "Abadesa" y un trozo de madera sobre el que reposó su cuerpo al fallecer. La disposición de los objetos exhibidos en este espacio destaca la singularidad en la memoria institucional del retrato de María Antonia pintado por José de Salas en 1799. De ahí que nos interrogamos: ¿De qué manera adquirió esa valoración y en qué el marco de referencia? ¿Cuál fue su trayectoria hasta llegar a ese lugar?

Antes de avanzar con estos interrogantes analicemos las investigaciones que se han ocupado de su estudio. En la historiografía del arte local, las aproximaciones al retrato de María Antonia pintado por Salas, con frecuencia, centran sus análisis en el aspecto formal y estado conservación del cuadro, así como en la figura del artista. En esta dirección, los estudios generales sobre la pintura en el período colonial encuentran dificultades para justipreciar las destrezas de Salas en el tratamiento del color y la técnica del modelado producto de los innumerables repintes efectuados sobre la obra (Schenone, 1983: 72). A causa de esas intervenciones plásticas, Adolfo Luis Ribera expresó que el retrato vale más por la relevancia histórica de la retratada que por sus cualidades intrínsecas (Ribera, 1982: 111). Asimismo, el autor, con un matiz de la evaluación antes expresada, define el cuadro como una reliquia histórico-artística, no solo porque Salas fue un prestigioso pintor del período colonial en Buenos Aires, "sino porque es el testimonio que nos transmite la *vera efigie* de María Antonia" (Onetto, 1986: 87). Si bien Ribera define la imagen del retrato de María Antonia, no explica el proceso o modalidades históricas mediante el cual el retrato adquirió el estatus de *vera efigie*.

Por su parte, las investigaciones sobre la vida de María Antonia dedican un lugar privilegiado al estudio de las cartas y textos hagiográficos relegando a un segundo plano el análisis de las representaciones visuales, pese a la centralidad de su visualización para la comunidad religiosa de la Santa Casa y la profusión de imágenes que conserva esa institución, gran parte de ellas, como ha sido analizado por Vanina Scocchera (2017), conseguidas por su fundadora. Aun

cuando dichas investigaciones mencionan el retrato de María Antonia pintado por Salas, se hacen eco de lo que expresan los especialistas en arte y concluyen que, producto de los sucesivos repintes la obra apenas merece un somero comentario. Ciertamente no desconocemos los problemas de conservación del cuadro, sus restauraciones y las limitaciones que supone no contar con estudios físicos y químicos sobre su materialidad, pero, aunque por la extensión y objetivos de este trabajo no podamos profundizar, sí es posible sugerir que esos repintes por sí mismos son indicativos de su importancia en la memoria institucional a lo largo de su historia hasta la actualidad.

Pero retornando al momento de producción del retrato a fines del siglo XVII, la investigación de la historiadora Alicia Fraschina es un aporte insoslayable pues, nos brinda profusa información para comprender el contexto histórico y social de producción y recepción primaria del cuadro (Fraschina, 2010). La autora examina el retrato de María Antonia pintado por Salas siguiendo los postulados de Roger Chartier y lo relaciona con la oración fúnebre leída por el domínico Fray Julián Perdriel. Fraschina interpreta que la imagen –del retrato–, y la palabra –del discurso fúnebre–, lucharon por hacer presente a María Antonia, pero producto de la irreductibilidad de un signo a otro, imagen y palabra jamás se confundieron (Fraschina, 2015: 131-132). Luego de ese comentario sobre el retrato de María Antonia, continúa con su exhaustivo análisis de documentos escritos que son los que ocupan un lugar central en su estudio. En nuestra ponencia focalizamos el análisis de las representaciones visuales de María Antonia, sus usos culturales y los sentidos que proponen, así como los que son construidos a partir de ellas.

Volvamos entonces a las investigaciones que se ocupan específicamente del examen de la pintura en los espacios conventuales femeninos en el período colonial. En este sentido, la historiografía del arte novohispano concentra su interés, en mayor medida, en los retratos de monjas coronadas. Esta categoría la aplica Alma Montero Alarcón para nuclear una profusión de retratos que representan a las monjas con una corona de flores y velos que cubren sus cabezas, portan cirios y palmas en sus manos (Montero Alarcón, 2008). Según dicha clasificación, el retrato de María Antonia no participa de esa iconografía; sin embargo, el 3 de mayo de 2016, Jaime Borja Gómez, en l conferencia inaugural

de la exposición “Monjas coronadas en Colombia: Colección de Arte del Banco de la República”, lo incluyó como un ejemplo más de la pintura *post mortem*, modelos de feminidad, de las religiosas de vidas ejemplares y fundadoras de instituciones.

Es importante destacar que, gracias a estas investigaciones de recopilación, disponemos de un abanico de relaciones entre la producción de la pintura en el Virreinato del Río de la Plata y otras coordenadas geográficas. Mientras que en el periodo colonial el retrato destacaba su figura como modelo de feminidad y santidad, asimismo, su recepción primaria nos permite detenernos en el contexto su contexto de inscripción. En este sentido, a pesar de que la Orden de los Jesuitas rechazó la adhesión formal de las mujeres y que la Compañía de Jesús fue expulsada en 1767, María Antonia organizó los ejercicios espirituales en distintas ciudades del Virreinato del Río de la Plata y fundó la Santa Casa en Buenos Aires. Sin embargo, cuando falleció, las autoridades monárquicas cuestionaron esos logros. Sin embargo, los vecinos de la sociedad porteña valoraron la labor espiritual y material de María Antonia. Tanto es así que el pintor, José de Salas obsequió el retrato post mortem de María Antonia a la Santa Casa, retrato que luego fue utilizado en su ceremonia fúnebre como una de las estrategias de representación desarrolladas por los propios actores sociales con el propósito de darle continuidad a la visibilidad de la obra de María Antonia.

De manera que, las investigaciones precedentes nos información para comprender las circunstancias en que fue realizado el retrato, sus características y la relación con el contexto de recepción primaria. Sin embargo, no explican los modos en que el retrato de María Antonia pintado por José de Salas adquirió un rol singular en la memoria institucional. Nuestra hipótesis es que la proximidad entre el fallecimiento de María Antonia y la realización de su retrato sumado al uso en su ceremonia fúnebre son factores que colaboraron en que adquiriera estatus semejante al de una reliquia.

El concepto de imagen que postula Hans Belting nos permite interpretar el retrato de María Antonia como sustituto del cuerpo físico por otro cuerpo material que colabora en hacer visible la presencia de la difunta (Belting, 2007: 8-10). Por otra parte, entendemos que existe una relación inextricable entre las “prácticas culturales” (Pollock, 2014) que articulan los sentidos de las imágenes

y la propia agencia de estas para afectar a la audiencia, generar ideas y provocar una diversidad de procesos sociales (Gell, 2016). A partir de estos postulados, a continuación, analizamos retrato de María Antonia en primer lugar, en relación con otras representaciones visuales de religiosas del período colonial, seguido, indagamos sobre sus usos y las transacciones sociales y culturales que configuraron el marco de referencia que colaboró en su singularización.

José de Salas y el desafío de representar a María Antonia

Las estrategias de representación desarrolladas en la sociedad virreinal, con la finalidad de perpetuar la memoria de las religiosas de vidas ejemplares y madres fundadoras, derivaron en la publicación de una profusa cantidad de textos hagiográficos. En este aspecto, las cartas y hagiografías sobre María Antonia de San José la describían como una mujer ilustre, gran maravilla de nuestros días, mujer fuerte que lleva el estandarte de San Ignacio, espíritu gigantesco, modesta, humilde, constante, consoladora, prudente, milagrosa, pobre (Fraschina, 2015: 102-103). *El estandarte de la mujer fuerte en nuestros días*, un opúsculo publicado en francés en 1781 sin nombre de autor*,* en unas 78 páginas componía una imagen de María Antonia por medio de la palabra escrita. [3] A esta imagen, construida a través de texto, se sumó su representación visual cuando, después de su fallecimiento ocurrido el 7 de marzo de 1799, el pintor José de Salas la retrató.

El pintor, que, además, produjo obras como dorador y ornamentista, estudió en la Real Academia de San Fernando, aunque desconocemos el itinerario que lo condujo de Madrid a Buenos Aires, pues es limitada la documentación. En un anuncio publicado en el 16 de septiembre de 1801 en el *Telégrafo Mercantil*, en el cual afirmaba ser reconocido por sus "excelentes obras" y promocionaba sus clases de pintura impartidas "poco después del toque de las Oraciones". Allí expresó su valoración acerca de la pintura, a la que llamaba "escritura viva", como medio de expresión. "La pintura" –afirmaba– "nació de la necesidad de reproducir gráficamente no solo los objetos, sino también las pasiones, los afectos, las acciones y todas aquellas demostraciones difíciles a la palabra" (cit.

[3] Traducido al castellano por H. Martel en 1899.

Schenone, 1983:82). Observemos entonces de qué manera plasmó estas ideas por medios pictóricos en la representación de María Antonia (Fig. 2).

Fig. 2. Retrato de María Antonia de San José pintado por José de Salas (1799)

El retrato de María Antonia es un óleo sobre tabla. Sus dimensiones son 125 cm de alto por 90 cm de ancho, incluido el marco de madera. El pintor utilizó una paleta de colores limitada al ocre, rojo y negro. En el plano del fondo, distinguimos un edificio pintado en una escala de valor cromático baja. En un plano más cercano al punto de vista del espectador, la figura de María Antonia ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro. Viste una sotana negra, característica de la Orden de los Jesuitas, y velo blanco, símbolo de su pureza y castidad. Su rostro destaca por la forma angular y por la mirada ensimismada de sus ojos azules. En su mano derecha sostiene una cruz alta y en la izquierda un libro abierto En la parte inferior del cuadro, en una franja horizontal, observamos una cartela con un texto que a continuación transcribimos:

> "Doña María Antonia de la Paz. Fundadora de esta Santa Casa. Nació en la ciudad de Santiago del Estero el año de 1730; i murió en esta Capital el día 7 de marzo de 1799. Este retrato es obra de Don José Salas, quien, por afecto a esta Señora, lo colocó graciosamente…para perpetuar su memoria".

En el período colonial, la incorporación de cartelas en los retratos fue una práctica representacional común. En la selección de retratos de personalidades del virreinato de Lima, que examina Ricardo Estrabidis, destaca la existencia de una

fórmula visual en los retratos femeninos de la nobleza, caracterizada por la sobriedad en la vestimenta, la ausencia de joyas y la manifestación de su condición de mujeres piadosas destacada por la presencia de objetos devocionales, como puede ser un crucifijo y la inscripción en las cartelas que enfatizaban sus obras misericordiosas, además de los datos biográficos (Estrabidis, 2003).

En el retrato de María Antonia, además de la información biográfica de la retratada que usualmente se incorporaba, Salas introdujo su nombre, un elemento distintivo de este cuadro frente a la mayor parte de la producción artística anónima del periodo colonial. Salas expresa que hizo el retrato de María Antonia "por afecto a esta Señora" y con el propósito de "perpetuar su memoria". En este sentido, si atendemos a una de las definiciones clásicas del retrato que señala que permite hacer presente a la persona ausente, la intención de "perpetuar su memoria" podría asignarse tanto a María Antonia como a José de Salas en la medida en que el acto de activar el recuerdo por medio del retrato no solo presentifica a la beata sino también al pintor. El retrato, por regla general, es el resultado material de la interacción de dos fuerzas, la del pintor y su modelo, es decir, la del retratista y la retratada (Pope-Henessy, 1985). Este es el principio fascinante de su enigma, en especial cuando Salas pintó un retrato *post mortem* de María Antonia: ¿cómo dirimieron esas relaciones de fuerza?, ¿cómo produjo el retrato el pintor?

La documentación, tanto escrita como visual, así como la bibliografía específica, indica que Salas, antes de pintar el retrato, realizó un bosquejo del natural.[4] Con este dato, nos aproximamos a reconstruir el modo de producción del retrato y más aún si nos valemos de la información proveniente de las investigaciones sobre los retratos monjiles del periodo colonial de otros contextos. Por ejemplo, en los conventos del virreinato de Nueva Granada, cuando una monja de vida ejemplar fallecía, las autoridades encargaban la rápida confección de un retrato. El cuerpo amortajado de la religiosa permanecía en el coro bajo de la iglesia en donde el artista lo observaba a través de una reja y dibujaba el rostro de la monja fallecida. Más tarde, ese boceto, sería utilizado para realizar el retrato en su taller.

[4] La bibliografía que menciona este boceto es C. Onetto, La Santa Casa de Ejercicios Espirituales.

La imagen resultante muestra a las monjas yacentes con *rigor mortis* en sus rostros. Un ejemplo puede ser el retrato de Sor Gertrudis de Santa Inés representada con la fisonomía de una mujer de edad avanzada y con el aspecto mortuorio en su rostro. En el caso de María Antonia, Salas no representó a la beata en posición yacente, pero sí lo hizo un testigo ocular. Se trata del relato del escribano Juan José Rocha, redactado en el acta de defunción de María Antonia que a continuación transcribimos:

> Habiendo pasado en la tarde de este día, en consorcio del Señor Alcalde de primer voto, a la Casa de los Santos Ejercicios, estando en una de sus viviendas, vi en medio de ella, un cadáver puesto sobre un catre de cuero, rodeado con cuatro velas de cera que le alumbraba, y acercándome a él conocí que era el de la Madre Beata María Antonia de San José, y que por lo yerto de su rostro estaba naturalmente muerta (Cit. Fraschina, 2015: 126).

Cuando contemplamos el retrato de María Antonia pintado por Salas, incluso con las concesiones dadas por las reiteradas restauraciones, aún es notable que el pintor la representó joven, esbelta y vívida, sin el aspecto "yerto de su rostro" aludido por el escribano en el acta de defunción. Tampoco se condice con el aspecto que podría tener al fallecer según las fechas que registra el pintor en la cartela del retrato en la que aclara que María nació en 1730 y murió en 1799. De manera que, si el artista no realizó el retrato por medio de la observación directa, ¿en qué repertorio se basó el pintor para permitirle a los espectadores a María Antonia en el retrato? Quizás fueron los relatos orales reproducidos por las personas que la conocieron. La hagiografía de María Antonia, escrita en el siglo XIX que los recopiló, la describe joven, bella, de ojos azules y tez blanca; una mujer de acción, apostólica y misionera. Sin embargo, Ambrosio Funes, biógrafo de María Antonia, la describe en base al estereotipo sobre las beatas[5] como "una mujer de edad avanzada, ignorada, pobre, sin poder, sin autoridad, sin talentos y aún sin razón (Fraschina, 2010: 227). ¿Cómo explicar las difernecias entre la

[5] Las beatas, a diferencia de las monjas que se consagraban a Dios por votos solemnes, públicos y perpetuos, adoptaban condiciones particulares de vida, emitiendo votos simples ante los altares. Fraschina explica que la historiografía tradicional, basada en fuentes inquisitoriales, caracterizó a las beatas como viejas, pobres y desamparadas. Asimismo, sostenía que la falta de dote para ingresar a los monasterios las habría impulsado a crear los beaterios. Estas perspectivas han sido revisadas por la historiografía reciente. Véase (Fraschina, 2015: Cap. II).

imagen de María Antonia construida en las epístolas de Funes y el retrato pintado por Salas?

Si bien Salas realizó un bosquejo antes de pintar el retrato de María Antonia su objetivo, tal vez, no fuera tanto acentuar el parecido sino lograr una imagen verosímil, o sea, acorde a los relatos que formaban parte de la memoria institucional de la Santa Casa. El peso de la tradición oral en estos espacios religiosos contribuía a la transmisión de sus vidas ejemplares. Estos relatos de las religiosas solían destacar su belleza y juventud. Tal es así que, si bien como mencionamos anteriormente en el ejemplo de Sor Gertrudis, quien en un primer momento fue retratada como una mujer anciana y con rigor mortis, según relata su hagiógrafo, pero luego de que su cuerpo fuera exhumado a tres años de su muerte y su rostro y manos fueran encontrados incorruptos, se confeccionó un nuevo retrato que la representaba con un rostro joven para recordar este acontecimiento milagroso.

Por otra parte, quizás es posible dar por certera a la tradición oral que continúa vigente, que expresa que el primer boceto realizado por Salas no fue aceptado por las religiosas de la Santa Casa porque la representaba como una mujer mayor y en contrapartida, narraron al pintor cómo era su fisonomía cuando comenzó con la organización de los Ejercicios Espirituales a sus 33 años, momentos posteriores a la expulsión de los jesuitas del Virreinato del Río de la Plata. De manera que, es probable que para satisfacer la expectativa de las personas que conocieron a María Antonia, José de Salas materializara en el cuadro la imagen de la beata narrada por las religiosas que la acompañaban al momento de su fallecimiento, describiéndola joven, bella, de ojos azules y tez blanca; una mujer de acción, apostólica y misionera. Aunque el marco del cuadro ofrece un límite entre lo que es la obra en sí y que está por fuera, notamos cómo estos susurros que rodean a la historia del retrato lo conectan, no solo con la individualidad del pintor, sino con el grupo de religiosas que formaban parte de la Santa Casa cuando falleció María Antonia.

En busca de un sitio para la memoria: el retrato de María Antonia y la Santa Casa

En 1779, María Antonia llegó a Buenos Aires donde, además de organizar los ejercicios espirituales, fundó la Santa Casa gracias a los aportes de las familias

patricias de la ciudad (Fraschina, 2010: 236-240), según expresa el informe dado al Excmo. Cabildo al Virrey sobre el particular para que diera permiso y facilitara la construcción de la casa: "que al celo y aplicación de su fundadora se debe, que los vecinos le hubiesen franqueado los recursos de sus caudales para tan piadoso objeto, habiéndose experimentado sus buenos efectos" (Martel, 1899: 8). Los vecinos de la ciudad porteña pronto apreciaron las acciones espirituales y materiales lideradas por María Antonia (Fraschina, 2010: 250-252).

Dada su importancia, después de su fallecimiento cumplieron por un breve lapso de tiempo la voluntad de una hora *mortis* austera solicitada en su testamento cuando expresó que su sepultura fuera "un entierro menor rezado, y sin el menor aparato de solemnidad". Según esas instrucciones, su cuerpo fue alojado para su eterno reposo en la Iglesia de la Piedad, sin pompa fúnebre, pero, cuatro meses después, el 12 de julio de 1799, sus fieles organizaron una suntuosa ceremonia de honras a la Madre Beata en la iglesia del Convento de Santo Domingo. En la sacralizada sociedad virreinal, los rituales de muerte de personas que la comunidad valoraba por su ejemplaridad funcionaban como actos de construcción de identidad religiosa y, por tanto, social (Diez Borgue , 1986).

Francisco Letamendi, un comerciante de la ciudad que se encontraba presente en la ceremonia, describe la elocuencia del despliegue escenográfico. En una carta a Ambrosio Funes, señala: "el día 12 del presente se hicieron las *sumptuosas*, y bien merecidas honras de la Madre cuya oración fúnebre de ora y media la hizo el P. Prior Perdriel: pusieron un túmulo de consideración, muchas velas, etc. y su retrato en el medio" (cit. Roca, 2021). Los asistentes al evento visualizaron el retrato de María Antonia pintado por Salas mientras el Fray Julián Perdriel, por el transcurso de una hora, pronunció una oración fúnebre. El nexo entre el discurso de Perdriel y la presencia del retrato de María Antonia configuraron un entretejido entre imagen y palabra, a la vez que, el uso del retrato en ese contexto de exhibición activó el propósito expresado por Salas en la cartela de perpetuar la memoria de María Antonia.

La centralidad de su exhibición pública en el período colonial nos conduce a interrogarnos si los usos de su imagen no tensarían las pautas del modelo de feminidad que en el periodo colonial estaban guiados por tratados sobre la educación de las mujeres tales como *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan

Luis Vives (1523) extensamente difundido en el territorio hispano desde el siglo XVI. De modo que, la exposición de la imagen de María Antonia en el espacio público nos impulsa a preguntar: ¿transgredía las ideas manifestadas en ese manual de cultivar la quietud y el recato en oposición a la excesiva exposición pública de la mujer? Las modalidades de usos de las imágenes construyen la significación de estas. Si bien la interpretación del retrato podía ser flexible y tensionar su identificación con los modelos femeninos de conducta antes mencionados, consideramos que su articulación con el discurso fúnebre expresado por el Fray Perdriel configuró el marco de referencia sobre la identidad de la retratada que apuntaba a consolidar su imagen de santidad y excepcionalidad.

Y si bien hasta este punto, nos hemos enfocado principalmente en el momento de producción y recepción primaria de retrato, sin embargo y tal como afirma Samuel (1994:20), no es suficiente producir y almacenar las imágenes, sino que es necesario ubicarlas en lugares de la memoria. Recordemos que en la cartela del retrato Salas expresó que "lo colocó graciosamente…" ¿dónde lo ubicó? No lo sabemos con precisión, pero sí es seguro que, para evocar el recuerdo de María Antonia, además de los signos externos, fuera necesario encontrar un lugar de la memoria donde exhibirlo. La imagen del retrato de María Antonia resistió los embates del paso del tiempo sobreviviendo en la memoria a través de relatos, copias, textos y también, fotografías. Así, por ejemplo, la siguiente foto nos permite observar un fragmento de su trayectoria (Fig. 3).[6] Si la miramos detenidamente, notaremos el báculo de madera y el retrato de María Antonia de San José ubicado en la puerta de ingreso del que sería "el sitio": la celda número ocho donde vivió y murió la beata, lugar significante en la dinámica de memoria institucional de la Santa Casa.

[6] Fotografía disponible para la consulta al público en el Archivo General de la Nación (AGN). Sin datos en dorso que nos permitan conocer el contexto de situación de la toma. Inv. 1211

Fig. 3. Fotografía. Puerta de ingreso a la celda que ocupó María Antonia de San José. Santa Casa de Ejercicios Espirituales de Buenos Aires. AGN. Inv. 1211

Algunas consideraciones finales

En esta ponencia analizamos el momento en que el retrato de María Antonia pintado por José de Salas adquirió un estatus singular y las estrategias desarrolladas por los actores sociales para conservar el recuerdo de la Beata. De manera que, las intermediaciones sociales añadieron valor a un objeto que no estaba tan claro desde su origen que tuviera un estatus de reliquia histórica-artística, puesto que este no es un valor inherente al cuadro, sino adquirido por la vida que sigue una vez producido. Dada su antigüedad y por la reputación forjada a lo largo de los años, adquirió el carácter de una reliquia. Su producción inmediatamente después del fallecimiento de María Antonia y su exhibición en un momento clave como lo fue su ceremonia fúnebre otorgó al retrato un significación de relevo su cuerpo físico y medio eficaz para mantener activo su recuerdo.

Bibliografía

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.

Diez Borgue , J. (1986). *Teatro y fiesta en el barroco, España e Iberoamérica*. Madrid: Ediciones del Serbal.

Estrabidis, R. (2003). El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder. En et. al., *El barroco peruano* (págs. 135-136.). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Fraschina, A. (2010). *Mujeres consagradas en el Buenos Aires colonial*. Buenos Aires: Eudeba.

Fraschina, A. (2015). *La expulsión no fue ausencia. María Antonia de San José, beata de la Compañía de Jesús: biografía y legado*. Rosario: Prohistoria Ediciones.

Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Buenos Aires: SB.

Montero Alarcón, A. (2008). *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica VIrreinal*. México: Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato; Plaza y Valdés.

Onetto, C. L. (1986). *Santa Casa de Ejercicios Espirituales*. Buenos Aires: Fundación Banco Bostón.

Pollock, G. (2014). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Pope-Henessy, J. (1985). *El retrato en el Renacimiento*. Madrid: Akal.

Ribera, A. L. (1982). *El retrato en Buenos Aires 1580-1870* (Vol. Colección del IV centenario de Buenos Aires). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Schenone, H. H. (1983). Pintura. En *Historia del Arte en la Argentina* (Vol. Tomo II). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

Scocchera, V. (6 de junio de 2017). « Intercambios epistolares entre Córdoba, Buenos Aires y Roma: circulación de imágenes, objetos devocionales y documentos eclesiásticos durante el período de supresión jesuita. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. doi:https://doi.org/10.4000/nuevomundo.70671

Imágenes críticas de orfandad. Memoria y experiencia en dos escritores del cono sur, Alejandro Zambra y Julián López

Yamila Puga, UNMdP

Dentro del vasto corpus que integran las producciones literarias de la "segunda generación", también llamada de la "posmemoria" (Hirsch, 2012 y Suleiman, 2002), formada por "hijos de" las víctimas de las dictaduras militares en Argentina (1976-1983) y Chile (1973-1990), las obras de Alejandro Zambra (1975) y Julián López (1965) se desvían de las prácticas solidificadas en este tipo de "trabajos" (en el sentido elaborativo que le dan LaCapra, 2001, y Jelin, 2002). Sus narrativas cruzan las voces de la infancia con el mundo adulto, retratan los acontecimientos del pasado desde su presente y, en esto, se descubren nuevos aspectos de la lógica letal que sigue primando en el mundo contemporáneo. Desde la posición de hijos, pero no de H.I.J.O.S, sus estrategias discursivas se desmarcan, a través disrupciones y desplazamientos no solo del género testimonial y autorreferencial sino también del conjunto de estrategias que la crítica definió como rasgos del corpus "post" (hibridez genérica, humor negro, fantasy, etc.). Estas infancias siguen siendo infancias rotas, pero no son infancias clandestinas, ni apropiadas; tampoco infancias violentas –las de los hijos de perpetradores, de militares, de policías. Son las de los *otros hijos*: quienes complementan el mosaico de voces que cuentan el trauma con historias escritas desde y a pesar del silencio y la omisión, al interior de la militancia, como en *Una muchacha muy bella* (2013), o por la no militancia, como en *Formas de volver a casa* (2011). Su lugar de enunciación tiene sin dudas una impronta post, en tanto son la posteridad de una generación mutilada, pero su grado de implicancia es de menor protagonismo.

Estos trabajos exigen, por tanto, como se intentará desarrollar en esta breve exposición, una expansión de los límites de la categoría "literatura de hijos" y una mirada atenta a los modos de presentación de los acontecimientos traumáticos, es decir, a las estrategias seleccionadas por las voces para mostrar

cómo ese pasado común de la infancia se inscribe en sus destinos. Dado que para los autores aquí elegidos se trata menos de lo heredado que de lo elaborado, aun cuando se reclamen para sí mismos la etiqueta "literatura de hijos", como hará Zambra en *No leer* (2010), referirse a su *orfandad* evita la asociación con la idea de herencia o de selección realizada en torno a nociones como el ADN, la biología o el parentesco y realiza, además, un salto desde la perspectiva subjetiva hacia una experiencia comunitaria en la que cada vida y escritura se posiciona como parte de un mundo en común (Garramuño, 2015). Aunque los autores no se encuentran biológicamente determinados realizan una elección ética para posicionarse en una zona de afectos y experiencias generacionales. En la voz de estos narradores se expresan una pluralidad de otros nombres e individuos, se evoca una polifonía de voces, se narra en nombre de todos los sujetos portadores de una memoria tensionada entre el silencio de los padres, heredado y (parcialmente) ajeno, y la memoria de la infancia, propia y experimentada[1]. La escritura de estas vidas no apunta a la construcción de un sentido que otorgue identidad al sujeto, sino de uno que logre convertirse en la historia de múltiples sujetos sin identidades fijas. No porque se celebren la infinitud de identidades cambiantes, sino porque los distintos vectores que atraviesan a los sujetos –la historia, experiencias colectivas, *ethos* compartidos, voces que los descentran– acaban por desindividualizar narraciones y discursos.

En las novelas acá elegidas la militancia no organiza el espacio ni las identidades, sino que el mundo infantil está ocupado por los afectos, por las escenas de la vida privada, por el interior familiar compartido en un pequeño departamento por una madre soltera y un hijo, por ejemplo. Como vemos en la cita de *Una muchacha muy bella* a continuación, los relatos se colman de sensaciones, impresiones o suposiciones en la forma de imágenes, que es la forma que siempre invoca la memoria:

> Mi madre era una muchacha bella. Tenía la piel pálida y opaca, hasta podría aventurarme a decir que azulina, un destello que la hacía única y de una

[1] Este desplazamiento conceptual que permite hacer hablar de orfandad habilita, por otro lado, con una misma categoría pensar en otras obras de los mismos autores, como los poemarios *Mudanza* (2015) y *Meteoro* (2020) de Zambra y López respectivamente, donde si bien vuelve a desplegarse en ellos un clima intimista y familiar, junto a la producción de una retórica sobre la ausencia de padres, e incluso se repite el fenómeno de contaminación de lo público en el espacio privado, no pueden leerse estrictamente como ejercicios estables de memoria sobre la experiencia dictatorial.

> aristocracia natural, lejana de toda trivialidad mundana. [...] Mi madre era una muchacha bella y voluptuosamente delicada; aun cuando pasáramos la vida que vivimos en una casi absoluta soledad, tenía un modo extraordinariamente sensual de ser para sí y, claro, ahí estaba yo con mis siete años, también para mí. Hablaba de un modo profundo y a la vez despojado de la pretensión con la que hablan quienes quieren impresionar o quienes querrían ser intelectuales o, incluso quienes quieren seducir. [...] Mi madre era una muchacha muy bella y me amaba. Pero no es difícil suponer que, de ser una muchacha bella, enamorada de un hombre increíblemente apuesto que le proponía romance perpetuo, a convertirse en una madre abandonada hay un largo trecho. Un trecho que se hizo carne con patas –y sobre todo puro ojo, como decían las vecinas, que soy yo. Una humanidad casi siempre callada y obediente –salvo cuando me encerraba en el cuartito durante los ratos en que mi madre se ausentaba para llorar o para maldecir, o para planear los modos más efectivos de desaparecerme. (9-16)

Gobernada por una misma clave intimista y con tópicos recurrentes, *Formas de volver a casa* también privilegia el ámbito doméstico y rescata los asuntos más cotidianos del pasado. Propone un "giro afectivo" (Arfuch, 2016), es decir, da primacía a la voz y al relato vivencial de la experiencia, con una creciente atención a las emociones como fuente privilegiada de verdad sobre el sujeto. Con un tono dubitativo que mezcla melancolía, resignación y humor, el narrador se entrega a la elaboración de una memoria secundaria que debe ser desarrollada en el lugar de un pasado borroso y desconcertante en que se vuelve imprescindible cuestionar la autoridad de los padres, su verdad y su decir, entre otras cosas, por lo que el hecho de que los personajes no tengan apellidos, como nota el narrador, "es un alivio". (53). Tres capítulos breves que llevan por títulos "personajes secundarios", "la literatura de los padres", "la literatura de los hijos" y una coda final, "estamos bien", exponen las dificultades que comprometieron y desmoronaron la unidad familiar de toda una generación y desplazan, con esto, el relato político nacional heredado de la dictadura:

> El colegio cambió mucho cuando volvió la democracia. Entonces yo acababa de cumplir trece años y empezaba tardíamente a conocer a mis compañeros: hijos de gente asesinada, torturada y desaparecida. Hijos de victimarios, también. Niños ricos, pobres, buenos, malos. Ricos buenos, ricos malos, pobres buenos, pobres malos. Es absurdo ponerlo así, pero recuerdo haberlo pensado más o menos de esa manera. Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no

> era ni rico ni pobre, que no era ni bueno ni malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno, ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo. (67-68)

Así, ese registro emotivo y personal del presente no pierde vínculos con lo colectivo y lo trágico del pasado, en efecto, como defiende Zambra: "toda literatura es personal y nacional" (2012: 149). Al revés, "el valor de lo biográfico en lo público, en este tipo de experiencia", explica Leonor Arfuch en "Presencias de la desaparición" (2008), "excede el mero narcisismo para transformarse en un espacio de configuración grupal, generacional. Espacio de identificaciones ideológicas, estéticas, culturales".

En los dos casos, un puente nos permite pasar de la magnitud del acontecimiento, de su dimensión histórica, épica y política, a la pequeña historia contada con la materialidad de un rostro, de una escena o de un espacio. Las imágenes son este puente que establece un dialogo con quien lo mira, distinto cada vez, privado y personal (Arfuch, 2008: 54). Una segunda cadena narrativa se construye contraponiendo estos cuadros del espacio interior, familiar y clausurado con el espacio fulgurante, "de la luz demasiado brillante" (López, 2013: 117) del afuera, donde se está disputando la Historia.

> Una tarde Elvira me fue a buscar a la escuela y me alegró mucho la sorpresa. No era para nada habitual [...] Cuando estábamos alcanzando la esquina vi a un policía parado en la vereda y no sé por qué las piernas se me dispararon. [...] En el palier me enfrenté a la escalera y empecé a subir. La puerta de nuestro departamento también estaba abierta y de ahí salía una luz blanca, brillante y nubosa. Una luz como no creo haber visto. No había ruido a nada, pero en los escalones había cosas, pedazos de cosas. [...] Llegué al rellano de esa luz demasiado brillante y me enfrenté al hueco de la puerta abierta. Los ojos me dolieron de tanto resplandor que entraba por la persiana levantada hasta el cielo, como jamás la levantábamos, como si ya no hubiese persiana, como si ahora fuera nada más que un agujero. Todo estaba en otro sitio, todo estaba revuelto. No había más postales de viajes extraordinarios, ni soles aztecas con barbas de colores, ni había más un hombre y una mujer en la foto que había mandado mi tío. Ni había un novio con boina de estrella roja, con barba y cigarro. [...] No había parquet desvencijado si mascotas embalsamadas en los anaqueles del modular. No había. Mi casa estaba rota. (127-129)

Son imágenes las que impregnen la memoria de estos personajes porque, en tanto niños, no podrían ser otra cosa que expectantes, más que actuantes. El vacío de lo que existió en el pasado y ya no en el presente será suplido por una proliferación de imágenes del relato de la memoria, que se esforzarán con sus detalles en hacer aparecer una ausencia, un referente *espectral* (Drucaroff, 2011). Esto es resultado de dos motivos: una experiencia dolorosa que se resiste a la narratividad, por un lado, y la estructura del recuerdo, por definición, fugaz e inmaterial, contrario al registro documental, por el otro. Dice el narrador-escritor de la novela de Zambra en el intento de llenar un hueco en la historia personal que, o bien no se vivió, o bien estuvo cubierto por un sistema de velos que funciona como escudo contra los dispositivos de represión desplegados durante la década de 1970: "he abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también en cierto modo he inventado demasiado. Estoy de nuevo en blanco, como una caricatura del escritor que mira la pantalla con impotencia" (64).

En su esfuerzo por encontrar palabras para lo que se tuvo delante de los ojos, como espectadores y testigos buscarán emanciparse con una escritura que sea tan originaria como original (y acá es relevante resaltar el nombre de la novela de Zambra, que ya adelanta la del trabajo con el procedimiento; el narrador va a decir: "No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos" (64).

> Llevo varios días recordando el paisaje de Maipú, comparando la imagen de ese mundo de casas pareadas, ladrillo princesa y suelo de flexit, con estas calles viejas donde vivo desde hace años, estas casas tan distintas las unas de las otras –el ladrillo fiscal, el parquet, la apariencia de estas calles nobles que no me pertenecen y que sin embargo recorro con familiaridad. Calles con nombres de personas, de lugares reales, de batallas perdidas y ganadas, y no esos pasajes de fantasía, ese mundo de mentira en que crecimos a la rápida. (65)

De esta forma, las imágenes *huérfanas* de todo cuerpo capaz de conducirlas o atestiguarlas, con un potencial crítico y político más intenso, ofrecen otros modos de organizar los relatos. La brecha entre actores y espectadores se volverá difusa, la separación entre actividad y pasividad o individualidad y comunidad será cuestionada, y se trastocará, con ello, la división de lo sensible (Rancière, 2014) al reclamar la legitimidad de su propio lugar de enunciación,

en todo sentido fundante y personal. Las imágenes, en tanto servirán de instrumento para difuminar las fronteras "entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo" (Rancière, 2013: 25), serán emancipadoras y políticas, abiertas a la comunidad y sus usos, esto es, *imágenes críticas de la orfandad*.

Bibliografía

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----------(2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----------(2016). "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política", *DeSignis*, núm. 24, Federación Latinoamericana de Semiótica París, Francia, pp. 245-254.

Barthes, Roland (2015). *El susurro del lenguaje*. Paidós: Buenos Aires

Basile, Teresa (2019). *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim: Córdoba.

Benjamin, Walter (2012). El París de Baudelaire. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Chiani, Miriam (2014). *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes*. Katatay.

Didi-Huberman, Georges (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

----------(2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato*. Buenos Aires: Katz.

Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

----------(2018). "La vida impropia". En *Corpus* [En línea], Vol. 8, No 2 2018, Publicado el 25 diciembre 2018, consultado el24 marzo 2020. URL: http://journals.openedition.org/corpusarchivos/2716

Hirsch, Marianne (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture AftertheHolocaust*. Nueva York: Columbia University Press

Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.

Huyssen, Andreas (2010). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedida

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI

LaCapra, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

----------(2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

----------(2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

----------(2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

----------(2019). *Los bordes de la ficción*. Buenos Aires: Edhasa.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Suleiman, Susan Rubin (2002). T*he 1.5 Generation: Thinking about Child Survivors and the Holocoust*. American Imago No. 53.3, 2002, pag. 277-295.

Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidos

White, Hayden (2017). *El pasado práctico*. Buenos Aires: Prometo.

Fuentes

López, Julián (2013). *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

----------(2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

----------(2012). *No leer*. Buenos Aires: Excursiones

Memoria, utopía y espacio heterotópico en *Las Malas*, de Camila Sosa Villada

Matías Héctor Pardini, UNMdP

Introducción

Toda existencia es siempre, y como veremos, necesariamente, producto de una apropiación discursiva, a partir de la cual aquello que acontece en la vivencia individual o colectiva se ve sujeto a una narrativización consciente en la que se imbrican elementos propios de la memoria y la experiencia personal con ciertas características que se consideran parte del ámbito de lo ficcional, para así constituirse en torno a un hecho discursivo. Es necesario remarcar aquí dos líneas teóricas que nos serán de vital importancia para comprender el alcance de estos dichos. La primera de ellas parte de la lectura del artículo de Sofía Di Scala, "La pregunta por la ficción", el cual nos indica que la idea de ficción remite, ya desde su etimología, no solo a la presencia de una necesaria simulación o fingimiento, sino también –y me atrevería a decir que especialmente– a las acciones de "formar" y "modelar". Desde esta perspectiva, la ficción moldea vivencias y experiencias que entran tanto en el orden de lo individual como de lo colectivo, por lo que lo discursivo convierte la experiencia en algo que le escapa a su constitución como una mera réplica de lo vivencial. Por supuesto, esto no quita su potencial referencial, es decir, su capacidad de remitir de manera directa a procesos de formación de subjetividades.

Por otro lado, es necesario concordar que en los últimos años hemos tenido la posibilidad de atestiguar la emergencia de toda una serie de transformaciones socioculturales que han tendido a la demolición de estructuras sociales estériles y cristalizadas como es el caso de aquella designada de manera brillante por Gayle Rubin en su artículo "The Traffic in Women", del año 1975: el sistema sexo-género. Como constructo – y en cuanto a construcción, siempre arbitraria y ficcional – la designación de este artefacto signado por la asimetría y por la constante lucha de poderes busca dar cuenta de los modos en que

societariamente solemos establecer ciertas correlaciones entre el "sexo biológico", entendido como la expresión genital y/o cromosómica al nacer, y un buen número de conductas, expresiones, tareas, disposiciones, que se dieron a entender como el fundamento cultural de la idea de "género". Afortunadamente, y del mismo modo que lo hiciera Gayle Rubin con su artículo, son cada vez más voces las que critican, discuten y denuncian la prevalencia de este sistema inoperante, a la vez que luchan por abordar la problemática relación entre sexo y género otorgando un lugar primordial a las nociones de "identidad" y "subjetividad", lugar marcado por – y desde - "la heterogeneidad y fragilidad de los lazos identitarios, señalando los límites y desafíos que tal conceptualización ofrece" (Leticia Sabsay, 2005:155). Esta lucha, como no podía ser de otra manera, se extendió a todos los ámbitos de la vida social, incluido aquél signado por la palabra y la literatura.

Es en este contexto que toman fuerza las escrituras producidas por las minorías sexuales, las cuales han irrumpido con fuerza en el campo literario latinoamericano al asumir la ardua tarea de mostrar, a partir de un discurso muchas veces autoficcional, las formas en que la cultura hegemónica construye las diferencias y las maneras en que todo grupo subalterno debe enfrentarse a las matrices represivas que intentan controlar sus propios procesos de subjetivación. De este modo, lo que se ha dado en llamar "literatura queer" aboga por la defensa de la experiencia y la memoria de comunidades históricamente discriminadas y violentadas. Pero la memoria no es tomada solo como el eje de una lamentación, sino también como la base para la construcción diferencial de un presente y un futuro mejores.

Para profundizar sobre estas ideas, en este trabajo estableceremos una serie de líneas de análisis que giran en torno a las experiencias literarias trans – entendidas como aquellas producidas por individues transexuales, transgénero o travestis – y a la forma en que dichas textualidades se instituyen como espacios de subjetivación que permiten dar cuenta de realidades que escapan a la heteronorma y que se oponen activamente a todo intento de normalización o acallamiento. Consideramos que la narrativa y la poesía trans se postulan como un sitio de especial productividad para el análisis de los modos en que las experiencias pasadas del individuo se inmiscuyen en el entramado textual, a la

vez que nos abren el camino para observar la aparición de diferentes formas de utopía, de la imaginación de un futuro mejor en el que la violencia social no sea una amenaza contra la construcción de subjetividades. Para ello prestaremos especial atención a aquello que Michel Foucault ha dado en llamar "heterotopía", es decir, las formas de una utopía emplazada en el presente que se rige por reglas ajenas al entramado social hegemónico.

El corpus literario sobre el que desarrollaremos esta exposición está integrado por la novela *Las malas* (2019), de la escritora y activista trans Camila Sosa Villada, así como también con su ensayo autobiográfico *El viaje inútil* (2017). Éxito de ventas que ha llevado a su autora a ganar varios premios y reconocimientos internacionales, la novela aborda las vivencias de un grupo de travestis de la ciudad de Córdoba, su enfrentamiento contra la violencia social y también sus luchas, sus pasiones, y sus sueños más lejanos. Por otro lado, el ensayo que tomaremos como referencia, anterior en su fecha de publicación, pone en contacto directo la realidad travesti-trans con el proceso de escritura. Para Sosa Villada, escribir no es un pasatiempo: escribir se vuelve el eje fundamental de la supervivencia, porque la escritura brinda constancia de esas vidas que, muchas veces, la sociedad deja de lado, y se convierte en la práctica vital en donde la identidad puede levantarse y florecer frente a un mundo que le es hostil. Como señala Camila, "mi primer acto oficial de travestismo no fue salir a la calle vestida de mujer con todas las de la ley. Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura" (2018:35).

La memoria queer y el lugar de la escritura

Cuando hablamos de la literatura queer en general, y de la literatura travesti-trans en particular, ya que es aquella que nos convoca en el presente trabajo, es particularmente importante poner en primer plano los usos que se hacen de la memoria y de la experiencia pasada, en los procesos de construcción identitaria que se dan en el plano del texto. Porque en varias oportunidades el dolor se convierte en materia estructurante de las identidades desplazadas que forman parte de las comunidades queer. Como indica Marlene Wayar en *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*, la escritura se conforma a partir de "nuestras memorias de cada insulto, de cada atropello, de cada vez que fuiste a comprar

un lápiz labial que costaba 15 pesos y te decían “sale 37 porque sos travesti”” (2021:32).

La memoria de infancia es un nodo fundamental que Camila Sosa Villada elabora con maestría en su novela, y es a partir de la representación del pasado de niño –la Camila que respondía al nombre de Cristian Omar Sosa Villada, aun sabiendo que ese nombre apuntaba a expectativas sociales que no le eran propias– que se evoca en primer plano el dolor que acompaña el devenir travesti: “Soy un niño todavía, no puedo sobrevivir solo en el mundo. (…) Un día estoy en una reunión familiar y mi papá dice “si tuviera un hijo puto o drogadicto, lo mataría. ¿Para qué tener un hijo así”? (2019: 92). El niño Camila escucha estas palabras y observa con miedo cómo sus familiares asienten. Los dichos del padre, enunciados de modo condicional, le señalan directamente y se cristalizan en una amenaza directa: “Ahora que lo escucho anunciar su deseo de matarme tengo mucho miedo. Ya lo vi apuntarme con un arma directamente a los ojos. Ya lo vi golpear a mi madre, ya vi cómo mi mamá acepta todo de él (…)” (2019: 92).

Pero si bien el dolor es una constante de vital importancia en la experiencia pasada, muchas veces la memoria se plasma en la escritura con una tonalidad diferente: “Yo tenía trece años apenas, todavía no comprendía lo que pasaba dentro de mí, no podía ponerle palabras a nada de eso. Y entonces apareció Cris Miró en la televisión” (2019: 43). La aparición de Cris Miró como una referente de la lucha interior de Camila se plantea como una luz esperanzadora, que se contrapone contra las reacciones de los medios de comunicación y de la sociedad en general, como se describe al mencionar “el horror de la televisión, que descubría por fin que las travestis existíamos. Yo asistí a su aparición siendo un niño todavía y pensé: *Yo también quiero ser así*”. En este caso, la memoria no es objeto de dolor, sino de identificación y de búsqueda de futuro, de revelación de aquello que se puede alcanzar sin necesidad de someterse a moldes impuestos por terceros.

Ahora bien, como ya adelantamos en la introducción a este trabajo, el lugar de la memoria y de la experiencia personal no es únicamente el de constituirse como mera referencia, tal como indica Leonor Arfuch al sostener que

> el contar una (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo "sucedido", acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un "ahora" que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente – y diferida – sujeta a los avatares de la enunciación. (2005: 27)

De este modo, y como veremos a lo largo de este trabajo, el pasado cobra sentido solo a partir del presente del relato, que a su vez se postula como la base para la postulación de un futuro deseable. Es decir que encontramos, en una misma producción textual, la imbricación entre un pasado que toma el lugar de la memoria, un presente de la escritura que aborda dicho pasado como base pero que configura nuevas realidades a partir de él, y la proyección de un futuro que se postula como viable. En este sentido, y tal como indica Denilson Lopes en "Experiencia e Escritura" (2002), la complejidad de la escritura queer experiencial se multiplica si tomamos en consideración que el entramado entre experiencia personal y el nombre propio se inscribe en un vínculo que no siempre termina por condensarse en el campo textual. Esto ya lo sabemos desde hace tiempo: quien escribe no es quien habla, pero a la vez las experiencias de quien escribe se pueden materializar en la voz del texto. Siguiendo esta reflexión podemos sostener, a partir de Lopes, que hablar en nombre de uno mismo no implica necesariamente hacer uso de la primera persona del singular como vehículo de narrativización, sino que confiere a les autores del texto la potestad de inscribir su producción en el lugar de lo posible, de lo que no necesariamente ha pasado pero que, a partir de la experiencia personal, se postula como plausible, si no para uno, para algúne otre que esté atravesando por situaciones en las que quepa alguna medida de comparación. Los modos de escritura a los que hacemos referencia, entonces, trasciende el lugar de la memoria personal para convertirse en representación de las vivencias de todo un colectivo, permitiendo la influencia de la ficción no necesariamente como invención, sino como producto del campo de la posibilidad, que permite vislumbrar, como analizaremos a continuación, la existencia potencial de un presente y de un futuro mejores.

Es en la literatura trans donde vamos a encontrar una particular imbricación entre pasado, presente y futuro, o entre memoria, presente y utopía. "Escribo para que mi historia se sepa", nos dice Camila en *El viaje inútil*, "la historia de

mi travestismo, de mi familia, de mi tristeza en la niñez, de toda esa tristeza prematura que fue mi familia, el alcoholismo de mi papá, las carencias de mi mamá". La escritura comienza por contar las vivencias de antaño, por escarbar en la memoria con el objetivo de explotar al momento de la enunciación aquellos puntos cruciales que hacen a la individualidad, a la vez que se constituyen como muestras de experiencia propias de todo un colectivo. El recuerdo de infancia se muestra como un mecanismo de especial productividad, ya que es este momento de la vida aquél que las comunidades queer suelen evocar como un momento de particular dificultad. Sin embargo, y como ya mencionamos, no todo es dolor en la vida del individuo, y hay otro tipo de momento que queda grabado en la memoria y, por consiguiente, en la escritura: "Yo la veo maquillarse y aprendo. Y cuando me quedo sola repito su ritual frente al espejo, me pruebo su ropa, soy un poco mi mamá yo también. Me pinto y veo el rostro de la puta que seré más tarde en el rostro del niño." (Sosa Villada, 2019: 64). La prostituta se figura en el rostro del niño pasado, la mujer del presente recuerda al niño que fue y que la marcó para siempre, y ambas facetas se imprimen en el cuerpo, que se moldea en el devenir de una subjetividad en constante desarrollo, y que toma su forma en el espacio de la literatura. Practicar el discurso implica poner especial atención a estas marcas que se imparten desde la infancia y se imbrican en el presente, que hacen rizoma en la memoria y que ponen la corporalidad en el punto de cruce de varias líneas temporales, que tiran del cuerpo sin descanso en dirección a la posibilidad de vidas opuestas.

No podemos finalizar este apartado sin tener en cuenta el lugar que la memoria ocupa en nuestro país desde el periodo de la última dictadura militar, y sin mencionar, desde esta perspectiva, la particular crudeza y el salvajismo con que fueron perseguidas las minorías sexuales en general, y la comunidad travesti-trans en particular. En *Las Malas,* Camila Sosa Villada nos pone en primer plano, y desde un principio, la forma en que las huellas dictatoriales se marcan en el cuerpo de la Tía Encarna, quien es descripta en sintonía con las cicatrices que los gobiernos militares han impreso directamente en la historia y la memoria de la Nación:

> Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por lo que hemos jurado morir en cada himno cantado en los patios de la escuela, esta patria

> que se ha llevado vidas de jóvenes en sus guerras, esta patria que ha enterrado gente en campos de concentración, si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de la Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño son tregua al cuerpo de las travestis. (…). La Tía Encarna tiene ciento setenta y ocho años. Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida, en tiempos de los milicos (ella juraba que en la dictadura había conocido la maldad del hombre cara a cara). (2019: 28)

En el fragmento, el daño eterno a las travestis se encuentra comparado con el daño que se ha realizado contra la propia Argentina. Y no solo eso, sino que el daño realizado contra el cuerpo mismo de la Tía Encarna es la encarnación misma –y este es un aspecto muy interesante del nombre del personaje, su referencia directa a la acción de "encarnar"– de las vidas de todas esas travestis a las que acoge en su casa y cuida como si se tratara de su familia. Así, las cicatrices que la violencia dictatorial ha impreso en el cuerpo de la Encarna-Nación Argentina se postulan como las huellas imborrables que les integrantes de la comunidad travesti-trans sufrieron durante los periodos militares y que, aun en la actualidad, no pueden terminar de reivindicar por la falta sistemática de escucha estatal a la que se ven sujetades. Quizás más de une recuerde que en los últimos años se ha ido dando el uso de la cifra "30.400" para llamar la atención sobre aquelles 400 desaparecides miembros del colectivo LGBTIQ+ sobre los que todavía no se tiene ningún tipo de respuesta. El surgimiento reciente del Archivo de la Memoria Trans como una recopilación de material audiovisual en torno al pasado de este colectivo, borrado de una memoria selectiva que se ha posicionado como reivindicadora única de lo cisgénero y heterosexual, es otra muestra de la importancia de las nuevas narrativas en la reivindicación de derechos para estos colectivos desplazados. La memoria, después de todo, no es un privilegio heterosexual.

La utopía del presente y el espacio heterotópico

Si hasta el momento hemos puesto el foco en las formas que toma la memoria en las expresiones literarias que han comenzado a surgir en torno a la comunidad travesti-trans, resulta productivo también observar los modos en que estas narrativas toman el presente de la enunciación y lo postulan como una apuesta hacia el futuro. Ya hemos mencionado anteriormente las reflexiones de

Leonor Arfuch en torno a la problemática de la identidad en la narrativa: el uso de la memoria como eje de estructuración del relato no cumple simplemente con la función de atrapar la referencialidad de algo sucedido, sino que la aparición del pasado solo puede tomar sentido a partir de su relación directa con un "ahora", con el momento en el que se cristaliza la palabra.

En su libro *Utopía Queer* (2020), José Antonio Muñoz estudia el fenómeno que da título a su publicación y piensa las formas en que aquellas comunidades distanciadas de los regímenes de subjetivación cisgénero-heterosexuales se relacionan con el futuro al emplazar en el presente formas de sociabilidad que escapan a la cis-heteronorma. Son, dirá Muñoz, utopías que, aunque de manera parcial, logran constituirse en el presente. De hecho, la obra de Muñoz nos muestra multitud de espacios en los que las matrices heterosexuales son puestas a prueba, y en donde se da lugar a formas de relaciones sociales en las cuales se pierde el miedo al maltrato, la discriminación y la muerte, como es el caso de los baños públicos, los *ballrooms*, los saunas, los bares gays, etc. Por supuesto que la mera existencia de estos lugares no es suficiente para dictaminar que estemos frente a un presente queer y, de hecho, el régimen cisheterosexual busca romper de manera constante con la precaria estabilidad de este universo, intentando imponerse frente a la "amenaza" que designan estos espacios. Pero la permanencia de dichos sitios, y hasta su proliferación en las últimas décadas, lleva a pensar no tanto en lo utópico como algo por alcanzar, sino en el aura de realidad que envuelve estas "utopías del presente" que dan lugar a nuevos espacios de relaciones humanas por fuera de lo socialmente normado, y en donde se dan de manera más libre los procesos de desarrollo de la sexualidad, así como también aquellos de subjetivación e identificación queer. Siguiendo la postura de Muñoz Molina, podemos sostener que las narrativas travesti-trans no solo se constituyen en torno a la narración de un pasado, sino que también muestran la existencia de emplazamientos en el presente que toman las características de lo utópico, es decir, que se postulan, en el aquí y ahora, como aquello que cabría esperar, como sociedad, a futuro. El rol de lo utópico está en ofrecer una crítica de los regímenes de sociabilidad y convivencia socialmente aceptados al tiempo que se subvierten esos regímenes y se proyecta "una imagen de lo que puede ser y de lo que quizá sea" (2020: 85). Un ejemplo real y cotidiano en donde podemos observar el establecimiento de estos núcleos

disidentes utópicos está en la creación de cooperativas y agrupaciones políticas *queer* que abogan por los derechos de aquellos colectivos que se ven desplazados de movimientos políticos que continúan navegando en los márgenes del pensamiento cisheterocentrado.

Siguiendo esta idea de cooperación entre miembros del colectivo, encontramos en *Las Malas* formas de agrupación que devienen redes de defensa contra los embates de un exterior que desconoce a las travestis y les es completamente hostil:

> Desde que pisé por primera vez la casa de la Tía Encarna pensé que era el paraíso, acostumbrada como estaba a ocultar siempre mi verdadera identidad (…). En aquella casita rosa, (…), las travestis paseaban desnudas por el patio que rebalsaba de plantas y se hablaba con toda naturalidad de las consecuencias del aceite de silicona, se confesaban entre risas los sueños inconfesables, se mostraban los moretones de las noches de guerra. (2019: 122)

Las travestis del Parque Sarmiento se ven agrupadas y sujetas a una nueva ley, dictada por ellas mismas. Una que no censura la desnudez de sus cuerpos ni los temas que hablan, una que les permite vivir los sueños inconfesables de las travestis y ser escuchadas por sus pares. La vida de las compañeras de Camila en la casa de la Tía Encarna se configura como un paraíso, como un lugar extraterrenal que no se deja manipular por imposiciones sociales cuya ruptura amenazaría ser castigada con la violencia. E incluso cuando este paraíso se ve alterado por la presencia de la muerte, por el padecer de una de ellas en manos de un familiar o un cliente, la lamentación será compartida por todo un colectivo que participará de los pesares del mismo modo en que lo hace con la alegría; “el dolor de una era el dolor de todas” (2019: 123), dirá una Camila recién llegada a la casa de Encarna.

Pensar lo trans desde la perspectiva de los emplazamientos utópicos en el presente conlleva necesariamente observar las formas en que las agrupaciones travesti-trans se apropian del espacio que les es negado por la sociedad y constituyen en él lo que Michel Foucault da en llamar “heterotopías”, es decir,

> Lugares reales, lugares efectivos, lugares dibujados en la institución misma de la sociedad y que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás

> emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a su vez representados, contestados e invertidos. (1999: 435)

Para Foucault, si la utopía es una construcción sin emplazamiento real, la pertenencia de lo utópico a un sitio determinado, y su concreción en él, germinará el espacio heterotópico, un lugar que se emplaza por fuera de lo establecido y se configura como un "espacio-otro" en el sentido que no responde a las características espaciales dadas dentro de los límites de una sociedad determinada, y que se muestran, al decir del autor, como inclasificables, ya que su configuración escapa a los espacios de poder, así como también a los saberes hegemónicos que pretenden cercenar sus posibilidades de desarrollo.

Como un espacio otro, la casa de la tía Encarna pone en el presente los anhelos del futuro, criticando en su constitución el maltrato sistemático al que se ve sujeta la comunidad travesti-trans en sus hogares de infancia e instituyendo nuevas formas de relacionarse entre individuos, las cuales, a su vez, general lazos de familia que escapan al determinismo biológico:

> la reproducción de la disidencia sexual no opera obviamente por (…) la formación de familias nucleares más o menos convencionales, sino por el sostén militante de un mecanismo de transmisión cultural que funda linajes e inicia tradiciones (López Seoane, 2020: 22).

A partir de la creación de relaciones familiares no biológicas que entran en contacto por la vía de los afectos, la novela de Sosa Villada no se contenta con el pensamiento de establecer un futuro mejor para sus compañeras travestis, sino que las ubica en un espacio que es el emplazamiento y puesta en práctica de dicho pensamiento. De este modo, Encarna no solo se construye como la jefa del grupo travesti, sino que toma el lugar de una madre amorosa que vela por el bienestar de su conjunto de hijas adoptadas: "No podíamos amar más a nuestra madre. Cómo ignorar nuestro amor por ella (…). Esa mujer ahí parada, que cargaba con el odio del mundo sobre su espalda (…) nos dio de comer cuando todo el mundo nos perseguía" (2019: 90).

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos argumentado en torno a la constitución de las subjetividades travesti-trans y a las formas en que dichos procesos de subjetivación se dan en el ámbito de lo literario, a partir de la imbricación entre

pasado, pasado y presente. Haciendo eco de la narrativa de Camila Sosa Villada, especialmente de su novela *Las malas* y de su ensayo *El viaje inútil*, hemos esbozado una aproximación a las formas en que las comunidades travesti-trans rompen con toda una serie de imperativos sociales, se apropian del espacio que habitan y constituyen en él utopías emplazadas en el presente. En este proceso, el lugar de la memoria se postula como un núcleo fundamental para la constitución de la subjetividad.

Bibliografía

Arfuch, L. (2005). “Problemáticas de la identidad”. En *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Di Scala, Sofía (21 de abril de 2012). *La pregunta por la ficción*. Recuperado de http://www.espaciomurena.com/488/. Última visita: 08/06/2022.

Foucault, M. (1999). “Espacios otros”. En *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.

Lopes, D. (2002). “Experiencia e Escritura”. En *O homen que amava rapazes e outros ensaios*. Río de Janeiro: Aeroplano.

López Seoane, M. (2020). “Prólogo”. En Muñoz, J. *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.

Muñoz, J. E. (2020). *Utopía Queer*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rubin, G. (1996) “El tráfico de mujeres. Notas sobre la economía política del sexo”. En M. Lamas (Comp.): *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM/Porrúa.

Sabsay, L. (2005). “Representaciones culturales de la diferencia sexual: figuraciones contemporáneas”. En *Identidades, sujetos, subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Sosa Villada, C. (2018). *El viaje inútil*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas.

---------- (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.

Wayar, M. (2021) *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas nueces.

La memoria *queer/cuir* en los archivos de dos documentales latinoamericanos recientes (2008-2017)

Cecilia Villalba Almirón, UBA

Introducción

Para pensar el cine documental desde una memoria *queer/cuir* hay que entender primero el concepto de memoria, que se erige como algo inseparable de la identidad y opera desde el fundamento común de un grupo. Así, según Paganini (2017) las personas que forman parte de una sociedad almacenan recuerdos según sus intereses y necesidades personales y colectivas (87), y así como estos individuos van cambiando, también se transforman sus recuerdos. Si la historia es lo que una sociedad decide como importante de su pasado, es previsible que, como afirma Gorelik, "esa 'decisión' no puede ser ni pacífica ni tampoco quedar monopolizada" (2011:181). En esta línea, la memoria se vuelve un valor de disputa. De esta manera, frente a discursos que pretenden instalar qué es lo que hay que recordar o no como sociedad, la memoria *queer/cuir* se presenta como una estrategia crítica para hacer visible un pasado que ha sido silenciado y omitido por la memoria histórica y hegemónica. Según Villaplana Ruiz, Valencia, Lozano y Gutiérrez Magallanes (2017), la memoria *queer/cuir* respondería a "una práctica política, cultural y social que irrumpe las formas dominantes de género, raza, identidad y autoridad mediante la ruptura del sentido social heteronormativo" (1). Así, lo *queer/cuir* se plantea como un quiebre de los discursos y las vivencias normativas y, lo tomaremos en este trabajo, como lugar de las identidades y sexualidades disidentes que han sido ignoradas, acalladas o marginadas en las historias generales. En esta línea, es menester entender que el uso del término *queer* y su ampliación en *cuir*, tiene que ver con tender puentes trasnacionales de afinidad donde se visibilice la vulnerabilidad compartida en países latinoamericanos (Villaplana Ruiz, et. al., 2017). Es decir, es necesario tener en cuenta el contexto geopolítico de las experiencias del colectivo LGTBQI, específicamente en las regiones sudamericanas. "Así, el desplazamiento del *queer*

al *cuir* refiere a un locus de enunciación con inflexión decolonial, anti heteropatriarcal y anti-racista, tanto lúdica como crítica (Villaplana Ruiz, et. al., 2017: 10).

Por otro lado, es en un cine más reciente que se hacen visibles las experiencias de un pasado *queer/cuir* negado por las historias oficiales y obviado por la misma cinematografía hegemónica, donde los films con temática LGTBQI fueron y siguen siendo minoría. Para el desarrollo de este trabajo nos centraremos en dos documentales contemporáneos como *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de Agustina Comedi y *Pedro Lemebel: Corazón en fuga* (2008) de Verónica Qüense. En estas películas, la memoria *queer/cuir* se configura, por un lado, como nexo entre las vivencias parecidas de los protagonistas, en relación a las tensiones homófobas con sus familiares y con las agrupaciones partidarias. Por otro, la memoria *queer/cuir* se establece en estos films, como nexo de las situaciones similares que vivían las personas del colectivo LGTBQI en Argentina y Chile en épocas dictatoriales y pos dictatoriales. Los films seleccionados son dos documentales que hacen uso de documentos de archivo, como fotografías, videos y sonidos, que fueron creados en otro contexto y que el documental toma para sus propios fines. También aparecen otros materiales creados para las películas, que deberán ser tomados en un futuro bajo una perspectiva archivística por su importancia para la historia de la comunidad LGTBQI. En los dos films, son estos archivos los que conservan gran parte de la memoria *queer/cuir* personal y colectiva, por eso su conservación es de gran importancia, ya que "son parte de nuestro patrimonio cultural pues contienen gran cantidad de conocimiento que necesita preservarse para el futuro" (Nicola y Sanoner, 2013: 89). Entonces, poner atención a los materiales con que se reconstruye esa memoria *queer/cuir* es importante no sólo para este presente, sino para las genealogías del colectivo LGTBQI que se reconstruyan en un mañana. Y esto también es parte de nuestra historia como sociedad.

El uso del archivo

Para adentrarnos en la cuestión del uso del archivo en el cine documental, es necesario aclarar algunas consideraciones. El archivo comprende una gran variedad de imágenes, registros sonoros, audiovisuales y otros, que a través de su estudio y difusión contribuyen al conocimiento de una sociedad en un tiempo o

proceso determinado. Ahora bien, es preciso entender que el uso del archivo en el género documental, a diferencia de lo que sucede en cintas ensayísticas, tiene que ver con su valor de prueba histórica (Arthur citado por Lanza, 2010: s/p). Así, los documentales *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) y *Corazón en fuga* (2008) hacen uso de materiales archivísticos creando en el espectador una idea de verdad a partir de tomar estos materiales como documentos. Gracias a los aportes de Foucault (2002) podemos complementar esta visión, ya que el filósofo propone desarrollar una historia a partir de saltos, rupturas y discontinuidades, es decir desde los márgenes, y no tomar la historia desde una perspectiva tradicional dominante y lineal. En esta línea, podemos entender que los archivos de estos films, tienen una base histórica, pero al tratar sobre personas del colectivo LGTBQI, no dan cuenta de la historia oficial, sino de la que fue silenciada por tratarse de un colectivo marginado, considerado una minoría. Así estos archivos configuran rupturas en la narrativa de la historia oficial de los años ’70 y ’80 de Argentina y Chile y representan la memoria *queer/cuir* que ha sido silenciada de *La* historia oficial de estos países.

Por otro lado, la incorporación de materiales de archivo en estos documentales es trascendental ya que “la compilación se convierte en el principio constructivo de la obra” (Lanza, 2010: s/p). En esta línea, algunos de los archivos que se reponen en los dos documentales latinoamericanos son creados en otro contexto que el del film mismo. En este sentido, dice Lanza “la manipulación de los archivos, sin importar cuál sea la intención con la que se abordan, implica producir nuevos significados, distintos a los de su función original” (2010: s/p). Este proceso está compuesto por tres partes: primero, la apropiación de imágenes ajenas; segundo, el montaje o ensamblaje y tercero la recontextualización, que produce un nuevo sentido (Weinrichter citado por Lanza, 2010: s/p). De esta manera, las cintas y fotografías que aparecen en *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), cintas de su padre o fotografías de sus amigos, que antes podían ser simples registros se resignifican ayudando a reconstruir la homosexualidad oculta de su padre. De forma similar, en el documental de Qüense los archivos de las performances de Lemebel con el grupo *Las Yeguas del Apocalipsis*, que en su momento podían ser sólo registros de una actividad artística, hoy se toman como documentos de accionares políticos del colectivo LGTBQI en épocas dictatoriales y parte de la memoria *queer/cuir* chilena. También hay material creado específicamente para

las películas e igual de importante para la conservación de la memoria disidente como entrevistas a personas del colectivo LGTBQI en el caso de Comedi y, en el caso del film de Qüense, una performance realizada por Lemebel; que se vuelven material de archivo por su importancia para las genealogías LGTBQI sudamericanas.

En el caso de la película *El silencio es un cuerpo que cae* se destaca el uso de un archivo familiar como fotografías familiares y videos que realizó el padre fallecido de Comedi. La directora toma estos materiales como videos con su familia en el campo, de vacaciones en Europa o en Disney para un uso más poético. Aun así, el archivo familiar se intercala con entrevistas y fotografías de amigos y conocidos de su padre que tienen una narrativa más cercana al activismo político *queer/cuir*.

La homosexualidad es un cuerpo que cae

La película *El silencio es un cuerpo que cae* (2017) de Agustina Comedi es un documental donde la directora indaga sobre la vida pasada de su padre, Jaime, quien tuvo una vida homosexual hasta que formó una familia heteronormada. La memoria *queer/cuir* de Jaime se repone por la mirada y voz de familiares, compañeros de militancia y conocidos del colectivo LGTBQI. Así, una ex pareja de Jaime cuenta que, viajando entre amigos, estuvieron un día en un hotel gay en Miami festejando un cumpleaños. Este hombre cuenta lo sorprendidos que estaban de ver a tanto homosexual junto, de la promiscuidad que había. Los recuerdos *queer/cuir* relatados sobre Jaime se apoyan visualmente en archivos personales, que son fotografías de los amigos en diferentes lugares. Luego, mientras este conocido de Jaime habla de sus primeros amores, se muestra una secuencia de unos muchachos jóvenes bailando y besándose en un pub, que son imágenes actuales. La secuencia sigue sin música ni sonido de ambiente, trazando una línea entre ese pasado tapado y homosexual de Jaime y el presente de una juventud que no teme expresarse. El tono azul de las imágenes envuelve a los enamorados en una danza onírica y atemporal.

Se destaca en *El silencio…* los archivos audiovisuales de varias presentaciones del Grupo Kalas, donde se muestran los "detrás de escena" y varias actuaciones de *drag Queens*. Entre ellxs está Horacio que cuando actúa es "La Delpi" y fue la última pareja homosexual de Jaime antes de casarse. Los videos se muestran

crudos, sin haber sido retocados para mejorar la calidad y la música es la propia de las escenas, reforzando la verdad histórica de los archivos. También hay material de *dragueo* en las fotografías de cumpleaños de una amiga de Jaime, donde su ex pareja y otros amigos se travestían y actuaban. Todas estas son formas de quiebre de la heteronorma expresadas en diferentes materiales de archivo que cobran importancia, ya que mirando hacia el pasado estas vivencias *queer* todavía no eran visibles en el espacio público, porque se las castigaba. De hecho, lo que tiene en común los dos registros es que estas expresiones disidentes se daban en espacios cerrados.

Podemos estructurar este film en tres aspectos: por un lado, están las tensiones homófobas que se dan con Jaime en un círculo familiar; por otro, las tensiones homófobas que se dan en los espacios de militancia y, a nivel más general, las violencias por ser homosexual-travesti-trans en épocas dictatoriales y pos dictatoriales. De las tensiones en un círculo más íntimo, aparecen en el documental varios comentarios de familiares. Un ejemplo de esto es la charla que se da entre dos mujeres de la familia en una pileta. Esto está filmado con una cámara fija y sin que la directora esté entrevistándolas, lo que permite que ellas tengan un mayor nivel de comodidad y que de a poco pongan en palabras lo que estaba claro: "que todos sabían (que Jaime era homosexual), pero nadie decía nada". Así, el ocultamiento y la invisibilización de las sexualidades disidentes son formas de violencias muy naturalizadas, donde la familia cumple un rol importante en la reproducción de la heteronormatividad. Del mismo modo los numerosos archivos audiovisuales que filmó el padre Comedi y que aparecen en el film, dan cuenta del acomodamiento de Jaime al mundo hetero, mediante la articulación de la familia. En esta línea, la directora cuenta que cuando era chica en el colegio le pidieron como tarea llevar una foto del casamiento de sus padres con el nombre de los integrantes de la familia y personas importantes presentes. Monona, la mamá de Agustina Comedi, que la ayudó a poner las etiquetas, se había enterado unos días antes del pasado homosexual de su marido y que su testigo de casamiento, Néstor, fue pareja de él. Es por eso que en la fotografía de archivo familiar que acompaña la narración Néstor es el único de las personas presentes que no tiene nombre, ni indicación de quién es. Esta imagen de archivo simboliza la invisibilización del vínculo homosexual, de la vida pasada de Jaime antes de casarse con una mujer. En el extremo de la homofobia intrafamiliar hay

una entrevista que realiza la directora a una lesbiana mayor que cuenta que su pareja de aquellos años fue encerrada en un neuropsiquiátrico por sus padres, cuando se enteraron de la sexualidad de su hija. Así, la patologización de las identidades sexuales se daba en aquellas épocas desde varias instituciones como la familia, la medicina y la ley.

En otra línea, las tensiones entre las disidencias sexuales y los partidos de militancia como Montoneros, del ERP y Vanguardia Comunista era algo común en los años '70. La voz en off de Comedi dice que un militante le había dicho a su papá "ser puto es una desviación burguesa", mientras se ve el video de unos hombres en traje y con portafolio, bajando por unas escaleras, una y otra vez en una secuencia que se repite varias veces. Estas imágenes que serían como el prototipo del burgués refuerzan la contradicción de que Jaime haya sido un militante de izquierda y burgués al mismo tiempo, y se acentúa así lo artificial de la afirmación. Una compañera militante de Jaime dice como justificando la homofobia "La moral cristiana era la base de toda la sociedad, incluso de las agrupaciones militantes". Después cuenta que a ella en una agrupación le realizaron un juicio por ser homosexual y que ella se sintió culpable por serlo. Abajo de estas imágenes aparece la palabra "JUICIO" durante unos segundos, donde la directora elige resaltar el peso de la palabra. Otra compañera de militancia de Jaime suma a la anterior: "hacer explícita una actividad de tipo homosexual era todo un problema". Es decir, estos espacios de militancia donde se buscaba la revolución y la liberación de las personas no dejaban de ser patriarcales ni homofóbicos. Sin embargo, no todos los espacios de militancia rechazaban la articulación con las disidencias sexuales. Antes de 1973, el Frente de Liberación Homosexual (FHL), del cual formaba parte el poeta Néstor Perlongher, tuvo varios coqueteos con la izquierda y el peronismo (Palmeiro, 2016: 118). El FLH fue una agrupación de activismo político, entre cuyos antecedentes se encuentra el grupo Nuestro Mundo fundada en 1967 por Héctor Anabitarte, un joven ex militante comunista que habían separado por su condición de homosexual (Simonetto, 2017:7). La idea era poder integrar las demandas del sector homosexual al proceso revolucionario:

> El FLH intentó varios acercamientos a organizaciones revolucionarias, como Montoneros, con quienes participaron de dos manifestaciones de apoyo a Perón y el PST (Partido Socialista de los Trabajadores), que durante un tiempo albergó

> secretamente al FLH (…). Pero las articulaciones con la izquierda fueron efímeras, y todo acabó finalmente cuando una campaña de la extrema derecha del peronismo vinculó al ERP con la homosexualidad y la drogadicción, frente a la cual organizaciones como la Juventud Peronista terminaron por rechazar abiertamente su asociación con el movimiento homosexual… (Palmeiro, 2016: 117).

Hay que aclarar que el FLH fue un grupo político minoritario y como se expresa arriba, terminó siendo excluido por la militancia de izquierda y peronista.

Comedi con este documental no solo repone la memoria personal de su padre, sino que al mismo tiempo colabora con el acervo de la memoria *queer/cuir* colectiva de nuestro país. No sólo da cuenta como era la relación del colectivo LGTBQI con los espacios de militancia, sino que, a través de conversaciones con personas disidentes, se relata cómo era la vivencia homosexual-travesti-trans en los años de dictadura y pos dictadura. En estas conversaciones, Comedi está fuera de cámara, priorizando a sus interlocutores que ocupan todo el plano. Acá la voz de las personas disidentes sexuales es una voz testigo y protagonista de los horrores y por eso son importantes testimonios de la detención, persecución y violación de derechos humanos que sufrieron las personas del colectivo LGTBQI en los años ’70 y ‘80. Así, estas conversaciones se vuelven material de archivo de las experiencias vividas por las disidencias en el pasado reciente en Argenitna. Un valioso testimonio lo da una amiga de Jaime; una actriz trans, parte del Grupo *Kalas* que cuenta “te llevaba la policía por averiguación de antecedentes si eras puto, ni te cuento si estabas vestida de mujer, te violaban, te toqueteaban, se te cagaban de risa”. Además, dice que las personas de la disidencia sexual, al ver a la policía se decían como código de peligro entre ellos “13” para moverse de ese lugar. En cuanto a los casos conocidos de personas del colectivo LGTBQI que fueron secuestrados, solo se tiene conocimiento de Valeria Ramírez, una activista trans detenida en el centro clandestino de detención “Pozo de Banfield” (Torres, 2018:3). Sin embargo, Carlos Jáuregui repone en su libro *La homosexualidad en la Argentina* (1987) que en las actas del *Nunca Más* se aprecia la existencia de 400 casos de homosexuales que habían integrado las listas del horror (3). Dice Bazán (2010) “estos datos fueron suministrados a Jáuregui por el rabino Marshall Meyer (…) [y la omisión] se habría debido a las presiones del ala católica de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos” (383). El trato que recibían las personas homosexuales en estas épocas era especialmente sádico y violento,

ya que eran violados por sus captores (Jáuregui citado por Bazán, 2010: 383). Sin embargo, es importante aclarar que para las disidencias sexuales no sólo se violaron los derechos humanos a partir de 1976, sino que también hubo persecución en épocas anteriores a la última dictadura y en épocas pos dictatoriales. Insausti (2015) sostiene que se desarrolla una

> continuidad en la persecución desde la instauración de la represión, a partir del primer gobierno del presidente Juan Domingo Perón (1946-1952), hasta la lenta desarticulación de los edictos policiales, (…) durante la década del noventa (1)

En este trabajo ponemos el eje en la época dictatorial porque ese es el tiempo en el que se centra gran parte de los relatos del film de Comedi y el de Qüense. En relación a lo que pasaba a finales de la dictadura y ya en democracia, por la vigencia de ciertos edictos o contravenciones policiales a cualquier persona disidente se la podían llevar a la comisaría. "Los edictos, vigentes en Buenos Aires hasta 1998, penalizaban la incitación u ofrecimiento al 'acto carnal' en la vía pública, llevar vestimentas consideradas como correspondientes al sexo opuesto" (Pecheny y Petracci, 2006: 55), o cualquier perturbación a la moral de la sociedad. Es decir, las personas las personas del colectivo LGTBQI que sobrevivieron a la dictadura, todavía tenían que resistir a una sociedad heteronormada que se regía por la moral y las buenas costumbres y cuya ala represiva era la policía. De esta manera, los testimonios de las disidencias sexuales de los años dictatoriales y pos dictadura en *El silencio es un cuerpo que cae*, permiten que parte de la memoria *queer/cuir* se cuele en las grandes narrativas que no cuentan las persecuciones y violencias que sufrió parte del colectivo LGTBQI en todos estos años.

Lemebel, *yegua* en fuga de la heteronorma

El documental *Pedro Lemebel: Corazón en fuga* (2008) de Verónica Qüense recorre la vida y obra del escritor, performer y artista plástico chileno Pedro Lemebel (1952-2015). El film mezcla parte de su lado artístico y sus denuncias a la dictadura de 1973, a la vez que está atravesado por la existencia *queer/cuir* del escritor. En el documental se reponen las acciones estético-políticas de Lemebel en épocas dictatoriales (1973-1990) y pos dictatoriales, a través de archivos. A la vez, hay conversaciones con personas referentes de la izquierda chilena y con familiares de detenidos desaparecidos por la última dictadura chilena. Estas conversaciones de tinte más político se contraponen en un montaje intercalado

con momentos artísticos, como la lectura de crónicas o el registro de alguna performance. Muchos de los planos realizados para el documental no están centrados y tampoco hay un sonido nítido, sino que hay una estética de filmación "casera", donde se prioriza el collage, con cruces de imágenes y audios.

En el filme se muestra una charla que tiene un Lemebel, mucho más joven, con Gladys Marín, presidenta y secretaria general del Partido Comunista de Chile. A pesar de no militar en el partido, Lemebel compartía sus ideas y tuvo una estrecha amistad con Marín. Cuando *Corazón en fuga* se estrena, Marín ya había muerto hacía tres años y para el presente de este trabajo, Lemebel también, por lo que este registro queda como archivo para la sociedad de un intercambio entre dos figuras destacadas de la política y la cultura. De la misma manera, se da otra conversación entre Lemebel con una señora mayor, a quien el intertítulo nos presenta como "Anita Gonzáles. Agrupación de familiares de detenidos y desaparecidos". La temática es mayormente política, pero en un momento dado se cuela en la conversación la sexualidad de Lemebel. Gonzáles le pregunta sobre ¿cuándo su madre 'se dio cuenta'?, haciendo referencia a su homosexualidad, pero sin decirlo. Lemebel dice "Nunca…y siempre", ya que su madre debía saber que su hijo era homosexual porque lo veía en la televisión con tacos altos, pero que no se hablaba de ello. La gran diferencia con Jaime en *El silencio…* es que Lemebel fue un personaje público y, por lo tanto, visible para su familia y su círculo cercano y, además, parte de la cultura chilena. Así, en este film de Qüense sucede algo parecido a la situación de los familiares de Comedi, que no ponen en palabras, que no pueden nombrar aquello que sale de la norma, lo disruptivo. De esta forma la familia niega e invisibiliza y se establece como reguladora de deseos y subjetividades. Por otro lado, el escritor no habla con ninguna de las dos militantes de las tensiones en años anteriores con las agrupaciones de izquierda, por la homofobia que había en estos espacios. En este sentido el escritor presentó años antes, en un acto del Partido Comunista, su texto *Manifiesto: hablo por la diferencia.* Un fragmento de él dice:

> "Yo no voy a cambiar por el marxismo
> Que me rechazó tantas veces
> No necesito cambiar
> Soy más subversivo que usted
> No voy a cambiar solamente

Porque los pobres y los ricos

A otro perro con ese hueso" (Lemebel, 2011: 221)[1].

Esto se desarrolló como una respuesta a la homofobia de la izquierda chilena y, como ya se mencionó anteriormente, esto también sucedía de este lado de la cordillera. Sin embargo, una diferencia de Argentina, que tuvo su Frente de Liberación Homosexual (FLH) desde antes de los años setenta, en Chile no existió un frente hasta 1991 (Antivilo Peña, 2016: 93). En este año se crea el Movimiento de Liberación Homosexual (MOVILH) que nació a partir del Primer Congreso Homosexual chileno donde concurrieron varias organizaciones de homosexuales y lesbianas que se habían creado bajo la Dictadura (109). Aunque la mayoría de los fundadores del MOVILH eran de izquierda, al igual que sucedía con el FLH, en ninguno de los dos casos pudieron articular sostenidamente con los partidos izquierda. Estas similitudes dan cuenta que en los contextos sudamericanos no había lugar para el activismo LGTBQI y sus demandas en los espacios políticos. Es destacable la diferencia histórica, ya que entre la conformación del FLH y el MOVILH hay como veinte años. Para 1991 en Argentina ya había varios grupos del colectivo LGTBQI accionando e incluso algunas apariciones de personas disidentes en medios masivos.

Por otro lado, el documental *Pedro Lemebel…* muestra cuando lo invitan al escritor a la Casa de las Américas (Cuba) por la "Semana de Autor". Hacen repaso de su carrera nombrando sus escritos *Adiós Mariquita Linda* y *Tengo miedo torero*, entre otros. Lo personal se mezcla con lo político cuando se cruzan los temas de la sexualidad de Lemebel y su postura política. Así, el escritor cuenta de su trabajo con Francisco Casas en *Las Yeguas del Apocalipsis* y dice que buscaban "hacer algo frente a esta demanda homosexual, frente al Sida, frente a los Derechos Humanos que estaban siendo violados". El escritor narra los comienzos del grupo y comenta que el nombre de "yeguas" lo tomaron de su uso peyorativo hacia las mujeres y lo resignificaron como bandera de lucha y resistencia. Aunque no aclara la parte a qué hace referencia el término bíblico de Apocalipsis, Santos Mateo (2015) postula dos hipótesis que toma de dos autorxs. Por un lado, dice que "(l)a referencia bíblica tendría, según Justo Pastor Mellado, relación con el

[1] El texto, íntegro en su gramática y ortografía, fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, en Santiago de Chile.

régimen militar, paralelizando a los cuatro jinetes del Apocalipsis con los cuatro miembros de la Junta Militar chilena" (s/p). Por otro, para Santos Mateo también podría ser lo que postula Carvajal (2011) diciendo que la figura del Apocalipsis es una apropiación que hacen en referencia a lo que se vivía con el sida (s/p). Mientras Lemebel habla, se muestran varias fotografías y videos de archivo de él y de Casas travestidos en diferentes performances. Estos documentos archivísticos van reforzando lo que él relata y se erigen en el documental como prueba histórica de que las acciones políticas en contra de la dictadura chilena no sólo eran realizadas por militantes de partidos de izquierda, sino por activistas del colectivo LGTBQI. Estos archivos conservan parte de la memoria *queer/cuir* chilena en épocas dictatoriales y pos dictatoriales erigiéndose como partes de una historia no contada. En este sentido, dice Sandoval Álvarez (2016) que el grupo tuvo varias intervenciones en eventos culturales, pero hubo un tiempo en que no fueron incluidos en las narrativas de memoria y arte y recién en el último tiempo se los revalorizó.

En esta línea, las performances de *Las Yeguas…* comenzaron en la presentación del premio de poesía Pablo Neruda en 1988, unos años antes de que se terminase la dictadura chilena que duró 17 años. Sus expresiones artísticas no sólo encarnaban una crítica en torno a cuestiones políticas, sino que representan parte de la memoria *queer/cuir* chilena, al desarrollar sus acciones estético-políticas desde una visibilidad homosexual, *marica*, *loca*. Compartían con otros grupos como la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos la lucha por los derechos humanos. Pero su diferencia se basaba, como dice Sandoval Álvarez (2018)

> en [ser] cuerpos disidentes, maricas, sexualmente ambiguos o indefinidos, travestidos y mutables que, además, recuperaban espacios públicos (…) donde discutir y procesar públicamente y de otros modos las experiencias de violencia. (11). Lemebel también expone que, en otras épocas, los homosexuales visibles como él no estaban en las universidades, en las carreras "serias", por eso con *Las Yeguas…* lo que hicieron fue romper el cerco conservador educativo, resignificando el espacio académico "con nuestros desnutridos cuerpos de *yeguas* tercermundistas.

Por otro lado, mediante un intertítulo se presenta el archivo audiovisual de la obra teatral *Tengo miedo torero*, basada en el libro homónimo de Lemebel,

publicado en 2001. En la novela se entrecruza la militancia política con la disidencia sexual en la historia que viven "La Loca del frente", una marica pobre de 40 años que se muda a Santiago de Chile y Carlos, un joven guerrillero de izquierda. En el texto la Loca tiene tres amigas de bajos recursos que en el archivo de la obra teatral aparecen en el cuerpo de una mujer y dos varones travestidos, que le hacen chistes a La loca por su enamorado. Parte de los archivos audiovisuales de la obra teatral destacan porque entre la Loca y sus amigas hay una homogeneidad visual dada por una misma escala cromática. Esta uniformidad visual se crea a través del vestuario, desde el que se observa una secuencia de coloraciones que va desde lo rosáceo hasta el amarillo pasando por una gama de colores naranjas. Como fondo tienen una escenografía color rosa pastel, que también unifica todo el conjunto, como si estos personajes pertenecieran a un mismo mundo, propio de estos seres travestidos, maricones, afeminados. La elección de estos colores puede ser tomada como una crítica a la llamada "peste rosa", término que usaron en los años ochenta los periodistas de forma discriminatoria, cuando aparecieron los primeros casos de virus de inmunodeficiencia humana en la comunidad homosexual. En este sentido, estos archivos dan cuenta de cómo se representa a la comunidad homosexual, destacando sus aspectos femeninos. Además, a partir de la reposición de la historia de *Tengo miedo torero,* se permite vislumbrar el contexto de marginalidad y exclusión de las disidencias sexuales en la sociedad chilena, en contexto de dictadura.

En la última parte de *Pedro Lemebel….* se muestra al artista visitando Pisagua. Este lugar fue una cárcel y espacio de tortura, utilizado para crímenes contra opositores políticos durante la dictadura pinochestista. En otros gobiernos anteriores también se lo utilizó, como durante el primer y segundo gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931 y 1952-1958), donde se realizaban *razzias* que llevaban a vagabundos, mendigos, locos y homosexuales a esta cárcel (Antivilo Peña, 2016: 94). Es en Pisagua donde "Homosexuales y comunistas, disidentes del deseo sexual y político se acumulan, se apilan en la memoria del lugar…" (Gómez, 2016: 290) y es donde el documental de Qüense finaliza. Para el cierre del film Lemebel desarrolla una performance donde camina sosteniendo unos tacos aguja, sobre una tela blanca que va mojando y que deja huellas rojas. Es una acción artística que remite a la sangre de los torturados y asesinados,

militantes y homosexuales, poniendo el foco en la memoria desde su existencia *queer*, simbolizada en esos tacos aguja. Luego la cámara se va alejando con la imagen del artista parado frente al mar y el plano del encuadre se achica sobre un fondo negro y desaparece. Desaparece todo, menos la memoria y, sobre todo, la memoria *queer/cuir*.

Bibliografía

Antivilo Peña, J. (dic. 2016). "Pongo el culo compañero. Izquierda, disidencia sexual y performance. Vínculos, fisuras y rupturas en Chile". En *Arte y Políticas de la Identidad*, vol. 15, pp. 91-110. Recuperado de: https://revistas.um.es/reapi/article/view/284431

Bazán, O. (2010). *Historia de la Homosexualidad en Argentina*. (2da edición). Buenos Aires: Marea.

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. (trad. Garzon del Camino Aurelio). Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Gómez, J. A. (sept. 2016). "El arte (visual) de la fuga": Pedro Lemebel por Verónica Qüense". En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 6 (n°11), pp. 276-294. Recuperado de: https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/223

Gorelik, A. (ene-dic 2011). La memoria material: ciudad e historia. En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (n°33), pp. 181-187. Recuperado de: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379444917025

Insausti, S.J. (2015). "Los cuatrocientos homosexuales desaparecidos: memorias de la represión estatal a las sexualidades disidentes en Argentina". En Débora D'Antonio (comp.), *Deseo y represión. Sexualidad, género y Estado en la historia argentina reciente*. Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 63-82. Recuperado de: https://ef78cfc7-f45c-4b1b-94a2-55a6904a93a2.usrfiles.com/ugd/ef78cf_74d6d30f50c546218a804af258b1a3c4.pdf

Lanza, P. (2010). "Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes". En *Cine documental*, (n°1), s/p. Recuperado de: http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03.html

Lemebel, P. (2011). Manifiesto (hablo por mi diferencia). En *Revista anales*, séptima serie, (n°2), pp. 218-221. Recuperado en: https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/19449/20610

Lemebel, P. (2017). *Tengo miedo torero*. Córdoba: ¡Pero si sos un calco! Ediciones.

Nicola, M. y Sanoner, P. (2013). "El archivo audiovisual como estrategia para la preservación y construcción de la memoria". En *Culturas. Debates y perspectivas de un mundo en cambio*, (n°7), pp. 87-107. Recuperado de: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/Culturas/article/view/4339

Paganini, M. (2017). "La memoria como búsqueda activa: la transmisión intergeneracional de la experiencia militante en el filme documental *Seré millones*". En *Revista colombiana de sociología*, vol. 40 (Supl. 1), pp. 83-99. Recuperado de: http://mr.crossref.org/iPage?doi=10.15446%2Frcs.v40n1Supl.65908

Palmeiro, C. (2016). "Derivas de lo *queer* en la Argentina: hacia una genealogía". En Lopes, D.; Giorgi, G.; Gutiérrez Albilla, J.D.; Melo, A.; Palmeiro, C.; Acosta, F.; Lozano, E.; Saxe, F.; Rubino, A.; Varderi, A.; Rivas San Martín, F.; Garrido, G.; Martinelli, L.; Pieniazek, D.; y Smiraglia, R. (compilado por Lucas Martinelli), *Fragmentos de lo queer: arte en América Latina e Iberoamérica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Simonetto, P. (2017). *Entre la injuria y la revolución: el Frente de Liberación Homosexual: Argentina, 1967-1976*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Torres, A. (2018). "Los '400' o la memoria homosexual de la última dictadura militar". En *XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memorias subalternas, memorias rebeldes*, pp. 1-9, [mesa 17]. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Argentina. Recuperado de: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_17/torres_mesa_17.pdf

Sandoval Álvarez (jul-dic 2018). "Sospechas maricas de la cueca democrática: arte, memoria y futuro en 'Las Yeguas del Apocalipsis' (1988-1993)". En *Estudios de Filosofía*, (n°58), pp. 9-39. Recuperado de: https://revistas.udea.edu.co/index.php/estudios_de_filosofia/article/view/330762

Santos, J.J. (dic-feb 2015). “Refundación de las Yeguas del Apocalipsis”. En *Artnexus*, (n°95), s/p. Recuperado de: https://www.artnexus.com/es/magazines/ver/5d61e030eb5c0578bcec431a/95

Villaplana Ruiz, V.; Valencia, S.; Lozano, R. y Gutiérrez Magallanes, C. (2017). “Introducción. Memoria queer/cuir: usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global”. En *Arte y políticas de identidad*, (n°16), pp. 9-14. Recuperado de: https://revistas.um.es/reapi/article/view/317211

Fondo TyPAL: desafíos en torno a la construcción y mantenimiento de archivos de las artes escénicas

Denise Cobello, CONICET- IIGG FSOC UBA- UNA
Paula Tortosa, CONICET- IIGG FSOC UBA

Introducción

Es posible afirmar que el giro archivístico y documental del arte latinoamericano se ha nutrido de los desbordes de la noción de documento. En ese sentido ha habido hitos fundantes en relación a este tema, como: *La arqueología del saber* de Michel Foucault (1969), *La atracción del archivo* de Arlette Farge (1989) y *Mal de archivo. Una impresión freudiana* de Jacques Derrida (1997) que sentaron, entre otros textos, las bases para su deconstrucción y problematización. Desde la perspectiva que plantea Foucault (2010) la noción de archivo toma un giro discursivo en tanto enunciación de "lo decible".

En la actualidad, la dimensión del archivo como activo (material y digital) y su cualidad como objeto de exposición en el arte ha permitido nuevas conceptualizaciones desarrolladas en diversas investigaciones. Un "impulso de archivo" (Foster, 2006, p. 145) que busca transmutar algo del pasado en insumo de nuevos mundos poéticos o de nuevas pesquisas. Una pasión por esos materiales que promulga nuevas lecturas (Guasch, 2011).

Estas indagaciones sobre el archivo han tenido sobre (y desde) América Latina reflexiones de gran envergadura (Rolnik, 2008; Taylor, 2016). En este sentido, el Coloquio "Archivos fuera de lugar", organizado por el Ex Teresa Arte Actual y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUAC-UNAM) resulta ser un referente latinoamericano ineludible, en el presente, de las discusiones en curso. Creemos que se torna urgente integrar y conservar los acervos documentales atendiendo a su fragilidad física, contextual y temática (no solamente a partir de cuestiones técnicas) puesto que esto permite el despliegue de procesos de utilización y

preservación. En ese aspecto se vincula también con las políticas de memoria. En efecto, la detección de relaciones entre la apertura de archivos sobre las violencias de Estado y la construcción de memorias latinoamericanas situadas (Da Silva Catela y Jelin, 2002), ha resultado sumamente fructífera en la expansión de las memorias que siguen reclamando, muchas veces, justicia. Nuestro interés en el acceso a estos materiales se ensancha cuando las prácticas escénicas apelan a documentos del pasado y le otorgan nuevos sentidos, posibilitando lecturas renovadoras de los mismos (por ejemplo, diferentes casos de teatro documental).

Por tanto, nos parece nodal solidificar los caminos hacia una despatriarcalización del archivo, tanto desde el feminismo (Pollock, 2010) como desde las disidencias sexo-genéricas. Del mismo modo que resulta vital pensar al archivo como construcción de memorias situadas en América Latina. Así también, afirmar perspectivas que abonen a la democratización: desde enfoques de la historia oral, con la idea de compartir memorias recopiladas en comunidades de registros, hasta lógicas abiertas del archivo. Y, sin duda, repensar los desafíos y las oportunidades en la era digital y del archivo como interfaz.

En este contexto y tomando como punto de partida este estado de la cuestión en torno a la noción de archivo, nos propusimos trabajar sobre el Fondo documental Teatro y Política en América Latina (TyPAL). Este fondo pudo ser desarrollado a partir de un proyecto PICT, con sede física en el Archivo Audiovisual (AAIIGG) que forma parte del Centro de Documentación e Investigación (CDI) del Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (IIGG- FSOC-UBA). La creación de este Fondo permite reunir, preservar y promover la conservación de materiales emergentes de las artes escénicas, que tienen origen en las propias investigaciones del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina[1], archivos privados de artistas y asociaciones o instituciones; así como también, fomentar el estudio de

[1] El grupo es dirigido por Lorena Verzero y está conformado por: Paula Ansaldo, Cristian Andrés Aravena, Rocío Arisnabarreta, Pamela Brownell, Denise Cobello, Maximiliano de la Puente, María Luisa Diz, Bettina Girotti, Ezequiel Lozano, Ramiro Manduca, Camila Mercado, Mariana Eva Pérez, Lola Proaño Gómez, Francesca Rindone, Eugenio Schcolnicov, Marina Suárez, Nahuel Telleria, Paula Tortosa y Juan Ignacio Vallejos.

los documentos existentes en el TyPAL. Un fondo de estas características constituía una vacancia que comienza a saldarse en el campo a escala nacional promoviendo además la renovación y articulación de los debates en torno a archivos y su relación con las artes escénicas. En este marco, el Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina articula colaboraciones con instituciones especializadas en archivística como es el Centro de Documentación e Investigación del Germani y en particular espacios dedicados a la preservación de archivos vinculados a las artes escénicas como el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) , la Fundación Espigas, el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) de México, el Archivo Isidora Aguirre de Chile, entre otros, lo cual perfila la posibilidad de construcción de un espacio referente en la materia en nuestro país.

En este trabajo nos interesa particularmente abordar dos problemáticas que observamos a partir de la participación grupal en la creación del TyPAL. La primera, vinculada con la conservación y difusión de los documentos que se encuentran albergados en este fondo. Si bien se encuadran dentro de un espacio institucional como es el IIGG, la participación del equipo en la ampliación y mantenimiento del mismo depende de proyectos que son subsidiados a corto plazo. En ese sentido, otro de los desafíos tiene que ver con garantizar la accesibilidad, la circulación y cuestiones relativas a las instituciones que custodian los archivos. Entonces surge el interrogante ¿cómo llega une investigadore a este fondo particularmente en una institución no ligada (directamente) a las artes escénicas? Por otro lado, también nos parece relevante abordar la particularidad de este Fondo documental que alberga registros audiovisuales de producciones artísticas y reflexionar acerca de las nociones de archivo y repertorio (Taylor, 2016) para intentar comprender los desafíos que se presentan al capturar y conservar lo efímero y así contribuir en muchos casos a la construcción de memorias.

TyPAL: entre la subsistencia y la visibilidad

El CDI del IIGG- FSOC- UBA alberga un archivo, que comprendemos, tal como indica una de sus definiciones, como “un sistema corporativo de gestión que contribuye de manera efectiva, mediante una metodología propia, a la definición

de los procesos de producción administrativa, garantizando la correcta creación de los documentos, su tratamiento, conservación, acceso y comunicación" (Cruz Mundet, 2011, p. 14). En este caso los tipos de documento que alberga son audiovisuales, es decir que "combinan la imagen en movimiento y el sonido" (Cruz Mundet, 2011, p.31) y se encuentran en soportes electrónicos e informáticos principalmente en discos rígidos externos. Entonces, la custodia del Fondo TyPAL se encuentra en el espacio institucional del CDI, lo cual implica la "responsabilidad sobre el cuidado de los documentos que se basa en su posición física y que no siempre implica la propiedad jurídica ni el derecho a controlar el acceso a los documentos" (Consejo Internacional de archivo, 2000).

Como señalamos el TyPAL es un Fondo en tanto se corresponde a un "conjunto de documentos con independencia de su tipo documental o soporte, producidos orgánicamente y/o acumulados y utilizados por una persona física, familia o entidad en el transcurso de sus actividades y funciones como productor" (Consejo Internacional de archivo, 2000). El objetivo principal de este Fondo Documental es, como dijimos, el almacenaje y la preservación de materiales emergentes de prácticas efímeras como son las artes escénicas, que tienen origen en nuestras propias investigaciones, archivos privados de artistas y asociaciones o instituciones. Asimismo, pretende visibilizar y difundir su acervo estableciendo redes con otros archivos a escala nacional y regional, y a través del fomento de actividades de divulgación y transferencia, así como fomentar el estudio de los documentos existentes en el TyPAL.

Como grupo nos interesamos en problemáticas ligadas al giro archivístico y documental del arte latinoamericano y a las reflexiones que surgen sobre y desde América Latina al respecto. Esto se cruza con las políticas de memoria y la construcción de memorias latinoamericanas situadas. Dentro del Fondo Documental hay actualmente tres colecciones: la colección de obras ligadas al Ciclo Teatro x la Identidad, la colección de obras de teatro comunitario, la colección sobre teatro callejero y la colección sobre Teatro Latinoamericano.

Durante la confección de este Fondo Documental nos preguntamos acerca de la llegada y el acceso que pueda tener a la comunidad teatral (artistas e investigadores/as) ya que el Fondo Documental se encuentra en el IIGG dentro de la Facultad de Ciencias Sociales, un lugar con poca accesibilidad y visibilidad

para gente que no pertenece a esta Institución. ¿Cómo podría llegar la información acerca de la existencia de este Fondo a estudiantes, artistas, docentes e investigadores/as de otras universidades del país y Latinoamérica o a artistas e investigadores/as del campo teatral específicamente? ¿Es posible que se convierta en archivo referente para aquellos grupos que trabajan sobre estos documentos o temas asociados sin quedar restringido al ámbito del Instituto o la Facultad que lo alberga? Asimismo, sería interesante que pudieran acceder personas que se encuentran a cargo de la formulación y gestión de políticas culturales.

Las políticas de divulgación del TyPAL fueron pensadas para llevarse a cabo a través de canales existentes y otros en vía de desarrollo como sitios web y redes sociales; encuentros académicos; festivales de teatro, danza o performance; presentaciones en diverso tipo de espacios, desde bibliotecas populares hasta centros culturales o instituciones educativas; y en diversos soportes, no solo web sino también radial o escrito, como prensa gráfica o revistas culturales, etc. Creemos que es importante trabajar cuidadosamente sobre las políticas de divulgación para visibilizar el archivo y brindar una fácil accesibilidad, es decir pluralizar el archivo (Cruz Mundet, 2011, p.25). Asimismo, el TyPAL pretende favorecer una política de multilingüismo (o, al menos, de bilingüismo español-portugués), dentro de la plataforma en las etiquetas y en los metadatos lo que creemos que potencia la colaboración con las comunidades académicas latinoamericanas, especialmente la brasileña.

Desde este enfoque se espera que este trabajo con el Fondo Documental pueda impactar en las investigaciones académicas y también en campo de las políticas culturales. Asimismo, esperamos que pueda expandirse y resultar como una suerte de acervo cultural de las prácticas artísticas en Latinoamérica.

Archivos y artes escénicas: desafíos en la construcción de memorias de lo efímero

Las artes escénicas, como fenómeno evanescente, eminentemente temporal e irrepetible, presentan un desafío para la investigación, no pudiendo recurrir a la museística ni al archivo tradicional para cumplir las nuevas exigencias que la ampliación del corpus necesita. La existencia de un archivo especializado, resguardado y preservado por un Centro de Documentación de amplia

trayectoria y abierto a la consulta, constituye una necesidad para las personas dedicadas a la investigación en artes escénicas y otras disciplinas humanísticas. Si bien esto es indispensable en todas las disciplinas del área de las artes, lo es aún más en el estudio de las artes escénicas.

Actualmente desde el TyPAL nos encontramos trabajando en el registro, la reconstrucción y en el análisis de las prácticas escénicas activistas y de resistencias emergentes en democracia, esto incluye tanto obras teatrales, performances en espacios institucionales (teatros, centros culturales, museos, universidades), como así también prácticas artivistas que acontecen mayoritariamente en el espacio público callejero. Esto implica, además, la creación, recolección y sistematización de estos archivos. Desde ya, uno de los desafíos que visibilizamos es la posibilidad de capturar las intensidades que producen las artes escénicas como por ejemplo su expresión aurática (Benjamin, 1989), cuya reproducción exacta es imposible. En ese sentido es interesante lo que plantea Dubatti (2015): "en tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite captura o cristalización en formatos tecnológicos" (p.45). Entonces, teniendo en cuenta esta complejidad nos preguntamos ¿cómo se produce el registro de las artes escénicas? Es decir, ¿cómo se registra y se archiva lo efímero?

Ejemplos del desafío que esto implica podemos ver en la colección de obras sobre el Ciclo Teatro por la Identidad (TxI) donde figura un registro audiovisual del *backstage* y la actuación de Murga Garufa de Constitución mientras el público ingresaba a la sala. Es un registro precario sin audio al principio y luego un sonido muy bajo que fue donación de la Asociación civil sin fines de lucro TeatroxlaIdentidad (TxI) que da cuenta de un evento parateatral. Otro ejemplo similar en el que se archiva un acontecimiento único es el registro audiovisual de *La suerte de la fea* de Mauricio Kartún, con actuación de Georgina Barbarrosa. En la filmación de la obra quedó grabado el saludo final con palabras de Eugenia Levin (Comisión de Dirección de TxI), Juliana García (nieta recuperada) y de Rosa Roisinblit (Abuelas), discursos que conforman un elemento anexo a la obra y que brinda un aporte único a su documentación. Y el último ejemplo que nos parece relevante en términos de tensión entre performance y registro documental o en palabras de Rolnik (2007) tensión

entre “lo real visible y decible” y “lo real sensible, invisible e indecible (el plano de los flujos, intensidades, sensaciones y devenires)” (p. 5), es el registro audiovisual del lanzamiento del Encuentro Internacional de TxI en 2008 presentado en el Teatro Nacional Cervantes. El mismo está compuesto por una presentación a cargo del comediante Bicho Gómez, un discurso inaugural de Claudio Gallardou y Rubens Correa, autoridades del Teatro Cervantes, palabras de la Comisión de Dirección de TxI y un discurso de Abuelas. La obra comienza y en el minuto 24:50 irrumpe la escena Rubens Correa para comunicar al público que había habido una llamada telefónica por una amenaza de bomba y por lo tanto solicitaba la evacuación de la sala. El registro audiovisual capta la reacción del público. Se observa personas que dudan, otras que abandonan el lugar inmediatamente, otras que se levantan de las butacas, pero no se van. En el minuto 43:07, luego de que una brigada antiexplosivos revisa el edificio y comprueba que no hay ningún peligro, hace su intervención musical, casualmente, el grupo La Bomba de Tiempo que debía cerrar la velada[2].

Al igual que este, diversos ejemplos dan cuenta de los desafíos que emergen a la hora que pretender capturar un hecho artístico efímero como es el teatro, pero a su vez comprobamos la importancia de dejar huella de acontecimientos anexos o parateatrales únicos que brindan un aporte específico y que puede arrojar información nueva sobre la obra y su recepción. Captar un hecho aurático en algunos casos por cámaras de gama media que aportan una calidad despojada sin rasgos de dirección o supervisión que puedan contener expectativas de montaje, acabado y explotación del material, permite que la cámara registre sin filtros todo lo que pasa en la obra y en el contexto de su presentación.

Por otro lado, destacamos la importancia del registro de estas prácticas performáticas ya que colaboran en la construcción de memorias sobre esos hechos, pero también sobre la trama social en la cual se despliegan. En ese aspecto, Suely Rolnik (2007) refiere que hay operatorias en las que estos registros, acompañados por narrativas de sus protagonistas y participantes, permiten restituir los sentidos y contextos de la experiencia estética y poder ir más allá de la “condición de *archivo muerto* que caracteriza a los documentos y

[2] Para mayor información consultar: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/amenaza-de-bomba-en-teatro-x-la-identidad-nid1070171/

objetos que restan de estas acciones, para hacer de dichos elementos una memoria viva, productora de diferencias en el presente" (Rolnik, 2007, p. 7).

Reflexiones Finales

El Fondo TyPAL fue creado a partir de la necesidad e interés de un grupo de investigadores de dar respuesta a una vacancia en el campo de la archivística de las artes escénicas en Argentina. A partir de fondos personales y colecciones de diversos orígenes fue que se pudieron comenzar a crear, capturar y reunir, organizar y procesar esos archivos, con la idea de preservarlos y pluralizarlos para que puedan ser accesibles para su consulta (Cruz Mundet, 2011, p.25). Sostenemos la importancia y el valor que tiene la existencia de este tipo de archivos que dan cuenta tanto de las prácticas escénicas latinoamericanas como de un acervo memorial, por el valor documental que preservan para futuras investigaciones y la posibilidad de incidir en políticas culturales.

A partir del cuestionamiento sobre qué se captura y qué se pierde mediante la acción de archivar y a lo largo de estas reflexiones sobre la construcción de memorias de lo efímero creemos junto con Taylor que una performance 'en vivo' puede ser capturada - y transmitida - parcialmente, pero la experiencia excede la posibilidad del archivo de capturarla. Sin embargo, esto no quiere decir que la memoria de la performance desaparezca ya que como comportamiento ritualizado, formalizado o reiterativo la memoria corporal se transforma según Taylor (2012) en *repertorio*. Para la autora: "el repertorio como el archivo es mediatizado: formado por el mismo proceso de selección, memorización, internalización y transmisión. Múltiples formas de actos corporales están siempre presentes, en un constante estado de reactualización" (p. 156). Pero cuando se trata de un acontecimiento fugaz, imprevisto, un evento único que sucede en el marco de una obra como sucede con los casos de Teatro por la Identidad mencionados, con el discurso de una nieta recuperada luego de una de las representaciones o la situación de amenaza de bomba a los pocos minutos de haber comenzado la obra, creemos que la captura o el registro de esos momentos, probablemente irrepetibles, dejan una huella que puede devenir un significante aporte para futuros estudios. Si bien, coincidimos con Taylor en que la experiencia "excede la posibilidad del archivo de capturarla" (p. 155), algo en su captura, en particular eso que resiste y supera los límites impuestos por el

archivo, puede ser de suma relevancia en el marco de una investigación. En este sentido, Andrea Giunta (2010) señala la potencia del archivo en tanto otorga la posibilidad de escribir otras historias a partir de registros desde los que se multiplican las lecturas. En línea con sus reflexiones, y para finalizar, entendemos que la posibilidad de construcción y consolidación del Fondo Documental TyPAL funciona no solo como una política de conocimiento del arte y del teatro en particular, sino también como un acervo que resguarda parte de la memoria de eventos únicos que tuvieron lugar en el marco de un hecho artístico vivo y que, junto con otro tipo de memorias efímeras como el testimonio, constituye un elemento indispensable en la reconstrucción crítica de la experiencia del pasado.

Bibliografía

Benjamin, W. (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos I*, *7*.

Consejo Internacional de archivos. (2000). *Norma Internacional General de la Descripción archivística. Adoptada por el Comité de Normas de Descripción*. Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.

Cruz Mundet, J.M. (2011). “Principios, términos y conceptos fundamentales”. En Mundet, Jrc *Administración de documentos y archivos: textos fundamentales*, 15-35. Madrid: Guillomía Comunicación Gráfica.

Da Silva Catela, L. y Jelin, E. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana*. [Traductor Paco Vidarte]. Buenos Aires: Trotta.

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas, 9*, 44-54.

Farge, A. (1989). *Le gout de l’archive*. París: Editions du Seuil.

Foster, H. (2006). An Archival Impulse. En Ch. Merewether (Ed.), *The Archive*. Whitechapel Gallery/MIT Press.

Foucault, M. (1969). *L’Archéologie du savoir*. París: Éditions Gallimard.

Foucault, M. (2010) *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata.

Guasch, Anna María (2011) *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

Groys, B. (2012). De la imagen al archivo de imagen- y vuelta: el arte en la era de la digitalización. En *Arte, archivo y tecnología*, 1° Ed. Santiago. Chile: Editorial Universidad FinisTerrae, pp. 13-25

Giunta, A. (2010). Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. En C. Jaramillo (ed.) *Errata nro. 1. Arte y archivos* . Recuperado de: https://issuu.com/revistaerrata/docs/revista_de_artes_visuales_errata_1_issuu

Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*, Madrid: Cátedra.

Rolnik, S. (2007). La memoria del cuerpo contamina el museo, *Transveral*. Disponible en https://transversal.at/pdf/journal-text/1464/

Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. IX, 9-22.

Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

—---------- (2012) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

—---------- (2003) u*The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke Univ. Press.

Cuerpos disidentes y poder. En dictadura y posdictadura

Alcira Serna, Prog. de Investigación y Producción, Cultura, Arte y Género – Departamento de Artes Visuales – UNA
María Marta Hovhannessian, Prog. de Investigación y Producción, Cultura, Arte y Género – Departamento de Artes Visuales – UNA

Este trabajo forma parte de la investigación llevada a cabo en el Proyecto PIACyT 34/0656, "Géneros, Cuerpos y Prácticas Performáticas en las Artes Visuales, en Argentina 1980". La década mencionada se encuentra enmarcada dentro de dos etapas diferentes; los últimos años de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar y la apertura democrática a manos de Raúl Alfonsín (10/12/1983-08-07-1989), en la cual aún estaba presente la sombra amenazante de la dictadura.

Según hemos percibido en nuestro trabajo de investigación, en el período abordado las manifestaciones artísticas no pueden encuadrarse dentro de los límites de las disciplinas tradicionales. Esto puede observarse en los poemas representados por Néstor Perlongher y Fernando Noy, así como también en las propuestas de Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese y Salvador Walter Barea, más conocido como Batato Barea. Son producciones que tocan todos los lenguajes artísticos: visual, performático, actoral, musical, literario. En este sentido, María Laura Rosa en su texto *Legados de libertad* (2014) al hablar de la experiencia de la serie expositiva *Mitominas*, organizada por Mónica Altschul en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, hoy Centro Cultural Recoleta, se refiere a ella como una "propuesta multidisciplinar". Si bien esta idea se abría a distintas disciplinas, resulta una manifestación que acompaña a las nuevas expresiones artísticas en las cuales ya no se van a diferenciar los límites canónicos de las artes.

Muchos de los artistas del momento, sobre todo aquellos que pertenecían a la generación joven, trastocaron no solo los límites disciplinares sino también el lenguaje, los estilos y sus definiciones, respondiendo, asimismo, a una época de apertura social y política.

Si nos remontamos un poco antes de los ´80, nos encontraremos con el polifacético poeta Néstor Perlongher desde el cual se puede dar cuenta de los usos ulteriores que se hicieron de sus ideas en el campo artístico. Pionero en la manera de pronunciar su identidad sexual, definió su obra como "neo-barrosa" haciendo referencia a la definición neo-barroca que dio la academia a la poesía latinoamericana de los años 60, enunciaba que "en su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río" (https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39921), .

Históricamente el Barroco europeo, también conocido como el Arte de la Contrarreforma, fue una manifestación artística que exponía la duplicidad entre lo visible y lo oculto, en un juego de claroscuros y "engañando el ojo" en un artístico *trompe d´oeil*. Desde un plano semántico, podemos señalar que Perlongher realizó una relectura del término barroco, desde su mirada queer. Lo "barroso" pondría en el plano de lo visible, la normativa heterosexual que negaba la diversidad sexual. Por otro lado, puso de manifiesto metafóricamente lo sucio homologándolo al lugar del homosexual desde la perspectiva social vigente en ese momento. Sin embargo, invirtió el sentido al reivindicarlo como una forma propia e identitaria de su ser y estar. También desde otro juego de significaciones, podemos hacer una lectura geopolítica del espacio rioplatense, río marrón de los argentinos desde un enlace lingüístico de palabras y sentido.

Perlongher no solo militó políticamente, en términos tradicionales, sino que pionero del activismo homosexual LGBT, bregó por la igualdad de derechos siendo uno de los fundadores del Frente de Liberación Homosexual Argentino. Esta militancia lo llevó a realizar acciones que hoy identificamos, siguiendo a Diana Taylor, como *performances* para quien el artista de performance sólo "necesita su cuerpo, (…) su cuerpo viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición" (Taylor, 2011: 8). En este sentido, al decir su escritura lo hacía exacerbando sus gestos, exteriorizando su manera "marica"[1], revelando de manera abierta y sin tapujos, su propia identidad. Como escritor superó su creatividad de poeta para ponerle voz y cuerpo a sus versos. En términos actuales

[1] Perlongher se auto denominaba como "marica loca".

lo vemos como un poeta *performático,* y no como un mero lector o declamador del texto en reuniones de poetas dentro de la esfera privada. Su primera irrupción pública en un recital de poesía, la realizó todo vestido de negro, convirtiendo su vestimenta en una forma discursiva como parte de su militancia por los DDHH.

Asimismo, y siguiendo este mismo sentido, la artista visual Liliana Maresca[2], desarrolló un discurso activista poniendo el acento en su propia exposición como mujer y artista comprometida con su tiempo y en clara confrontación con el status quo vigente[3], tanto en muestras individuales o colectivas, *perfomances* individuales como en proyectos colectivos. Maresca utilizó su cuerpo como soporte artístico para exponer y denunciar las violencias de género, provocando a la pacatería utilizando un vocabulario vulgar[4], nombrando y poniendo en evidencia a una sociedad, todavía, medrosa, entre otras muchas cuestiones del quehacer cotidiano como lo hizo en el ya nombrado *Mitominas I*.

Para su performance e instalación colectiva *Laverap*[5] (1985) llevada a cabo en un lavadero de ropa de la calle Bartolomé Mitre, cercano al Congreso de la Nación, convocó tanto a artistas visuales como a actores, actrices y músicos[6]. Se utilizó material de desecho y un cartel denunciando "Algo está pasando… andá a Lavarte", la idea era movilizar desde lo extra-ordinario aquello que estaba naturalizado y… "desterrar el miedo al placer, porque el placer, es el punto básico de la vida"[7]. En la obra *Serie: Sin título*, presentada en 1983, se observaba en la imagen un marco de contención que mantenía erguido el cuerpo para modelarlo o quizá para controlarlo. Objetos ensamblados por ella que al fusionarlos con su

[2] Su actividad incluyó pinturas, objetos, esculturas, instalaciones, performances y foto-performances.

[3] "Yo veía su obra y pensaba 'qué sé yo si esto es bueno o malo'. Ella me generaba una atracción, su extrema libertad… era como si vos fueses un monaguillo y vieras a la virgen María en bolas tirando una lata de esmalte sintético rojo sobre un crucifijo", dice Marcos López (fotógrafo) en una entrevista realizada por Javier Villa en el 2016.

[4] Provocación en el nombre y sentido del ensamble policromado de objetos encontrados *Conchita Playera* (1985)

[5] Intervienen Ezequiel Furgiuele, con objetos y esculturas; Martín Kovensky y Alejandro Dardik con pinturas y Marcos López con fotografías.

[6] Participaron los actores/actrices: Claudia Char, quien salía de dentro de una lavadora, Mario Malher, oficiaba de mozo que servía vino al público del lavadero y Olga Nagy. Músicos: Los Hermanos Clavel, Antonio Rubén Vázquez, alias Nebur y Daniel Riga

[7] Entrevista a Ezequiel Furgiuele en diario Clarín "Muestra artística en una lavandería", Buenos Aires sábado 2 de noviembre de 1985.

cuerpo desnudo advertía sobre lo frágil del cuerpo y al mismo tiempo sobre los dispositivos y la tecnología del sistema que nos atraviesa a todos, método de control, disciplinamiento o normalización desde décadas. De estas imágenes se puede rescatar el cuerpo desnudo como potencia creadora y como desvío de lo planteado anteriormente. Es quizá el método con que, en ese momento, la fuerza de la desnudez hacía la resistencia, una provocación desde la sexualidad y la sensualidad del cuerpo femenino contra todo orden establecido.

Como bien expresaba Maresca en sus *performances*, en la apertura democrática los cuerpos todavía estaban atravesados por la rígida normativa impuesta por la última dictadura, eran cuerpos generizados desde el binomio masculino-femenino, cuerpos que fueron usados para remarcar y adoctrinar el imaginario donde se instalaban los "valores tradicionales"[8], siendo más que evidente que lo único posible desde esta mirada era la heteronorma. Sin embargo, es en ese momento donde aparecieron otros cuerpos desgenerizados, surgidos, no solo desde la militancia sino también, desde la expresión artística a través de la utilización del trasvestismo, denunciando esta mirada binómica y mostrando la diversidad.

En este sentido, el trasvestismo en el arte es una práctica que tiene su historia en la antigüedad clásica a través de mitos y leyendas, ya sea por necesidad o deseo y no fue privativo de un género. Con el advenimiento del cristianismo, el trasvestismo se circunscribió a un espacio y tiempo ritual como es el Carnaval y en la llamada *Fiesta de los locos*[9] . Así como también, en un espacio acotado como es la escena teatral en la cual en algunos lugares (iglesia-Teatro Isabelino) estaba permitido sólo para los varones actores, aunque las compañías trashumantes estaban compuestas por ambos géneros.

Retornando a la recién recuperada democracia en los años '80 en Argentina, para quienes no pertenecían a la heteronorma, el trasvestismo fue una forma de expresión disruptiva y provocadora.

---

[8] Este tema ha sido trabajado por las autoras en las X JINHAP

[9] *Fête des Fous*, definida como «una especie de liturgia al revés que, hasta su prohibición hacía 1450, tenía lugar en el interior del templo, en el que se celebraban misas burlescas y se elegía una serie de personajes caricatura tales como Papas, Obispos, y Príncipes de Locos». Javier del Prado (coor.), Historia de la literatura francesa, Madrid, Cátedra, 1994, p. 134

Algunos/as/es protagonistas disruptores/as/es de los años del gobierno del presidente Raúl Alfonsin fueron Noy, Barea, Urdapilleta, Tortonese y el grupo Gambas al ajillo, por nombrar sólo algunos.

Fernando Noy, poeta, performer, actor, cantante, dramaturgo, dibujante, intérprete, actor, definitivamente un creador, utilizaba el trasvestismo en sus presentaciones. Jugaba en sus reveladores escritos con su gestualidad siguiendo el legado de Perlongher. Como actor, junto con Batato Barea en los sótanos del underground porteño, sumó a sus trabajos, la expresividad corporal adornada con collares, pulseras y pelucas mostrando su identidad sexual cuando presentaba sus "numeritos", como él los denominaba. Tanto Perlongher como Noy utilizaban la vivacidad de sus cuerpos enredándose con la poesía y mostrándose femeninos, conjugando recursos diversos e imprevisibles con el trasgresor desparpajo a las normas, a fin de provocar la incomodidad en el espectador.

Por otra parte, y teniendo en cuenta que la poesía es parte constitutiva del origen de nuestro teatro, podemos decir que, así como Noy superó el estatus de poeta, tanto Humberto Tortonese como Alejandro Urdapilleta hicieron lo propio. Los poemas interpretados por Barea en *Café Einstein*, el *Parakultural*, *Cemento*, entre otros, se transformaron en acciones dramáticas "trasvestidas" y fueron interpretadas desde el cambio de roles puestos en el transformismo femenino.

Asimismo, Tortonese, junto a Urdapilleta y Batato Barea conformaron, además de sus intervenciones individuales, un trío actoral que superó al mero trasvestismo. Esta forma imprimió a la escena una nueva manera de actuar y decir los textos y la poesía, que ya no tenía relación con la forma clásica de la normativa canónica de lo sublime, sino con una forma que enunciaba desde la doxa. Explícitamente lo refirieron en el "numerito" *Las poetisas* el cual integró la serie *Tres mujeres descontroladas*[10] (1989) que hicieron en el Parakultural. En sus creaciones utilizaban herramientas de la escena en todas sus formas teatrales, varieté, sketch, danza, música; herramientas del clown, de la payasería y el juego a modo de los niños, lo que les proporcionaba desde la mirada del receptor una idea de frescura y disfrute. Deteniéndonos en algunos de los recursos usaron: el

[10] https://youtu.be/uxnARCOvPrE

stop, el manejo de los silencios, la mirada, el gesto imprevisto y la corporalidad excesiva, rompiendo así el eje corporal. Justamente, es desde este quiebre que encarnaron a los personajes que interpretaron, conjugando esa materialidad corpórea con el gesto que sorprende y el uso manifiesto de la mirada ya sea cómplice, acusatoria o desorientada. Esta utilización particular de los recursos produjo una forma innovadora e identitaria de expresión que centraba su atracción en lo excesivo expresado en el cuerpo, el subrayado en la enunciación verbal y en los vestuarios y el énfasis en los golpes y caídas que no faltaban en su dramaturgia, más allá de una prosa poética como por ejemplo la usada por Urdapilleta en *Fabricantes de tortas*[11] (1989).

Dentro de las técnicas que abordaron tomaron el rol del payaso, que históricamente ha sido relacionado con figuras marginales y liminares. Para el caso de Barea, Tortonese, Urdapilleta y Noy, este lugar se encontraba potenciado, en el contexto social en que surgieron y trabajaron por su identidad sexual produciendo un discurso contrahegemónico y necesariamente urgente. En sus presentaciones el carácter transformativo e ilusorio de lo teatral, coincidió con lo experimental y artificioso mezclado con la denuncia de cuerpos reprimidos y negados, de lo cual se valieron, cuerpos homo-sexualizados. Es así que, tomando elementos de la cultura popular del teatro encontraron otra forma de ser y de contar; cambiaron el *slap* (cachetada) del payaso por la agarrada de los pelos, propia de la pelea femenina en el imaginario masculino, feminizando esas acciones. Manejaron las caídas, jugadas al extremo, a fin de mantener en todo momento, al espectador en vilo por el posible accidente. Se valieron de la reiteración al recitar poemas tanto propios como de Alfonsina Storni o Pizarnik, textos dichos en diferentes tonos, velocidades e intensidad para remarcar el sentido, provocando muchas veces la carcajada del público. Encontramos en estos artistas, así como también en las producciones de sus contemporáneos, una verosimilitud desbordada, unida al uso del cuerpo y su gestualidad que los acercaba a la animalidad. En este sentido, se manifiesta una referencia al grotesco argentino[12] y también a nuestro circo criollo por medio de la utilización de los

[11] Texto teatral estrenado en el marco de la I Bienal de Arte Joven,1989

[12] Tortonese "Creo que había algo en mí relacionado con lo grotesco que me fue armando para llegar a esto". Entrevista de Norberto Chab para el diario La Nación del 6 de julio de 2018.

recursos del clown y los payasos, presentando un bucle que reescribiría las tradiciones espectaculares argentinas.

Todos estos recursos estuvieron utilizados desde el uso de su cuerpo de varones, vestidos de mujeres, es decir trasvistiéndose, no queriendo ser mujeres sino imponiéndose desde el acto de mostrarse como sentían y pensaban que debían hacerlo.

Parecidas herramientas escénicas utilizaron las *Gambas al ajillo*[13], grupo que trabajó desde la mirada de género en sus espectáculos y en el cual aparece el uso trasvestismo. En varios segmentos de sus espectáculos no solo se vestían de hombre para mostrar el dominio sobre el cuerpo femenino como lo hacen, por ejemplo, en *El Bolero* donde Verónica Llinás travestida canta un bolero mientras le pega, pisa, empuja e ignora a su partenaire mujer interpretada por María José Gabin. Desde el juego del absurdo marcaban el maltrato y el rol tradicional de, en este caso, un cantante que ignoraba a su acompañante mujer puesta en función de "adornarlo" más que de tener una participación en la canción. Su intervención se dará a partir de los golpes, los empujones y los pisotones y su recuperación, para seguir siendo golpeada. La mujer acepta y se repone de cada maltrato como si nada estuviera pasando y el hombre ignora cada uno de los agravios que provoca, siguiendo en su tarea como "dueño" de su hacer sin reparar en su "compañera". El recurso también aparece cuando bailaban María José Gabin y Laura Markert[14] *Decí por qué no querés*[15] de Palito Ortega, montadas en unas bañaderitas de bebé con unos enormes penes de goma espuma con brillantina

[13] El grupo de actrices conformadas en *Gambas al ajillo* estaba integrado por María José Gabin, Verónica Llinás, Laura Markert y Alejandra Flechner. Incorporándose a partir del segundo año Miguel Fernández Alonso. Se desarrolló desde el año 1986 hasta 1994

[14] Ambos presentados en el espectáculo *Gambas al ajillo Varietté.* 1987, 1988, 1989.

[15] Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Te ofrezco toda mi vida y mi cariño dormido/Para que no lo despiertes casándote ya conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Si vos me quisieras tanto como yo te estoy queriendo/Seguro que aceptarías lo que te estoy ofreciendo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Los besos que yo te he dado quedaron ya en el olvido/Qué lindo que hubiera sido que te casaras conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Te ofrezco toda mi vida y mi cariño dormido/Para que no lo despiertes casándote ya conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Si vos me quisieras tanto como yo te estoy queriendo/Seguro que aceptarías lo que te estoy ofreciendo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Los besos que yo te he dado quedaron ya en el olvido/Qué lindo que hubiera sido que te casaras conmigo/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés/Decí por qué no querés. Letra: Dino Ramos y Palito Ortega. 1963)

que exhibían, al modo masculino, como trofeo, poder de imposición y dominio, pero al portarlo mujeres lo transformaron en una crítica hacia el dominio homocéntrico. En la canción de Ortega, cuya letra habla sobre una mujer que no se quiere casar con un hombre que la ama y lo desdeña, la aparición de ambas en corpiño con unas largas pelucas de cotillón y los penes que cubren su pubis, se colocaban en el lugar del poder, resaltando la decisión femenina de elegir con quien estar en respuesta a la propuesta de la canción. A su vez, con la exhibición de sus cuerpos, mostraban la potestad sobre él y enunciaban distintas posibilidades de elección sexual.

En ambos ejemplos, el grupo tomó el rol masculino para denunciar el lugar social de la mujer en la domesticidad, de sumisión, de opresión y el naturalizado maltrato hacia ella.

El grupo, se caracterizó por estar conformado por mujeres, quienes no querían a nadie dándoles órdenes y mucho menos si ese alguien era un varón (Gabin, 2001). En su segundo año de existencia incorporaron al grupo a Miguel Fernández Alonso como actor, quien cuando comenzó a trabajar con ellas "todo se enriqueció: el grupo, nuestras personalidades (…) pero sobre todo el espectáculo" (Gabin, 2001: 238). Él en sus participaciones, las cuales las realizaba solo, mayoritariamente utilizaba el trasvestismo. Para tomar algunos ejemplos, con la música del *Bolero* de Ravel, Miguel bailaba una coreografía que improvisaba cada noche travestido con un vestido de fiesta que remarcaba su fino porte, ridiculizando los pasos y movimientos de las bailarinas, simplemente con el fin de sacar de escena los elementos que habían quedado la manera de un *servidor de escena*. Este intermedio, por su interpretación irónica borraba su finalidad para transformarse en una escena en sí misma, donde aparecía un hombre que costaba identificar como tal. Esto mismo ocurría cuando para abrir el cierre del espectáculo con *Las Monjas*[16]*,* a cargo de las cuatro *Gambas,* entraba vestido de monja e interpretando *Amar amando,* canción de Horacio Guaraní. Cantaba mostrando su lado femenino en un tono semejante al de Ginamaría Hidalgo, donde se reiteraba el juego con la ironía, típico del grupo, pero esta vez por medio de la modificación de la letra y diciendo "armar, armando". Ellas lo llamaban el "Ajillo, quien agrega el condimento indispensable para un plato bien picante"

[16] Ibidem nota 14.

(Gabin, 2001: 238) y llegó a completar el sentido de denuncia que denotaban las *Gambas* en cuanto al género.

Los artistas elegidos han usado el trasvestismo como herramienta, entre otras, para denunciar y exponer la heteronormatividad vigente, sosteniéndose en la legitimidad teatral como lugar seguro para expresarse sin ser menoscabados/as/es ni discriminados/as/es por una sociedad a la cual, en aquel momento, le costaba aún aceptar a las otredades: mujeres y disidencias.

Concluyendo

En esta ponencia hemos intentado reflexionar sobre cómo en la apertura democrática se comienza el cuestionamiento acerca de la visión histórica del patriarcado heteronormativo en la Argentina y bajo la mirada interdictiva de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar.

Hemos encontrado que el arte performativo fue una forma donde los artistas disidentes, y de marginalidad homocéntrica pudieron poner de manifiesto su palabra, denunciando, manifestando y creando desde el arte otras miradas posibles. Encontramos que esta creación superó los límites de la palabra y la denuncia y conformó nuevas formas de expresión que tuvieron influencias y en algunos casos, como en las artes visuales y en el teatro, determinaron la expresión contemporánea.

Las/os/es artistas trabajadas/os/es, así como otres, encontraron la posibilidad de invertir los sentidos. Es así como Perlongher utilizó el término "marica loca" para reivindicar su lugar social. La palabra "loca" ha sido utilizada históricamente para denominar y dominar a todas/todos/todes aquellas/os/es que se atrevieron a cuestionar las normas establecidas. Es por esto que consideramos importante resaltar la utilización del término "locas" y que abarca no solo a los gays, sino a todo el colectivo LGTBIQ+ y también a las mujeres. Palabra que refiere a la mente, pero que las/os/es artistas la imprimieron en su cuerpo a partir del uso que hicieron de él, rompiendo así, también, con la dicotomía mente-cuerpo, borrando la tensión planteada por Nietzche entre lo apolíneo y lo dionisíaco en la escena decimonónica.

Bibliografía

Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Caviglia, D. http://continuidaddeloslibros.com/nestor-perlongher-el-escritor-marica/

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

Gabin, M. J. (2001). *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aire: Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.

Longoni, A. (2013). "Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer". En *Afuera*, N° 13(2)., de http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=273&nro=13 Recuperado el 24 de mayo de 2017

Perlongher, N. (1993). *La prostitución masculina*. Bs. As.: Ediciones de la Urraca.

Perlongher, N. (2016). Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense. En Revista Chilena De Literatura, (41). Recuperado a partir de https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39921 3-05-2022

Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Bs. As.: Biblos.

Taylor, D. y Fuentes, M. A. (edits.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: FCE.

Urdapilleta, A. (2000). *Vagones transportan humo*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora.

MESA 4

PATRIMONIO, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES

Accesibilizar Patrimonio: una propuesta en curso para la inclusión de personas con discapacidad visual al patrimonio arquitectónico museístico

Estefanía Slavin, CONICET, CIDDH-FD-UNMDP / IEHPAC-FAUD-UNMDP

Introducción

El patrimonio arquitectónico urbano, como parte integrante de la cultura, es el testimonio de la historia de una sociedad y es ésta quien lo reconoce, lo protege y lo disfruta. Es un legado que enriquece el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial, la diversidad cultural y la calidad de vida de las personas (UNESCO, 2014). En este marco, el acceso a ese patrimonio cultural es un Derecho Humano que deben garantizar los Estados (ONU, 1948), y, para que eso sea posible, se deben asegurar condiciones de accesibilidad.

La accesibilidad, un Derecho Humano en sí mismo (OEA, 2015; ONU, 2006) y una precondición para que otros derechos sean cumplidos, alude al requisito que deben cumplir los entornos, bienes, servicios y dispositivos, en este caso, para ser comprensibles, utilizables y practicables por todas las personas en condiciones de seguridad y comodidad, de la forma más autónoma y natural posible. Es indispensable para las personas con discapacidad, necesaria para muchas otras (como personas mayores, personas gestantes o niños y niñas) y un beneficio para toda la población (Rovira-Beleta Cuyás, 2003).

En relación al patrimonio edificado, en muchas ocasiones se ve limitada la accesibilidad por la naturaleza de las construcciones, los recursos económicos, la voluntad política, la falta de formación específica en la materia, el marco normativo para su conservación y su incompatibilidad con la legislación sobre accesibilidad, como acontece en nuestro país. Esto se evidencia en la precaria situación en materia de accesibilidad del patrimonio arquitectónico marplatense

que se pudo identificar en investigaciones previas[1]. Los relevamientos sobre edificios protegidos a escala nacional y/o provincial (además de municipal) mostraron que ninguno cumplía condiciones plenas de accesibilidad y que, a pesar de que los mayores desafíos y costos de resolución los presentan las barreras físicas, lo relativo a las dimensiones sensorial[2] e intelectual y comunicacional[3] resultaban los más desatendidos.

Estas dimensiones de la accesibilidad, son particularmente necesarias para quienes tienen algún tipo de discapacidad auditiva, visual y/o intelectual. En el caso de aquellas personas que no pueden ver o lo hacen con dificultad, el nexo con el entorno se da a partir de otros sentidos, como el tacto, el olfato o el oído, por lo que, para permitir el acceso en condiciones de igualdad a los bienes patrimoniales, en este caso, es preciso ofrecer recursos que les permitan obtener una imagen mental, global, de los mismos. En ese sentido, la pandemia del COVID-19 puso de manifiesto la necesidad de apropiarse de las tecnologías y valorarlas como un medio para la autonomía de las personas y para hacer reales los derechos humanos.

Al indagar sobre la aplicación de nuevas tecnologías para mejorar la accesibilidad, se encontraron variados desarrollos en la última década en países como España o Inglaterra, por ejemplo, algunas experiencias aisladas a nivel nacional, pero nada en Mar del Plata. Los casos encontrados se caracterizan por propiciar experiencias multisensoriales aplicadas al uso y disfrute del patrimonio con funciones culturales, cambiando la forma en que todas las personas perciben e interactúan con los entornos, edificios y sus exposiciones, principalmente las posibilidades de las personas con discapacidad.

Ante la falta de una propuesta de esas características, ni estrategia alguna para dar respuesta a la accesibilidad de manera sistemática en la ciudad, surgió el proyecto titulado *"Patrimonio arquitectónico museístico y accesibilidad de personas con discapacidad visual: soluciones mediante nuevas tecnologías"*.

[1] La investigación realizada corresponde a la tesis doctoral de quien escribe financiada con una beca doctoral CONICET de Temas Estratégicos, defendida en noviembre 2020 en la FAUD-UNMDP.

[2] Apuntando a resolver las problemáticas de las personas con discapacidad visual, auditiva y/o del habla para garantizar el uso y disfrute de los edificios y sus entornos.

[3] Contemplando acciones para garantizar la correcta y completa comunicación interpersonal, escrita y virtual.

Éste fue presentado y seleccionado para su financiamiento en la convocatoria PROCODAS 2021 de Proyectos de tecnología para la inclusión social (Resolución Ministerial Nº RESOL-2021- 666-APN-MCT de fecha 27 de octubre de 2021), se encuentra en pleno desarrollo y a continuación se exponen sus objetivos, metodología y avances.

Accesibilizar el patrimonio marplatense a través de la tecnología

El objetivo central del proyecto es contribuir a garantizar el derecho a la accesibilidad al patrimonio arquitectónico con funciones culturales de Mar del Plata, a través de la apropiación y articulación de nuevas tecnologías para las personas con discapacidad, con foco en aquellas con ceguera y/o visión reducida en una primera etapa de desarrollo, tomando como primer caso el Centro Cultural Victoria Ocampo.

La selección del caso cero se fundamenta en que se encuentra declarado Sitio Histórico Arquitectónico Provincial (Ley Prov. N° 13.494) y bien de Interés Histórico Municipal (Ordenanza n° 10.075). Fue propiedad de la escritora Victoria Ocampo desde la década de 1920, donada a la UNESCO ante su fallecimiento y comprada por la Municipalidad de Gral. Pueyrredón en 1981 para funcionar como centro cultural. Es un espacio reconocido en la ciudad, sede de múltiples actividades durante todo el año que involucran a locales y turistas. En materia de accesibilidad, como se pudo ver en investigaciones previas, cuenta con mínimas condiciones que la hacen Visitable. La incorporación de nuevas tecnologías apunta a mejorar las dimensiones sensorial e intelectual y comunicacional de la accesibilidad, a la vez que se vislumbran otros beneficios para la población visitante como la posibilidad de compensar algunas de las barreras físicas hasta tanto se les pueda dar respuesta.

Como objetivos específicos del proyecto se destaca:

a. Mejorar las condiciones de accesibilidad de las personas con discapacidad visual a los bienes patrimoniales con funciones culturales

b. Capacitar al personal del patrimonio museístico en materia de accesibilidad y nuevas tecnologías con enfoque de derechos

c. Desarrollar una herramienta tecnológica interactiva que facilite el acceso de personas con discapacidad visual a la cultura museística y, en paralelo, optimice la experiencia de la totalidad de visitantes

d. Difundir la herramienta generada para promover su uso, fortalecer la apropiación y valoración del patrimonio local y facilitar el acceso a la cultura por parte de toda la sociedad

El producto final consistirá en un sistema de ayudas técnicas para los recorridos presenciales compuesto por una Guía Multimedia Accesible a través de una aplicación, factible de ser utilizada en dispositivos móviles junto con una maqueta háptica del edificio patrimonial. Esto permitirá realizar una visita al Centro Cultural Victoria Ocampo mediada por una herramienta tecnológica, diseñada y aplicada desde la premisa del diseño universal. De esta forma, se podrá garantizar mayor autonomía y disfrute en los recorridos de quien visita, al poder adecuar el contenido virtual a las propias necesidades y en función de la realidad material. La principal población objetivo es aquella con discapacidad visual, aunque se buscará dotar a la aplicación con recursos adecuados y específicos para otros tipos de discapacidad y para la comunidad en toda su diversidad (cultural, etaria y de géneros). En relación a la maqueta háptica, se entrevén relevantes posibilidades en su combinación con un relato en audio y textos escritos en macrocaracteres y contraste a través de la aplicación.

Es central en el proyecto, que la información que se provea contemple tanto las condiciones de accesibilidad del bien patrimonial, como su historia, valores, e información relativa a las exposiciones. Asimismo, los contenidos escritos (de fácil lectura) y en audio, se comunicarán con lenguaje no sexista y se promoverá la perspectiva de géneros en la selección de bibliografía, referentes, redacción de contenidos y voces grabadas. Con este fin, el núcleo asociativo prevé un trabajo transdisciplinar y la participación de personas con discapacidad visual en todo el proceso de diseño, aplicación y monitoreo. La intención, a posteriori, es posibilitar la apropiación de la experiencia en otros bienes protegidos con funciones culturales de la ciudad.

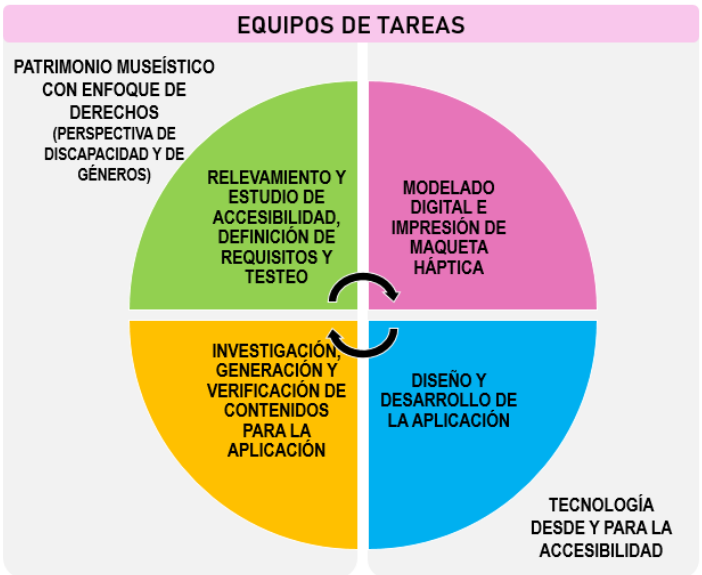
Del proyecto participan colaborativamente diversas instituciones de la ciudad de Mar del Plata: Asociación Amigos de Villa Victoria; Centro de Investigación y Docencia en Derechos Humanos “Alicia Moreau” (FD-UNMDP); Instituto de

Estudios de Historia, Patrimonio y Cultura, con el Grupo de Estudios Histórico-Culturales y Patrimoniales (FAUD-UNMDP); Centro de Investigaciones Proyectuales y Acciones de Diseño Industrial, con el Laboratorio de Diseño de Interfaces y Fabricación Digital y el Grupo de investigación Diseño y Salud (FAUD-UNMDP); Asociación Argentina de Gestores Culturales Universitarios (AAGeCU); Unión marplatense de acción social por los derechos del ciego y ambliope (UMASDECA) y Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires Distrito IX (CAPBA IX) con la Coordinación en Accesibilidad.

A continuación, se presenta la metodología de trabajo adoptada para alcanzar los objetivos propuestos, detallando las actividades planificadas y la distribución de funciones dentro del equipo función del equipo de trabajo.

Metodología de trabajo

Se definieron seis actividades principales, a modo de etapas, para ser desarrolladas en los doce meses previstos para la duración del proyecto. A tal fin, el equipo se dividió en cuatro grupos de trabajo (Grupo verde, lila, amarillo y azul, como se muestra en el gráfico) en función de la especialidad, antecedentes e intereses de cada integrante y con la participación de personas con discapacidad visual en cada uno de ellos, quedando la coordinación de las mismas y las cuestiones administrativas a cargo de la dirección. Cada sub-equipo, a su vez, definió una estructura interna de actividades y división de tareas.



Actividades principales

Se inicia con una etapa de investigación histórica (A1) sobre el bien patrimonial y un relevamiento detallado en materia de accesibilidad para las personas con discapacidad visual en los puntos críticos del edificio (entorno, accesos, circulaciones, sanitarios y espacios de uso) garantizando la cadena de accesibilidad.

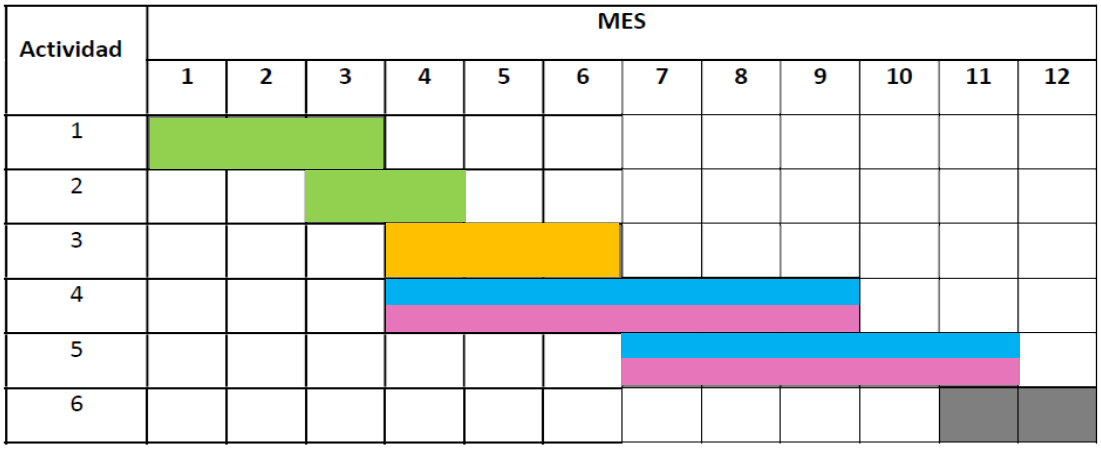
En función de esto se realiza un diagnóstico (A2) de la situación con foco en los requisitos para la autonomía de las personas con discapacidad visual, para determinar qué información es necesaria ofrecer desde la aplicación y en qué formatos.

Luego se avanza hacia las etapas de Generación de contenidos históricos y patrimoniales con enfoque de derechos (A3) y de Modelado digital y Arquitectura y configuración de la aplicación (A4). La primera incluye la redacción de contenidos de fácil lectura sobre el bien patrimonial y sobre Victoria Ocampo, la grabación de audios y selección de material audiovisual a incorporar. La segunda, corresponde a la generación de la maqueta digital a partir de la documentación existente y de los datos relevados y al desarrolló de la web app junto al servicio técnico contratado.

A continuación, se prevé la realización de Pruebas de impresión 3d y de funcionamiento de la app en la Villa Victoria (A5) para definir materiales, texturas, colores y escalas, entre otros, para la posterior impresión definitiva. Además, se contemplan testeos de funcionamiento de los Beacons en el centro cultural con un prototipo de la aplicación.

Finalmente, cómo última etapa (A6) se contempla la Implementación del sistema de ayudas técnicas desarrollado, que implica la ubicación de la maqueta en la Villa Victoria, la instalación de la totalidad de iBeacons en los puntos correspondientes del predio y la señalética o cartelería que fuera necesaria. Además, esta etapa incluye la capacitación del personal sobre el funcionamiento de la app, manejo de los celulares que estarán disponibles en el Centro Cultural y los cuidados de la maqueta.

En el siguiente esquema se expresa la distribución de estas etapas en el tiempo previsto para el desarrollo del proyecto y los sub-equipos a cargo de cada una según el criterio de color expresado en el gráfico anterior.



Avances del proyecto

Actualmente estamos atravesando el mes 5 del proyecto y cada sub-equipo está avanzado en sus tareas específicas, con las etapas de investigación y relevamientos ya finalizadas.

El equipo encargado de la redacción de contenidos se encuentra generando el guion (para comunicar en audio y texto escrito en pantalla con macrocaracteres) con dos relatos por punto de interés identificado: uno descriptivo para contextualizar en el entorno a quien tenga ceguera o visión disminuida; y otro con información histórica-patrimonial.

Para el desarrollo de la aplicación, el servicio técnico contratado está manejando software libre (como Inkscape, Gimp, Figma, Visual Studio Code, SQLite, MySQL, Laravel y Angular) y para su implementación se decidió utilizar GPS y beacons (dispositivos basados en tecnología Bluetooth Low Energy (BLE) que emiten una señal única factible de ser recibida e interpretada por otros dispositivos -como smartphones y tablets- que pasen a una distancia corta). La propuesta de utilizar realidad aumentada no es algo nuevo para quienes cotidianamente utilizamos teléfonos inteligentes, lo novedoso es hacerlo con el fin de hacer accesible el patrimonio en la ciudad de Mar del Plata y en forma articulada con un modelo tridimensional. Sintéticamente, la realidad aumentada consiste en añadir información virtual a la información física existente, diferenciándose así de la realidad virtual que 'crea' una realidad nueva. De esta

forma, presenta la ventaja de insertarse en el mundo real, permitiendo a la persona usuaria interactuar con éste y con elementos generados por computadora al mismo tiempo (Peula, Torres, Urdiales, & Sandoval, 2008). La superposición de contenidos que permite la realidad aumentada incluye imágenes, modelos 3D y textos con suficiente contraste para quienes tienen su visión disminuida, y audio-descripción o música, habilitando experiencias multisensoriales a través de distintos soportes, como los celulares en esta propuesta. Ya se cuenta con un prototipo de la aplicación y próximamente se harán testeos in situ para hacer los ajustes necesarios.

En cuanto a la maqueta de la Villa Victoria, el equipo a cargo la está realizando a través de modelado digital por computadora en Sketch up, utilizando Cura como software de impresión. El material principal a utilizarse para la impresión 3D (por adición de capas) es PLA (acido poliláctico) por su facilidad de impresión, baja contracción, características de pegado y variedad de colores en el mercado. Al momento se ha realizado una prueba de impresión de un sector de la vivienda principal para probar texturas y escala y testearse con personas con discapacidad, quienes también han participado de los relevamientos previos. El objetivo de la maqueta es permitir la percepción háptica de la volumetría de la construcción patrimonial a partir de informaciones fragmentarias según normas de escala, diseño, texturas, materiales y color (Hernández Sánchez, 2020); siendo ésta una manera propositiva de percepción (activa y voluntaria), en la que confluyen lo táctil (cutáneo y estático) y kinestésico (por los músculos y tendones) a la vez (Ballesteros, 1993).

Reflexiones finales

Entendiendo que no existen soluciones únicas pasibles de ser aplicadas de forma sistemática en todos los edificios, considerar la articulación de distintos recursos permite estudiar la interacción y el complemento entre las tecnologías como una oportunidad para dar una adecuada respuesta a la accesibilidad visual acorde a las necesidades del patrimonio marplatense.

El proyecto prevé un desarrollo doce meses, encontrándose en este momento en la mitad de su desarrollo. Se espera que para el próximo año pueda estar siendo implementado en el Centro Cultural Victoria Ocampo y que este aporte impulse otras acciones necesarias para alcanzar una accesibilidad integral. A la vez, a

futuro se vislumbra la posibilidad de aplicar propuestas similares en otros bienes culturales de la ciudad para contribuir a garantizar el derecho a la accesibilidad cultural de las personas con discapacidad en un marco de respeto por los bienes patrimoniales.

Finalmente, como planea Juncá Ubierna, "procurar la accesibilidad del patrimonio es no solo un reto sino un factor indudable de revitalización de nuestro legado histórico, es además una exigencia legal y social a la que ha de darse respuesta" (p. 27, 2019ª).

Agradecimientos y reconocimientos

Este proyecto es posible gracias al financiamiento del PROCODAS (MINCYT) y al trabajo comprometido de: Victoria Berterano (FAUD – UNMDP), Jorge Ezequiel Calzoni (CIPADI – FAUD – UNMDP), Manuela Centurión (FAUD-UNMDP), Gladys Correa (UMASDECA), Alejandra Domínguez (IEHPAC – FAUD – UNMDP), María Eguren (IEHPAC – FAUD – UNMDP), Rosario Fandiño (Secretaría de Cultura (MGP) Subcomisión de Accesibilidad en Espacios Culturales), Mariana Fernández Olivera (IEHPAC – FAUD – UNMDP), Horacio Goyeneche (Asociación Amigos de la Villa Victoria), Josué Caleb Latorre (FAUD – UNMDP), Ana Laura Moviglia (FAUD – UNMDP), Issa Esteban Negreira (FAUD – UNMDP), Verónica Presa (FAUD – UNMDP), Alicia Prosperi (AAGeCu), María Gabriela Rodríguez Ciuró (CIPADI – FAUD – UNMDP), Lorena Sánchez (IEHPAC – FAUD – UNMDP), Catalina María Vargas Pisani (CIDDH "Dra. Alicia Moreau" - FD-UNMDP/CIC) y Mariana Yeannes (CAPBA IX). Además, a los profesionales independientes contratados como servicio técnico Matías Cano y Miguel Ignacio.

Bibliografía

Ballesteros, S. (1993). “Percepción háptica de objetivos y patrones realzados: una revisión.” En *Psicothema, vol N°5*, 311-321.

Hernández Sánchez, A. e. (2020). “Maquetas hápticas en 3D para niños con discapacidad visual. Un acercamiento a la ciudad histórica”. En *Bitácora Urbano Territorial, 30 (II)*, 47-60.

Juncá Ubierna, J. A. (2019ª). El reto de la accesibilidad al Patrimonio Monumental (parte 1) en Revista del Ministerio de Fomento, ISSN 1577-4589, Nº 690, enero, págs. 26-31

OEA. (2015). *Convención Interamericana sobre la Protección de los Derechos Humanos de las Personas Mayores*.

ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*.

ONU. (2006). *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*.

Peula, J., Torres, F., Urdiales, C., & Sandoval, F. (2008). Aplicación de realidad aumentada para la educación y difusión del patrimonio. *Actas del XXIII Simposium Nacional de la Unión Científica Internacional de Radio (*, (págs. 22-24). Madrid.

Rovira-Beleta Cuyás, E. (2003). *Libro blanco de la accesibilidad*. Barcelona: Ediciones UPC.

UNESCO. (2014). *Indicadores UNESCO de cultura para el desarrollo. Manual metodológico*. Francia.

Mediación en las exposiciones de arte contemporáneo de SAETA: hacia una conceptualización situada

Lucía Engert, FDA – UNLP / Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez

El presente trabajo se propone abordar las instancias de gestión, curaduría y educación en las exposiciones de arte contemporáneo del programa SAETA dentro de una misma categoría: la mediación. Tomando como punto de partida el concepto de *mediación cultural expandida* (Pedagogías invisibles, 2022) se considera un modelo basado en la colaboración de disciplinas para potenciar la participación comunitaria en procesos de aprendizajes, apropiación y construcción de sentido, en diálogo con el contexto.

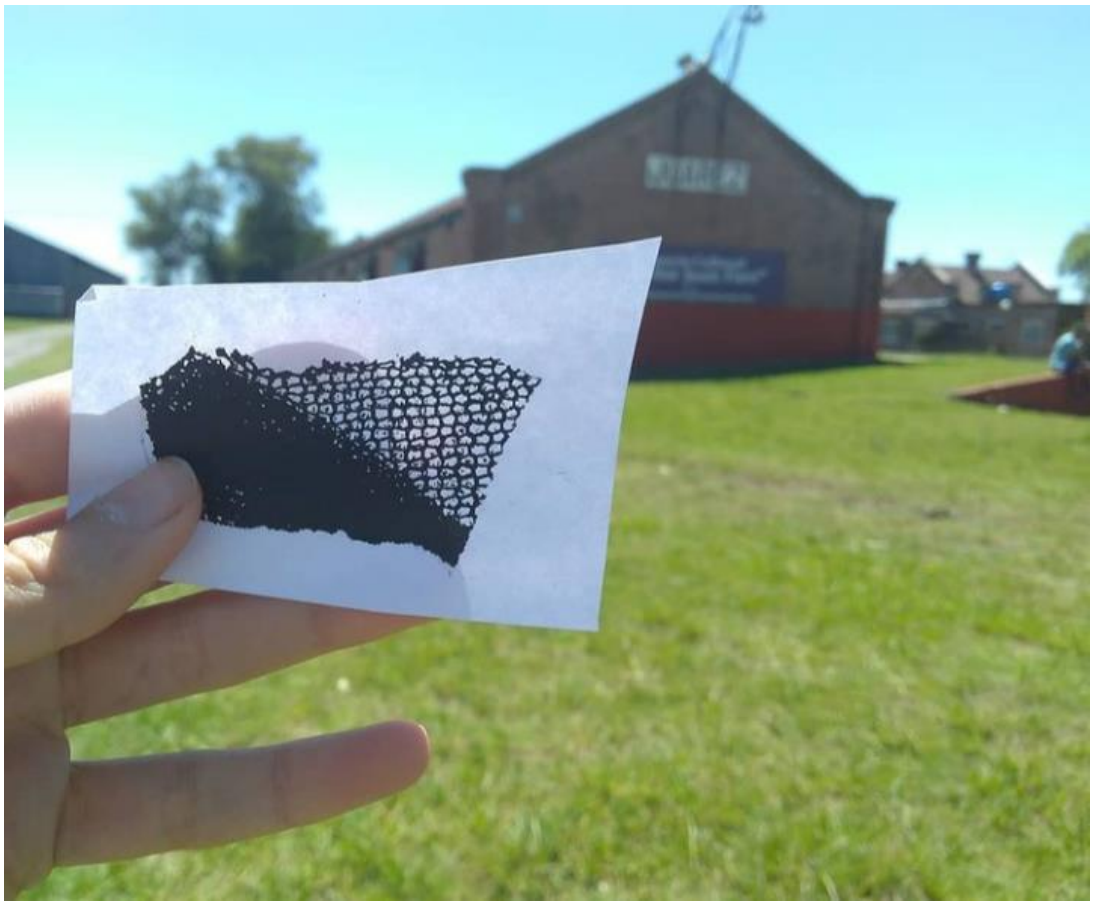
Siguiendo esta línea, se revisan las nociones empleadas en otras latitudes para conceptualizarlas de manera situada. Este posicionamiento tiene un carácter doble, ya que se refiere tanto a la cultura pública como a la descentralización, al ubicarse en el Espacio Néstor Juan Faré de la Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

El presente trabajo, realizado en el marco de la Tesis de Grado para la Licenciatura en Historia de las Artes Visuales de la Universidad Nacional de La Plata, se enuncia desde una construcción teórica aplicada en torno a la práctica personal dentro de la gestión cultural pública. Siguiendo esta línea, se ensaya una conceptualización de mediación situada en las experiencias de la Sala de Exposiciones Temporales de Artes, en Benito Juárez, Buenos Aires, Argentina.

SAETA inició sus actividades en 2016 a partir de una iniciativa independiente materializada en El Ateneo de la Asociación Popular de Cultura de esta ciudad. Pensado como un programa anual de exposiciones de impronta contemporánea, al ubicarse lejos de los grandes centros artísticos que condensan la producción y circulación de este tipo de prácticas, se estableció una alternancia entre producciones locales y propuestas itinerantes con el objetivo de trabajar desde un posicionamiento de descentralización. El proyecto se conformó como una gestión

mixta, con el apoyo de la Dirección de Cultura del Municipio, hasta que en 2019 comenzó a formar parte de esta dependencia, lo que significó un desplazamiento hacia el Espacio Cultural Néstor Faré y la posibilidad de garantizar la remuneración para artistas, al mismo tiempo que para las instancias de gestión, curaduría y educación.

Con el énfasis puesto en la participación comunitaria, se abordan las instancias mencionadas para pensarlas desde la mediación cultural expandida, tomando como caso de estudio la primera exposición de este programa realizada íntegramente en el marco de la cultura pública: *Dónde duele*, de la artista platense Julieta Rockera, en octubre de 2019.



En torno a la mediación

El concepto de *mediación* se suele utilizar para denominar prácticas de educación en museos y espacios de arte, particularmente dedicados al lenguaje visual y/o escénico. El colectivo español Pedagogías Invisibles, pionero en la legitimación de esta profesión, relaciona la mediación cultural "con la capacidad de activar procesos de transformación social en torno a un hecho artístico, un fenómeno

cultural o social (2022, p. 22)". Asimismo, advierte sobre las distintas acepciones del término, rastreando los usos porosos, ambiguos, superpuestos en Estados Unidos, Alemania y Francia.

En los países angloparlantes, el vocablo «educación» es el que prevalece en las instituciones culturales relacionadas con las artes para referirse a los programas educativos; no hay un término paraguas equivalente al francés médiation culturelle o al alemán *Kulturvermittlung* que deje un margen explícito para aludir al trabajo de negociación cultural y social que se da (o puede darse) en el ámbito de la educación artística fuera del ámbito formal. Los llamados *community art* y *socially engaged art* han hecho que artistas y educadoras se encuentren trabajando entre los contextos del arte y lo social, y que la línea divisoria entre arte y educación se vuelva difusa, lo cual provoca que las instituciones acojan y presenten estos proyectos como parte de su programa educativo (2022, p. 22).

A partir de esto, Pedagogías Invisibles propone pensar la mediación desde una noción expandida, que excede el alcance de la institución cultural. En este sentido, considerando lo que Carmen Mörsch denomina "discurso transformativo" (2012), propone un modelo superador de la especialización entre disciplinas, basándose en la colaboración transdisciplinar para la producción de conocimiento dentro de una perspectiva ecosistémica que tiene como protagonista no a los objetos sino a la experiencia.

> (...) en el discurso transformativo, la mediación cumple la función de expandir y desbordar la institución cultural, y de posicionarla de manera política como agente de transformación social. En este caso, las mediadoras, junto con los públicos, no solo trabajan para desvelar los mecanismos institucionales (aprendizajes invisibles, procesos exclusión/inclusión, etc.), sino que los amplían y modifican en favor de la justicia social. No se establecen diferencias entre mediadoras, comisarias y otras trabajadoras culturales, y se desarrollan proyectos independientes de los programas expositivos destinados a activar relaciones colaborativas entre diversas esferas (políticas culturales y sociales, políticas de identidad, urbanismo, etc.) (2019, p. 15).

Adaptando este término a nuestras latitudes, resulta oportuno pensar cómo la gestión, la curaduría y las experiencias de educación pueden conformar prácticas de *mediación cultural expandida* en las exposiciones de arte contemporáneo

resignificándolas desde el contexto particular mencionado.

Colaboración entre la gestión, la curaduría y las experiencias educativas

En primer lugar, se propone a la gestión como disciplina que interviene en la mediación de exposiciones. Tomando a María José Herrera (2012), es posible pensar la relevancia de esta intervención en relación al discurso que se construye desde el momento de comenzar a pensar la exposición:

> La gestión artística, individual o colectiva, puede adoptar distintas formas pero siempre subyace a ellas un discurso artístico determinado. De este modo, las acciones de organización, las puramente administrativas, no dejan de tener en su elección, oportunidad y pertinencia el sesgo que el individuo o el grupo le impone (p. 110-111).

De esta manera, gestionar una propuesta como *Dónde duele,* que combina prácticas contemporáneas como la performance, la poesía sonora, la gráfica sobre distintas materialidades, entre otras, implica un recorte específico del arte. En el afán de describirlo, es posible adherir a las palabras de Alan Badiou (2013):

> "(..) la obra contemporánea apunta hacia una acción que cuestiona y transforma al sujeto. Lo cual le va a aportar, todavía, una característica más: la ambición política del arte contemporáneo. ¿Por qué va a tener necesariamente una ambición política? Justamente porque intenta producir una transformación subjetiva, al mismo tiempo que es un testimonio vivo sobre la vida. (...) Va a ser un arte que estará presente en el presente, justamente porque no apunta a la contemplación sino a la transformación".

En el caso de esta exposición en particular, su gestión representó la intención de proponer relatos de irrupción en el sentido común y, al mismo tiempo, de apertura a nuevas posibilidades para accionar, pensar, transformar en torno a un tema sensible como es el dolor. Resulta oportuno detenerse en el discurso de Julieta Rockera (2019):

> "La experiencia estética actual, relacionada no sólo a la satisfacción visual sino a la práctica conceptual, deja de ser una expresión individual para salir al encuentro de la materialidad colectiva (...) que al vincularse al orden de lo intelectual acceda al encuentro de nuevas formas de afectación" (p. 1).

Estas formas de afectación, como posibilidades de transformación desde la experiencia de la exposición, se manifestaron con mayor claridad en las instancias que involucran a espectadores, en este caso, público no especializado en arte contemporáneo, proveniente de distintos rangos etarios y sociales de la comunidad de Benito Juárez.

En lo que respecta a la curaduría, se toma la definición que recupera Cecilia Rabossi de Luis Pérez Oramas al referirse a la inscripción de la obra en un nuevo contexto (2012). Esto puede interpretarse tanto desde un aspecto geográfico y político, como hacia el interior del espacio de exposición. En primer lugar, al disponer este cuerpo de obra trasladado desde la capital provincial, se pensó en involucrar con la producción local. En este sentido, se incorporó a la inauguración la intervención escénica *Hermosura,* interpretada por Pilar Figueroa y dirigida por Eduardo Hall, a partir del texto homónimo de Cecilia Jubera. Esta producción, habitualmente recreada en escuelas y centros de salud, se resignifica con esta versión *ad hoc* y se potencia al vincularse con la producción de Julieta Rockera dentro de la exposición, amplificando, enriqueciendo y complejizando la temática del dolor: mientras que en la intervención escénica se presenta el sufrimiento padecido a partir de la gordofobia, en el segundo se aborda el proceso

de duelo y de sanación. Ambas propuestas parten de enunciaciones personales, pero con ambiciones de resonancia social.

Por otro lado, en lo que respecta al relato y la disposición en el espacio expositivo, Kekena Corvalán propone pensar explícitamente la curaduría como mediación cultural. Adhiriendo a la idea de que "sin la creación de un contexto no hay circulación de la enunciación (2020)", se persigue el objetivo de brindar herramientas para generar sentidos, más que para administrarlos desde un lugar de autoridad. En este sentido, el texto curatorial (Engert, 2019) apunta tanto a contextualizar la producción exhibida como a interpelar, a través de preguntas, la subjetividad de quienes hacen de espectadores:

> "La inquietud de unir el arte con la vida está presente desde hace más de cien años. Julieta Rockera la comparte: su obra es indisociable de su historia personal. DÓNDE DUELE reúne piezas del 2014 a la fecha, que toman diferentes materialidades para abordar, elaborar y transformar un duelo. Las texturas de las gasas, el ritmo de las palabras y las impresiones en soportes que van desde el papel hasta la piel, conforman una estética de la resiliencia. En otras palabras, habilitan la posibilidad de resignificar con imágenes y con acciones las heridas. ¿Dónde las señalamos? ¿Es posible identificarlas en el cuerpo? ¿Pueden convertirse en algo valioso, en fortalezas, en símbolos de superación? Las preguntas exceden la

> biografía de la artista y nos convocan a todxs a hacernos cargo de nuestro sentir para reconocernos, sanar y sobrevivir" (p. 1).

Es preciso señalar, entonces, que estas decisiones curatoriales fueron tomadas con el propósito de inscribir, interceder, intermediar para la circulación de la enunciación en diálogo con el entorno y con la comunidad.

Por último, los cruces entre experiencias educativas y arte contemporáneo cuentan con antecedentes relevantes entre los que se destacan el denominado *Giro Educativo* (Rogoff, 2010), la *Transpedagogía* (Helguera, 2011) y la *Curaduría Pedagógica* (Camnitzer, 2017). Volviendo sobre Pedagogías Invisibles y la noción de mediación, se comparten los siguientes interrogantes:

> ¿Cómo articular la dimensión educativa y comunitaria, yendo más allá de las temáticas que propone la institución a través de sus exposiciones, para referirse y

> actuar desde las preocupaciones locales e incluir a las comunidades/públicos en la construcción de procesos de aprendizaje colectivo? (2019).

En el caso de la exposición que aquí se analiza, resulta imprescindible destacar la presencia de la artista y el trabajo en conjunto para diseñar actividades de interacción destinadas a la comunidad. Con la premisa de activar un proceso de extrañamiento en cada visitante, se generó una acción participativa: los diseños de gasas recurrentes en el cuerpo de obra exhibido, se transferían en el cuerpo de cada persona voluntaria mediante la técnica de tatuaje temporal. Individualmente, cada persona que se acercaba, conversaba con la artista y respondía a la pregunta *Dónde duele,* señalando una parte del cuerpo a intervenir, donde se colocaba el tatuaje temporal. La acción aludía a un proceso simbólico de identificación y sanación. Para profundizar en esto, se vuelve necesario retomar los interrogantes iniciales de la artista:

> ¿Existe acaso otra forma de hacer visible la huella, de develarla, si no es a través de quiénes somos? Gracias a las instancias de proceso, donde las marcas que se imprimen son marcas que transforman a través de la disposición y la entrega de cuerpos que salen al encuentro, *¿Dónde Duele?* busca reconocer, revalorizar y transformar la herida en fortaleza: un tejido -las gasas, los puntos del tatuaje- actúa no sólo como protección sino como símbolo que identifica el lugar del dolor (2019).

Durante la inauguración, aproximadamente treinta personas de diferentes edades participaron de la propuesta performática de impresión sobre la piel. Posteriormente, durante el tiempo que la exposición permaneció abierta, los diseños de gasas permanecieron en una mesa, para ser llevados por cada visitante y seguir realizando la acción por cuenta propia. Además, se realizaron visitas con instituciones educativas para quienes se compartía el relato de la artista y se reproducía un registro audiovisual de *Hermosura* a escala real. Las visitas concluían con una puesta en común entre los grupos de visitantes poniendo en común experiencias personales que resonaron a partir de las propuestas de la exposición.

Si bien los estudios de público se estudiarán con mayor profundidad en próximas publicaciones, resultan significativas las respuestas en torno a la apropiación y construcción de sentido en el marco de la exposición en dos líneas

complementarias, por un lado, se expresa un aprendizaje "a través de la experiencia estética, reflexionando sobre los propios pensamientos, percepciones y emociones[1]"; y por el otro, un aprendizaje "a través de las percepciones de otres, expandiendo la mirada personal sobre el mundo[2]". Estas respuestas permiten constatar el carácter comunitario de estas experiencias.

Hacia una conceptualización situada

Las instancias de gestión, curaduría y experiencias educativas conviven en las exposiciones del programa SAETA a partir de la superposición de tareas que se llevan adelante en diálogo con cada artista. Desde la noción de *mediación cultural expandida* es posible resignificar esta superposición como una colaboración entre disciplinas que favorece la participación comunitaria en procesos del arte contemporáneo. En lo que respecta particularmente a la exposición *Dónde duele*, de Julieta Rockera, esta colaboración resultó efectiva implicando la apropiación

[1] Interpretación de respuestas arrojadas a partir de un estudio de público realizado con el método de encuestas durante y posteriormente a la exposición (octubre de 2019-marzo 2020). Espacio Cultural Néstor Juan Faré, Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez.

[2] Interpretación de respuestas arrojadas a partir de un estudio de público realizado con el método de encuestas durante y posteriormente a la exposición (octubre de 2019-marzo 2020). Espacio Cultural Néstor Juan Faré, Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez.

y la construcción de sentido de manera situada a partir de una temática específica que fue posible comenzar a resignificar desde distintos relatos y de manera colectiva. En este sentido, comienza a trazarse un camino para profundizar en próximas exposiciones sobre las preocupaciones locales para diagnosticar intereses puntuales que puedan retomarse desde la producción artística.

A modo de conclusión, es preciso señalar la importancia de concebir la gestión cultural pública desde la mediación, enriqueciendo así las posibilidades de afectación comunitaria, para lograr trascender las fronteras institucionales y consolidar políticas culturales que permitan trabajar para la transformación social a mediano y largo plazo.

Bibliografía

Badiou, A. (2013). “Las condiciones del arte contemporáneo”. Disponible en https://esferapublica.org/nfblog/las-condiciones-del-arte-contemporaneo/

Camnitzer, L. (2017). “Ni arte ni educación”. En Ni arte ni Educación. Una experiencia en la que lo pedagógico vertebra lo artístico, Grupo de Educación de Matadero Madrid. Editorial Catarata, Madrid. Disponible en http://www.niartenieducacion.com/project/textos/

Corvalán, K. (2020). “La curaduría como mediación cultural”. Curso dictado virtualmente durante marzo y abril, en el marco de las propuestas de Cultura Viral Federal.

Engert, L. (2019). Texto de sala, Dónde duele [Exposición], SAETA, Espacio Cultural Néstor Juan Faré, Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez.

Helguera, P. (2015). “Transpedagogía”. Disponible en: https://grupoeducaciondisruptiva.wordpress.com/2015/08/24/transpedagogia-por-pablo-helguera/

Herrera, M. J. (2002) “Gestión y discurso”. En Revista TRAMA, Imágenes, relatos y utopías. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino, N°2, Buenos Aires.

Lamenza, J. (2019) Memoria conceptual de la propuesta expositiva Dónde duele. La Plata, archivo de SAETA, Dirección de Cultura del Municipio de Benito Juárez.

Morsch, C. (2012) “Time for cultural mediation”, Institute for Art Education, Zurich University of the Arts.

Pedagogías Invisibles, (2019) “Foto fija. Sobre la situación de la mediación cultural en el Estado español, 2018-2019”, Valencia, Fundación Daniel y Nina Carasso.

---------- (2022). “PULSO. Herramientas de autodiagnóstico para las artes escénicas desde la mediación cultural”. Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España.

Rabossi, C. (2012). “El imaginario de Ignacio Pirovano y otras colecciones”. En Herrera, M. J., *La trastienda del curador. La crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Rogoff, I. (2010). “Turning”. En O’Neill P. y Wilson M. (comps.*) Curating and the Educational Turn*. Londres: Open Editions / de Appel.

Salvaguarda social del patrimonio: pedidos vecinales, debilidades proteccionistas y pérdidas comunitarias. Caso chalet Ave María, Mar del Plata

Lorena M. Sánchez, CONICET – IEHPAC – FAUD – UNMdP
Analía Benítez, IEHPAC – FAUD – UNMdP
María Eguren, CONICET – IEHPAC – FAUD – UNMdP

Introducción

La salvaguarda patrimonial posee un carácter histórico dinámico que implica la protección de un diverso conjunto de bienes, tangibles e intangibles, para su transmisión a las generaciones futuras. Desde mediados del siglo XX se consolidó un corpus teórico que orientó las directrices teóricas y prácticas a seguir, junto con la inauguración de nuevas perspectivas enfocadas en los contextos patrimoniales y la diversidad de bienes que los conforman. Desde entonces, se ha progresado hasta la consideración de herencias complejas donde intervienen múltiples aspectos territoriales, sociales, materiales y ambientales, como acontece con la valoración del paisaje urbano histórico (González Varas, 2005; UNESCO, 2011).

En esta concepción, la vivienda ha resultado -y resulta- uno de los principales eslabones componentes (Waisman, 1992). El reconocimiento de este legado, en especial desde mediados del siglo XX, implicó su inclusión en diferentes recomendaciones y experiencias patrimoniales (Fernández, 2007). Entre las disímiles tratativas para su amparo desde entonces generadas, se destacó el llamamiento a optimizar el desempeño de los gobiernos locales junto con el tratamiento del rol usuario. Así, resultó de singular relevancia su inclusión en la planificación de las ciudades, situación que conllevó a problemáticas complejas donde el dilema del equilibrio entre el pasado y el presente encontró múltiples tensiones (De Gracia, 1992; De María y Campos Castelló, 2009; Vázquez Piombo, 2016).

Entre estas, la introducción de obra nueva en tejidos antiguos y más específicamente, la inserción de viviendas en altura en contextos de valor patrimonial, constituye, hasta la actualidad, uno de los principales desafíos todavía irresueltos. De acuerdo con las cartas, las recomendaciones generales han encauzado este tipo de inserciones hacia integraciones y completamientos fundamentados en los resultados de indagaciones científicas (Vázquez Piombo, 2016). Sin embargo, las prácticas han estado principalmente determinadas por tensiones normativas a favor de ganancias económicas y turísticas. Estas tensiones han generado experimentaciones con disímiles impactos en la imagen urbana, usualmente negativos. Asimismo, la confrontación acrítica de los estándares globales de paisaje con las lógicas de preservación patrimonial locales, ha sumado complejidades al momento de proyectar las inserciones (Muñoz, 2008; Massey, 2004).

Las dificultades expresadas se visualizan particularmente en la ciudad de Mar del Plata. Esta urbe intermedia propone un reto dentro de la reflexión referida, debido a los múltiples procesos de mutación que ha sufrido a lo largo de su historia.[1] Su caracterización turístico-estival, la distancia entre las investigaciones y las prácticas patrimoniales, junto con la escasa voluntad política para promover cambios, constituyen el marco para entender las dificultades existentes en términos de preservación arquitectónica-urbana (Novacovsky, 2009; Canestraro, Guardia y Layús, 2014). De todas formas, aún perviven áreas residenciales cuyas características pintoresquistas todavía califican el paisaje contextual de gran parte de la ciudad. Este tejido se constituyó principalmente en dos escalas: villas (usualmente de mayor envergadura) y chalets (viviendas con diferentes escalas, en general menores), especialmente en la primera mitad del siglo XX en las dos lomas principales de la ciudad (Stella Maris y La Perla). En estas obras se articularon volumetrías diversas, múltiples techos inclinados, chimeneas reales o ficticias y originales diseños de jardines e ingresos, a través de materialidades, técnicas y tecnologías ligadas al carácter extraurbano del pintoresquismo, destacándose el uso y el tratamiento de la "piedra Mar del Plata" (Gómez Crespo y Cova, 1982; París Benito y Novacovsky, 2009; Ballent, 2004). En este sentido, la problemática de la coexistencia entre torres

[1] Las presentes indagaciones se enmarcan en el proyecto que integran las autoras, denominado "Paisaje histórico urbano e inserción de obra contemporánea. Aportes para una salvaguarda equilibrada desde el análisis de las prácticas socioculturales y sociomateriales en Mar del Plata" (FAUD, UNMdP).

residenciales y viviendas pintoresquistas en los sectores costeros de la ciudad, resulta de particular relevancia.

Por ello en la presente ponencia se exploran los procesos preservacionistas acaecidos en relación con la intervención de una vivienda de interés para la sociedad marplatense: el chalet Ave María en el barrio Stella Maris.

Esta vivienda pintoresquista fue construida en 1930 por la empresa constructora Arturo Lemmi y Hermanos en la esquina de las calles Leandro Alem y Gascón. En los años ´80 fue adquirida por la familia del músico Mariano Mores; afamado pianista, compositor y director de orquestas de tango. Junto con los valores simbólico-sociales que atesora, se destacan sus valores artístico-arquitectónicos condensados en la planta articulada mediante grandes volúmenes, los techos de marcada pendiente de teja normanda, las materialidades utilizadas y la implantación en un gran lote parquizado en declive (Roma y Millares, 2014). En consonancia se destacan sus valores ambientales, ya que la obra no solo se imbrica con la topografía elevada y las visuales marítimas, sino que se interrelaciona con residencias cercanas de la misma corriente estilística -como el chalet Yaciretá y el chalet de Luis Ezcurra-. Estas valías generaron diversos reconocimientos; fue declarado "bien de interés patrimonial protegido" por la Municipalidad de General Pueyrredón (Ordenanza Nº10075), "bien de interés turístico" por la Secretaría de Turismo de la Provincia de Buenos Aires (Resolución Nº 3/2014) y "bien de interés histórico" por el Poder Ejecutivo Nacional (Decreto Nº 714/2015). **(Figura 1)**

Figura 1. Imágenes aéreas y fotografías del chalet Ave María en el barrio Stella Maris, previamente a la intervención. **Fuente:** imágenes aéreas de Google Earth y fotografías publicadas en el blog de la Asociación Marplatenses Defensores del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (http://mdpau.blogspot.com/search/label/CHALET%20AVE%20MARIA).

Dentro del ámbito local, el Código de Preservación Patrimonial establece que el chalet se inscribe en la Categoría B (inmuebles de valor singular) y en asociación le corresponde un grado de Protección 2 (estructural, en relación con sus fachadas, volumetrías, características arquitectónicas imperantes y espacios abiertos, permitiendo adaptaciones formales y funcionales). El Código de Ordenamiento Territorial, a su vez, determina para esa zona costera un uso residencial de densidad media con viviendas individuales y colectivas, permitiendo una altura máxima de planta baja y 6 pisos -R3-.

Sin embargo, en el primer quindenio del siglo XXI el chalet fue comprado por una empresa desarrolladora para la construcción de un edificio en altura que, por excepción aprobada municipalmente, implicó la afectación de los espacios abiertos y la construcción de más de 15 pisos en relación con los permitidos. Esta

situación, al igual que lo acontecido en otras latitudes, generó un importante rechazo comunitario y, particularmente, vecinal.[2] El edificio, ya iniciado y a finalizarse en 2023, constituye un caso relevante para comprender la prevalencia de las tensiones económicas por sobre las necesidades comunitarias.

Pedidos vecinales

En 2013, ante la sospecha de posibles intervenciones en el chalet Ave María, la Asociación Marplatenses Defensores del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (MDP a+u), elevó una nota al entonces Intendente. En esta se expresaba

> preocupación ante los movimientos que se han observado en el mismo: retiro del Casero y extracción del mobiliario de la vivienda, sumado a la creciente evidencia de falta de mantenimiento y a información que indica su venta y gestiones para desarrollar en el predio algún emprendimiento inmobiliario (MDP a+u, 2013).

Asimismo, esta inquietud se sustentaba en lo acontecido con otros bienes en los que la Municipalidad había autorizado conflictivas anexiones de edificaciones en altura, como Villa Luján o el chalet Roque Suárez-La Franca, entre otros. El interés se enunciaba explícitamente en relación con la edificación, sus espacios verdes y su contexto como un todo pintoresquista integrado.

En 2015, nuevamente la Asociación MDP a+u eleva una nota, esta vez al Honorable Concejo Deliberante (HCD), en relación con la autorización de una firma empresarial privada para afectar como petit hotel al chalet en cuestión y sumar una edificación en altura en el terreno lindero. Es de destacar el desarrollo de la nota, en donde se explicita que

> se plantea unificar las parcelas que contienen el parque y las Dependencias de Servicio del chalet "Ave María", no afectadas por la Ord. 10.075 (Parcelas 7, 8, 9A y 9C), con la parcela sobre la que se asienta el chalet y que sí está afectada (Parcela 9B, de la Circ. I, Secc. E, Mz. 87B) y solicita indicadores urbanísticos excepcionales para poder anexar un edificio de vivienda multifamiliar. Esto se propone como una alternativa, más "favorable" para el bien, a lo que surgiría de construir según

[2] Este tipo de rechazo se ha incrementado desde el último siglo frente a operatorias contradictorias en los acervos protegidos y ha generado un progresivo cuerpo de experiencias y teorías asociadas, en ámbitos locales, nacionales e internacionales. Asimismo, diferentes disciplinas -como arquitectura, sociología y arqueología urbana, entre otras- han requerido interactuar para repensar la problemática. Por ejemplo y dentro del ámbito nacional, resultan de interés los artículos temáticos de González Bracco, Mercedes y de Cosacov, Natalia.

> indican las normas urbanísticas actuales (sin excepciones) en las parcelas separadas. Esta unificación y el proyecto de construcción de un edificio de aprox. doce (12) pisos, se fundamenta además en la "puesta en valor" del Bien Patrimonial que el proyecto significaría. Al respecto debemos advertir que lo planteado no es una puesta en valor, por cuanto el bien se ha conservado hasta hoy pleno en sus valores y en adecuado estado de conservación (MDP a+u, 2015).

Se recuerda, asimismo, que "el Municipio lejos de encarar la protección del patrimonio mediante el establecimiento de restricciones al dominio (vía norma urbanística) y promoción de beneficios, alienta mediante estas excepciones -con criterios desiguales entre un bien y otro- la especulación inmobiliaria" (MDP a+u, 2015).

Mediante estos escritos de la Asociación, el problema comienza a adquirir carácter público y los medios locales, digitales e impresos, replican y amplían el debate. Incluso el devenir del caso se expande a páginas web propias del mercado inmobiliario, donde se enfoca el sentido "negativo" de la "especulación" (Walker, 2015).

A pesar de las críticas, el proyecto se aprueba, pero, a pedido de la firma comercial, se solicita suspender el tratamiento de lo presentado para realizar un mejoramiento de la propuesta.

En 2016 se eleva al HCD un nuevo proyecto que agrega una nueva parcela aledaña y aumenta la altura de edificación a un total de 20 pisos, conformado por dos niveles de subsuelo para estacionamiento y bauleras, planta baja libre**,** 1° piso con amenities, 2° piso al 19° cinco departamentos por piso y terraza con salón de usos múltiples (expediente 1295-D-2016).[3] Nuevamente el poder Ejecutivo local aprueba la propuesta y manifiesta que "resulta superadora respecto a la anterior, fundamentalmente al incorporar la parcela 6, donde existe el hotel de tres pisos a demoler y al concebir un nuevo diseño edilicio proyectado totalmente en tipología de perímetro libre". Asimismo, fundamenta la calidad futura en nombre de los arquitectos "de renombre internacional" que intervendrán en la obra y

[3] Este expediente forma parte del expediente mayor -1979-7187/A- que contiene el devenir de las solicitudes referidas al chalet desde el inicio de sus tramitaciones municipales. El análisis de este expediente mayor que compendia los procesos desde 1979, fue clave en la comprensión de los procesos analizados.

explicita que se han considerado las recomendaciones sugeridas por el Área de Preservación Patrimonial (Latino Rodríguez, 2016).

En 2016, los vecinos del barrio Stella Maris comienzan a presentar diferentes notas, individuales y grupales, solicitando al Intendente y al HCD que no se apruebe ese proyecto. Ese mismo año, el HCD lo aprueba. Autoridades de la Municipalidad expresaban la "importancia" de que

> la ciudad cuente con un edificio de alta gama. Esto colocará a Mar del Plata de nuevo en una posición expectante en cuanto a recibir proyectos de calidad y de arquitectura (…) La propuesta a su vez contempla la donación de la Casa Mores para el Municipio. (…) La compensación no sólo es de la propiedad y la parcela, sino que también se le dará mantenimiento a la casa durante 20 años. Es la primera vez que se hace una compensación de tal magnitud y entendemos que es beneficiosa para la ciudad (El Marplatense, 2016).

En ese marco, la agrupación de vecinos, mediante nota a la Presidenta de la Comisión de Obras, manifestaba el descontento por las excepciones perpetradas y el consecuente aumento de altura de la torre en un sector calificado

> por su luminosidad, sus extensas parcelas y sus construcciones destacadas por su contenido arquitectónico, histórico y cultural, por lo que su posible aprobación constituirá sin dudas un grave y lamentable "precedente" para otras "excepciones" que permitan la construcción de nuevas torres y consecuentemente la destrucción total del barrio. (…) pensamos que no cumple con importantes consignas que hacen al espíritu de nuestro barrio: la coherencia, su estética y la preservación de un modo de vida (Mdphoy.com, 2016).

En este marco, los vecinos movilizan un pedido en la plataforma Change.org para evitar que se concreten las obras. En 2017, los medios comienzan a concentrar el discurso en pos de esa nueva "obra de autor" que Mar del Plata supuestamente necesitaría. El "edificio de lujo" en construcción, a cargo de un arquitecto reconocido internacionalmente, se explicaba en su condición de arquitectura de contraste (La Capital, 2017). Sin discurrir en un debate crítico, aunque meritorio, este enfoque periodístico comienza a repetirse en los discursos de los medios.

En 2018 los vecinos, organizados como Asociación Civil para la Defensa y Protección Urbanística del Barrio Stella Maris, presentan un amparo, junto con un informe de impacto ambiental propio, contra el accionar de la Municipalidad

de General Pueyrredon. Al ser ganado en primera instancia, la Municipalidad se ve obligada a contar con el debido estudio de impacto ambiental y a promover la participación ciudadana. Según el informe adjuntado por la Asociación, la proyección de conos de sombra de un edificio de esas dimensiones alcanzaba a cubrir diez manzanas, afectaba al chalet del litigio y a todas las casas de los alrededores (varias de ellas también declaradas). Como consecuencia, se ocasionaba el fin del asoleamiento durante extensas horas, la alteración del microclima local y la obstaculización de la visión del cielo.[4]

En este marco, los inversores presentan un estudio de impacto que se aprueba en forma casi inmediata. Finalmente se consuma la Audiencia Pública y se dirimen opiniones entre la Secretaría de obras y Planeamiento Urbano junto con el Ente Municipal de Servicios Urbanos por parte de la Municipalidad, el equipo técnico de la empresa privada y los participantes interesados (personas jurídicas y físicas) (Decreto N°0351, 2018; Info Capba, 2018). Allí, una de las principales discusiones reside en el accionar de los concejales debido a la aprobación del emprendimiento en forma previa a la evaluación de impacto y a la Audiencia Pública. El proyecto, finalmente, sigue su curso.

Ese mismo 2018 las autoridades municipales declaraban que la gestión de la intervención se trataba de "un hecho inédito que consagra una política municipal dirigida a la conservación del bien en forma sostenida y perdurable" (Región Mar del Plata, 2018). Ya en 2019 se divulgaba la presentación del Espacio Tango en el chalet, en cuya inauguración el Intendente remarcaba su interés por la cultura y los secretarios municipales afirmaban el éxito de la compensación lograda (Prensa mardelplata.gob.ar, 2019).

En 2020, en plena pandemia, continuaban los reclamos de los vecinos a pesar de las aprobaciones, a la espera de mantener el tema en la agenda pública. Al estar la obra en proceso de construcción, con inconvenientes en las excavaciones para los subsuelos debido al tipo de suelo de esa zona, se siguió reclamando al HCD que limite la cantidad de pisos. Aunque a conciencia de la dificultad que implica la revisión de una ordenanza y el informe de impacto aprobado, se insistió en las

[4] Estos problemas, asimismo, podrían haberse optimizado mediante diferentes pruebas morfológicas asociadas al diseño de la edificación, en relación con simulaciones de asoleamientos naturales (Ver Longhini, Eguren, Sánchez y Ajmat, 2021).

consecuencias ya advertidas; la sombra sobre el sector mediterráneo, la ruptura del paisaje urbano y la problemática de la infraestructura de servicios -como el agua- (Urbanos en la Red, 2020). Asimismo, una concejala municipal presentó un proyecto en el que solicitó al Ejecutivo que informe los cambios realizados en el proceso de obra, supuestamente no concordantes con el proyecto aprobado (en particular, la construcción de cocheras en la planta baja y el primer nivel de la torre, en estrecha relación con los problemas encontrados en las excavaciones). Por ello y en el caso de que se informen modificaciones al proyecto original, insistió en la paralización de la obra hasta su nueva consideración (La Tecla Mar del Plata, 2020). **(Figura 2)**

Figura 2. Representación gráfica de la intervención chalet-torre de viviendas.
Fuente: Renders de promoción inmobiliaria (https://www.ledesmapropiedades.com/d/9846-UNKANNY-en-Varese).

En este marco, entre 2021 y el presente año, las publicidades centradas en la "exclusividad" de la torre de viviendas en proceso, prevalecían en las redes virtuales desde la línea enunciada en 2017 (Infobae, 2021). Incluso enmarcada en designaciones territoriales acordes, como su implantación en la "milla de oro"

inmobiliaria que supuestamente abarca el sector costero comprendido entre el Torreón del Monje y Playa Grande (Contreras, 2022).

Debilidades proteccionistas

La participación de los estados municipales resulta sustancial en el amparo residencial-contextual. En el caso de la ciudad de Mar del Plata, las premisas de su Código de Preservación Patrimonial resultan incompletas, ya que norman el tratamiento principalmente individual de bienes, sin contemplar la salvaguarda de áreas de interés. A su vez, el Código de Ordenamiento Territorial no se articula con el Patrimonial. Por ende, la inserción de obra nueva en legados contextuales depende de la situación patrimonial de cada bien (declarado/ no declarado), las decisiones propietarias de mantener esas situaciones (afectaciones/ desafectaciones), la voluntad preservacionista de los profesionales intervinientes, las decisiones políticas y las presiones de inversionistas, entre otros factores (Sánchez, 2018).

En el análisis de los procesos de evolución del Código de Preservación Patrimonial resulta posible reconocer los avances y las debilidades irresueltas a través del tiempo. Mediante la Ordenanza N°10.075, se implementa en 1995. En este se especifican las pautas jurídicas, económicas y técnicas para declarar y amparar bienes. Para ello, se desarrollan los usuales campos de valoración (histórico-simbólico-social, artístico-arquitectónico y ambiental), junto con las incumbencias de la autoridad de aplicación. Además, se pautan aspectos relacionados con promociones de uso del suelo e indicadores urbanísticos especiales, cuestiones económicas relativas a exenciones de derechos y tasas municipales y determinaciones para las señalizaciones patrimoniales. Se estipula, asimismo, el formato de los convenios preservacionistas, las sanciones y la creación de un fondo para la preservación patrimonial.

En el año 2003 se dicta el Decreto N° 1.063 que lo reglamenta parcialmente y como aspecto fundamental, se agrega un capítulo destinado a la categorización de los bienes declarados de acuerdo a los campos de valoración enunciados. Se presenta un instructivo y una planilla para determinar las categorías patrimoniales y, en correspondencia, sus grados de protección y niveles de acción: Categoría A, Inmueble de valor excepcional, Grado de protección 1 de tipo integral; Categoría B, Inmueble de valor singular, Grado de protección 2 de tipo

estructural; y Categoría C, Inmueble de valor contextual, Grado de protección 3 de tipo ambiental.

Recién en 2010 se promulga la Ordenanza reglamentaria N°19.660 que genera modificaciones sobre la categoría C, en la que se inscriben la mayor cantidad de bienes declarados. Estas modificaciones desarrollan una renovada consideración de los entornos frente a la carencia de áreas de valor. Para ello se crea un Anexo (III) donde se redefine una sub-categorización y sub-clasificación de los "bienes C". En esta sistematización resultan de interés los 6 tipos de protecciones asociadas, 3 para los entornos cercanos heterogéneos (C1, C2 y C3) y 3 para los entornos cercanos homogéneos (C4, C5 y C6); en ambos casos con un gradiente valorativo que abarca desde mayores restricciones a posibles sustituciones sujetas a estudio (Roma y Millares, 2011). Sin embargo, este progreso contextual no ha logrado subsanar la necesidad de definir y normar el tratamiento de áreas patrimoniales.

Cabe mencionar que desde 2002 existe un expediente municipal referido a la creación de áreas de protección (N°1983-3-02). Allí se fundamenta la urgencia de amparar "ámbitos de protección patrimonial/ distritos APP", más adelante llamados "áreas de valor ambiental patrimonial (AVAP)". La propuesta se sustenta en aportes previos generados en indagaciones científicas universitarias (resultados individuales y grupales) con ayuda de los entonces avances provenientes de otras normativas temáticas nacionales. No obstante, este expediente se encuentra, hasta la actualidad, sin respuesta municipal para su operativización.

Por otra parte, y como se mencionó, el Código de Ordenamiento Territorial que regula los usos y las ocupaciones, subdivisiones, particularidades edilicias y condiciones de los equipamientos dentro de la ciudad, no se articula con el Código de Preservación Patrimonial. Esta desarticulación y los problemas surgidos en los intersticios de sus escritos, se evidencia en los bienes declarados situados específicamente en la franja costera. En estas zonas el desfasaje que existe entre los metros cuadrados materializados por los bienes patrimoniales y los metros cuadrados que el Código de Ordenamiento Territorial admite construir, provocan que el potencial edificable sea traducido en rédito económico por los poseedores de los bienes o los especuladores inmobiliarios.

En este marco se sitúa la problemática del chalet Ave María y los lotes contiguos anexados. Pese a la declaratoria del bien y un entorno que posee otros chalets con declaratorias patrimoniales individuales, se solicitan autorizaciones en pos de la sumatoria de los potenciales edificables y, al no estar declarada un área de valor, se procede a consumar operatorias sin precedentes.

Pérdidas comunitarias

¿Qué es lo que pierde la comunidad con esta construcción de controvertido proceso? Es posible englobar los distintos puntos bajo dos tipos generales: la pérdida patrimonial-ambiental y la pérdida moral-estatal.

La pérdida de valor patrimonial-ambiental

Si bien podría argumentarse que el chalet no se perdió, el emprendimiento se generó a costa de detrimentos irreparables de los valores contextuales y ambientales que le otorgaron, a su tiempo, parte del mérito para ser declarado como patrimonio. Así, el fuerte contraste de escalas entre el chalet Ave María y la torre en construcción, involucran una serie de impactos negativos visuales, eólicos, solares y en la infraestructura de servicios de la zona.

En asociación con estos parámetros mensurables se produce, asimismo, una pérdida progresiva de eslabones claves en la configuración paisajística del sector. El tejido residencial pintoresquista conforma uno de los principales ejes del paisaje local que, con la intromisión de una torre en desproporción con su entorno, altera la caracterización conformada. De esta forma, se generan disrupciones en el contexto de residencias de baja altura imbricadas con la topografía y la vegetación, de colores y texturas materiales propias de la identidad urbana marplatense.

Así, la degradación del área es la que contribuye a que la ciudad sea rehén del mismo proceso especulativo al que dio lugar. En suma, hablamos de lo que los economistas llaman ‘externalidad negativa’; las decisiones de consumo, producción e inversión que toman las empresas y que afectan a terceros que no participan directamente en esas transacciones. En este caso, se conforma una ganancia privada avalada estatalmente, a costa de la destrucción de un paisaje comunitario.

La pérdida de valor moral-estatal

El descrédito y la merma en la confianza en el Estado como representante de los ciudadanos, también produce daños irreparables. El caso del chalet Ave María no es el primero referido a la controversial inserción de obras nuevas en contextos de valor patrimonial, aunque ha demostrado el avance desmesurado de las operatorias excepcionales que implican la asignación de indicadores especiales para la construcción en altura en relación con los bienes declarados, con la anuencia de los diferentes gobiernos de turno.

El sector de la sociedad que contempla los derechos de tercera generación, como lo es el disfrute del patrimonio, no cree ya en sus concejales, que hacen evidente la preocupación por beneficiar a una empresa antes que escuchar y conciliar los pedidos de los vecinos. Los concejales deberían ser los primeros guardianes del patrimonio local, sabiendo que de nada sirve mantener un bien si se destruye su entorno. Sin embargo, con el reiterado caso omiso a los pedidos de distintos sectores e instituciones para la revisión conjunta de normas (Código de Ordenamiento Territorial, Código de Preservación Patrimonial, creación de áreas de protección, etc.), propician un velo de sospecha desfavorable, ¿es más conveniente el estado de excepción permanente que normar para todos por igual? ¿qué beneficios acarrea este tipo de proceder y a quiénes?

La protección del legado local por ordenanza se convierte, así, en solo una enunciación de principios, ineficaz como herramienta para una realidad que se presenta negociable. Si la intervención de un bien con declaratorias diversas, como el chalet Ave María, 'logra' evadir el requisito de un informe de impacto ambiental para la aprobación de los 22 pisos de una torre, ¿cómo se contendrán los permisos excepcionales en otros casos de menor envergadura?

La falta de cumplimiento de los procesos normados socaba la confianza en la transparencia por la cual el Estado debe velar y conduce a la autodefensa de los vecinos, quienes deben recurrir a reclamos elementales mediante sus propios conocimientos, tiempos y medios económicos. En estos casos, se presentan ante la Justicia y hacen honor a la necesaria "participación ciudadana", pese al conocimiento de los reiterados resultados temáticos desalentadores.

En síntesis, en este estado de situación de perjuicios múltiples y progresivos que tienden a evolucionar desde operatorias coyunturales hacia prácticas

estructurales, los reclamos de los vecinos parecen constituir una de las pocas reservas para un accionar patrimonial efectivo en relación con los paisajes compartidos. En este marco de incongruencias, se evidencia una urgencia por avanzar en otro tipo de dinámicas patrimoniales en las que los gobiernos locales recuperen y operen desde las premisas enunciadas por las teorías: las referidas a su propia existencia como representantes de los intereses comunitarios y las propiamente concernientes a la labor preservacionista.

Bibliografía

Ballent, A. (2004). "Pintoresca, Arquitectura". En Liernur y Aliata (Eds.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina* (tomo O/R, pp. 68-74). Clarín.

Canestraro, M. L., Guardia, C. E. y Layús, E. J. (2014). "Discusiones en torno a la recuperación de plusvalías urbanas: análisis de instrumentos en el Municipio de General Pueyrredón". En *Pampa, V. 1, N°. 10*. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/PAMPA/article/view/4534

Contreras, G. (2022, 12 de enero). Construcción: cuáles son las zonas de Mar del Plata donde más se invierte. 0223. https://www.0223.com.ar/nota/2022-1-12-10-8-0-construccion-cuales-son-las-zonas-de-mar-del-plata-donde-mas-se-invierte

Decreto N°0351 (2018, 28 de febrero). Municipalidad del partido de General Pueyrredón. https://www.mardelplata.gob.ar/documentos/planeamiento/decreto-351-18.pdf

De Gracia, F. (1992). *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*. Nerea.

De María y Campos, A. (2009). *La arquitectura del presente en el espacio histórico*. VII Encuentro Internacional de Revitalización de Centros Históricos. La arquitectura de hoy, entre la ciudad histórica y la actual. https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1000164

El Marplatense (2016, 26 de agosto). Se construirá una torre y la casa Mores será propiedad del Municipio. *El Marplatense – La voz de la ciudad*. https://elmarplatense.com/2016/08/26/se-construira-una-torre-y-la-casa-mores-sera-propiedad-del-municipio/

Fernández, R. (2007). *Obra del Tiempo*. Concentra.

Gómez Crespo, R. y Cova, R. (1982). *Arquitectura marplatense. El pintoresquismo*. Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.

González Varas, I. (2005). *Conservación de bienes culturales: teoría, historia, principios y normas*. Cátedra.

Infobae (2021, 25 de noviembre). Lujoso y con vista al mar, así es el nuevo edificio premium de Mar del Plata. *Infobae*. https://www.infobae.com/inhouse/2021/11/25/lujoso-y-con-vista-al-mar-asi-es-el-nuevo-edificio-premium-de-mar-del-plata/

Info Capba IX (2018). Audiencia pública – La Municipalidad convocó a la ciudadanía a opinar sobre la intervención y proceso de excepción en el predio del chalet Ave María. *Info Capba IX, 7(23)*, 32-37. https://issuu.com/capba9/docs/infocapba23_final

La Capital (2017, 12 de mayo). Carlos Ott, un arquitecto del mundo que sumará una obra icónica a Mar del Plata. *La Capital M*. https://www.lacapitalmdp.com/arquitectura-carlos-ott-un-arquitecto-del-mundo-que-sumara-una-obra-iconica-a-mar-del-plata/

La Tecla Mar del Plata (2020, 28 de febrero). Una excepción al COT, en la mira del Concejo. *La Tecla Mar del Plata*. https://www.lateclamardelplata.com.ar/14487-una-excepcin-al-cot-en-la-mira-del-concejo

Latino Rodríguez, R. (2016, 10 de mayo). Chalet Ave María: el polémico proyecto divide aguas en el oficialismo. *Mdphoy.com*. https://www.mdphoy.com/chalet-ave-maria-el-polemico-proyecto-divide-aguas-en-el-oficialismo-141839/

Longhini, M. V., Eguren, M., Sánchez, L. M. y Ajmat, R. F. (2021). Luces y sombras en la intervención del tejido patrimonial urbano. Simulaciones hacia una planificación energética y ambientalmente responsable en Mar del Plata. *Revista Diseño Urbano & Paisaje, 39*, 38-52. http://dup.ucentral.cl/n39.htm

Massey, D. (2004). Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia, Nº 57*.

MDP a+u (2013, 26 de abril). Chalet Ave María - Nota al PE Municipal. *Marplatenses defensores del patrimonio arquitectónico y urbano*. http://mdpau.blogspot.com/2013/04/chalet-ave-maria-nota-al-pe-municipal.html

MDP a+u (2015, 12 de enero). Chalet Ave María - Nota al HCD. *Marplatenses defensores del patrimonio arquitectónico y urbano*. http://mdpau.blogspot.com/2015/01/chalet-ave-maria-nota-al-hcd.html

Mdphoy.com (2016, 24 de agosto). La Municipalidad ignoró el rechazo de los vecinos en el edificio de U$S 40.000.000. *Mdphoy.com*. https://www.mdphoy.com/la-municipalidad-ignoro-el-rechazo-de-los-vecinos-en-el-edificio-de-us-40-000-000-147297/

Muñoz, F. (2008). *Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales*. GG.

Novacovsky, A. (2009). Patrimonio y riesgo: la ciudad indefensa. En París Benito y Novacovsky (Eds.), *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista*. FAUD.

París Benito, F. y Novacovsky, A. (Eds.) (2009). *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista*. CEDODAL-FAUD.

Prensa mardelplata.gob.ar. (2019, 24 de septiembre). Arroyo presentó el Espacio Tango que funcionará en el chalet Ave María. *Mardelplata.gob.ar*. https://www.mardelplata.gob.ar/Noticias/casamores

Recomendación sobre el paisaje urbano histórico (2011). UNESCO. http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL ID=48857&URL DO=DO TOPIC&URL SECTION=201.html

Región Mar del Plata (2018, 8 de junio). El Chalet de Mores que formará parte del patrimonio municipal. *Región Mar del Plata*. https://regionmardelplata.com/ver-noticia.asp?noticia=general-pueyrredon-el-chalet-de-mores-que-formar%C3%A1-parte-del-patrimonio-municipal&codigo=7167

Roma, S.Y. y Millares, M.E. (2011). ¿Cómo proteger el patrimonio no monumental en una ciudad como Mar del Plata? Una propuesta metodológica posible. *I+A,13*, 121-144.

Roma, S.Y. y Millares, M.E. (2014). *Mar del Plata y su patrimonio residencial. Guía para descubrirlo y valorarlo*. UNMdP.

Sánchez, L.M. (2018). *¡Viva el patrimonio!: un paseo por el legado arquitectónico y urbano*. EUDEM.

Urbanos en la Red (2020, 18 de julio). La polémica torre lindera al chalet Ave María – Entrevista a Ana Ferradas. *Urbanos en la red*. https://urbanosenlared.com.ar/la-polemica-torre-lindera-al-chalet-ave-maria-de-mar-del-plata-entrevista-a-ana-maria-ferradas/

Vázquez Piombo, P. (2016). *Arquitectura contemporánea en contextos patrimoniales*. ITESCO.

Waisman, M. (1992). *El patrimonio modesto. Reconocimiento y reutilización*. Cuadernos Escala Nº20.

Walker, C. (2015, 4 de enero). Chalet de Mariano Mores otra víctima de la especulación inmobiliaria. *Inmobiliarias Mar del Plata*. https://inmobiliariasmardelplata.com/2015/01/06/chalet-de-mariano-mores-otra-victima-de-la-especulacion-inmobiliaria/

Patrimonio cultural arquitectónico y estudios de género, Mar del Plata, mediados del siglo XX

Andrea Noordermeer, CIPADI – FAUD – UNMdP
Gisela P. Kaczan, CONICET – CIPADI – FAUD – UNMdP,

Introducción

La siguiente ponencia es un estudio exploratorio con el fin de abordar algunas de las producciones del patrimonio cultural arquitectónico argentino, desde un enfoque en perspectiva de género, prestando especial atención a la ciudad de Mar del Plata durante el siglo XX, dado que en ese tiempo se registran casos significativos de estudio.

En relación con esta perspectiva, se proponen 3 núcleos temáticos: los estudios sobre el **patrimonio cultural** arquitectónico, los **estudios sobre el género**, la **profesionalización femenina** en arquitectura.

De acuerdo a la convención de la UNESCO en 1972 el **patrimonio cultural** está conformado por los monumentos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia incluyendo dentro de estos, a los arquitectónicos (UNESCO, 1972) y en 2014 establece que, el patrimonio constituye el capital cultural de las sociedades contemporáneas y contribuye a la revalorización de las culturas y las identidades (UNESCO, 2014). Es el mensaje cultural del pasado y una herramienta para la mayor calidad de vida de todos (Moreno, 2019). En base a estos planteos se entiende que la arquitectura se contiene y se reproduce dentro de movimientos y corrientes artísticas contextualizadas en determinados cortes históricos, percibiendo al patrimonio arquitectónico como parte de una cultura visual que reproduce cierto valor artístico y que genera un sentimiento de permanencia e identidad que se busca preservar en la memoria y en la historia (París Benito 2013, Sánchez 2020, Moreno 2019).

Por otro lado, a partir de las últimas décadas desde los **estudios de género** se acepta que las diferencias entre varones y mujeres no son ni biológica ni

psicológicamente determinadas, son categorías atribuidas culturalmente y medidas constantemente dentro de fuerzas económicas, sociales, políticas, simbólicas (Beterton 1987, Butler, 1988; Scott, 1990; Chadwick, 1993). Es un concepto de carácter histórico y social, que se puede entender dentro de las construcciones culturales situadas en una específica ideología, que asigna determinados comportamientos o roles a cada uno de los sexos, condicionando así la vida social (Escandón 1997, Muxí 2016, Puleo 2000).

El presente trabajo articula ambos conceptos para indagar en los procesos de invisibilización de las mujeres en la historiografía y cartografía cultural arquitectónica, entendiendo que el patrimonio no es un elemento neutral sino que, como fiel reflejo de la sociedad donde se inserta, reproduce las estructuras de poder patriarcales (Quiroga C., Quiroga M., Lapadula, Alonso, 2019). La incorporación del género como herramienta de análisis, permite nuevos enfoques al análisis para poner en cuestionamiento aquello que estaba establecido como lo indiscutido. Así desde las primeras feministas hacia el siglo XIX los aportes -ni lineales ni superadores unos de otros- pusieron en discusión temas como el derecho a la igualdad entre mujeres y varones, el determinismo biológico, la desencialización de las categorías prevalentes, la resignificación del término "mujer" y "género", la necesidad de un pensamiento interseccional, entre otros tantos (Kaczan, González, 2021).

La desigualdad tuvo sus repercusiones en el acceso a la **profesionalización** y a la **academia**, influyendo directamente en la gestión y en el desarrollo de las políticas culturales, en las que se han priorizado las producciones contenidas y reproducidas desde un posicionamiento patriarcal. Las dinámicas relacionales entre el hombre y la mujer deben contextualizarse sobre este sistema mayor: el patriarcado. Se lo entiende como la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres en la sociedad en general (Lerner, 1986) y organiza las relaciones de poder entre los géneros, otorgándoles distintos roles en función del sexo. Es por eso que es preciso abarcar la perspectiva de género en los procesos de gestión cultural y en estas políticas para contener y representar a los conjuntos de sociedad que construyen diferencias sexuales y simbolismos en las producciones culturales que crean (López, 2003). De esta manera se determina como hipótesis que el reconocimiento de los procesos de significación social de

las invisibilidades y su puesta en discusión, resulta un modo estratégico para identificar la presencia femenina en la historiografía, entender su impacto en la cartografía cultural y ver el aporte de su visión a los distintos modos de habitar en general y al patrimonio arquitectónico en particular.

Haremos un breve recorrido por los casos de las arquitectas Delfina Bunge, Carme Córdova y Débora Di Veroli.

Modos de abordaje

Para abordar la propuesta, se pretende detectar y difundir obras patrimoniales arquitectónicas en la historiografía marplatense, identificando y analizando los procesos de desigualdades entre géneros, mecanismos sociales que escencializan sus representaciones y su posterior producción en los espacios creativos, y distinguir las formas de exclusión sostenidas desde la academia para la transmisión y reproducción de saberes e imaginarios tradicionalmente legitimados.

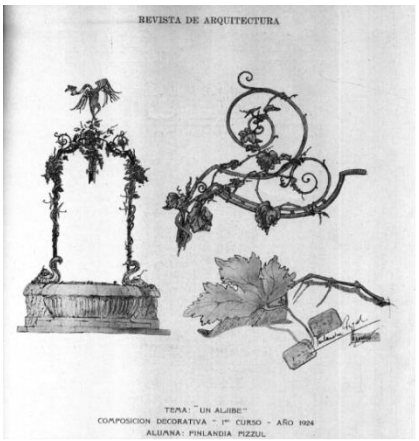
Con el fin de alcanzar dichos objetivos se abordará la investigación desde una perspectiva polisémica y de acercamientos interdisciplinarios (Hiernaux, Lindón, 2006) que permita recolectar distintos enfoques teóricos utilizando una metodología constituida en base a datos cuantitativos y cualitativos. Se considera operativo partir del marco que brinda la Historia Cultural que da lugar al mapeo de la cultura como agente activo y a la apertura de la observación, alimentada por la integración de una diversidad de fuentes teóricas y por estudios más focalizados, la valoración de los discursos como modos de acceso a la interpretación de los órdenes simbólicos (Le Goff, Chartier, Revel, 1988). Desde la crítica feminista se incorpora la mirada interseccional (Crenshaw, 1989) para representar estrategias de dominación y dimensiones de desigualdad.

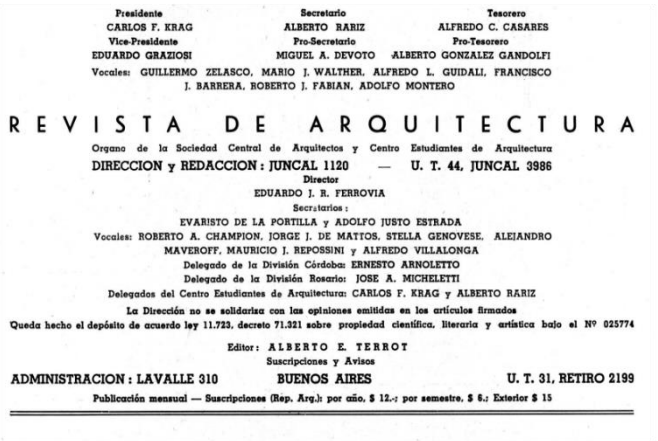
Algunas historias

Los estudios sobre profesionalización y género han mostrado que la inserción de la mujer en el mundo laboral ha sido sumamente compleja, pero en rasgos generales se puede señalar que, si en el inicio del siglo XX predominó el ideal hegemónico sobre permanecer en el hogar, atendiendo los deberes conyugales y maternos, un par de décadas después las posibilidades de penetrar los espacios laborales comenzaron a iluminarse (Nari 1998, Lobato 2007, Queirolo 2004). Las

inequidades de género responden a la prevalencia de una cultura patriarcal arraigada en las bases sobre las cuales se fundó la universidad profundamente conservadora y tradicional (Sandler, 2005) de tal forma que, en las universidades, estas representaciones de lo femenino y masculino afectan la percepción y valoración de la ciencia, trayendo como consecuencia que el trabajo de las mujeres tiene menor renombre y se vuelve invisible, en la medida en que los hombres se instauran como referentes académicos de autoridad en sus respectivas áreas disciplinares (Padilla, 2009).

La tardía aceptación de la mujer en la universidad influyó fuertemente en el desarrollo de la historia cultural y de los referentes transmitidos, siendo la primera egresada del país, Finlandia Elisa Pizzul en el año 1928. Hasta ese momento la Revista de Arquitectura, uno de los principales órganos de difusión del Centro de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura y la SCA, había estado dirigida, desde sus comienzos en 1915, por y para arquitectos varones, teniendo recién la primera publicación sobre un logro de una estudiante mujer en el año 1924 constituido por Pizzul y teniendo su primera incorporación femenina, Stella Genovese, en el Comité Editorial en el año 1940.





Figuras 1-2. Foto 1: Trabajo realizado por Finlandia Pizzul en 1924, Revista de Arquitectura N°63, Buenos Aires, 1924, p. 121. Foto 2: Registro de participación de Stella Genovese en el Comité de la Revista de Arquitectura, N°236, 1940.

En cuanto a Mar del Plata, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo es creada en el año 1963 en la Universidad Provincial que luego es nacionalizada en 1974, siendo así una carrera con una historia reciente que no ha tenido oportunidad de formar gran cantidad de referentes históricos, dando lugar a que la mayoría de

las obras femeninas poco conocidas o desconocidas de la ciudad, provengan de mujeres profesionales recibidas en la Universidad Nacional de Buenos Aires. En este sentido, no se puede pasar por alto que la falta de carácter de capital de Mar del Plata también es un factor que contribuye al proceso de invisibilización de la mujer en el campo disciplinar y profesional y de la trascendencia de las producciones locales.

Muchas de las relaciones de poder no son explícitas y no todas se expresan a través de una violencia reconocida, siendo mayoritariamente aceptadas, incorporadas y reproducidas por la sociedad. Estas relaciones de poder se visibilizan desde los comienzos de la historia de la arquitectura, donde las mujeres siempre han tenido que ejercer un esfuerzo mayor para obtener mérito o simplemente para poder practicar su profesión.

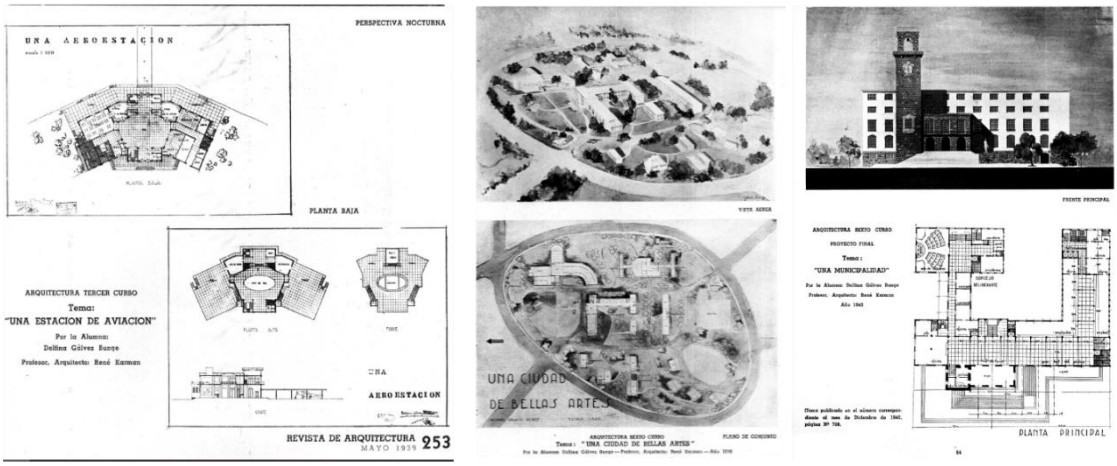
La historia no ha sido contada de igual manera para las mujeres que para los hombres. La arquitectura, una disciplina que siempre se asoció con el mito del arquitecto creador como figura masculina heroica y solitaria (Sáenz de Madariaga, 2020), es uno de los ámbitos en los que han sido más invisibilizadas. La presencia femenina ha surgido en casos anecdóticos y respecto a las arquitectas argentinas poco es el mérito que reciben a pesar de que contamos con grandes profesionales como C. Córdova, I. Fulvia Villa y O. Suárez. La herencia patrimonial tiende a ser masculina y cuenta una historia del pasado y de la presente evocada desde la visión de la élite eurocéntrica (Smith, 2008).

La invisibilización de la mujer arquitecta en la ciudad de Mar del Plata alcanza tales niveles de desconocimiento e indiferencia por parte de la sociedad, que surge la necesidad inmediata de exponer su participación en la historia patrimonial. Nuestras primeras referentes son partícipes de obras emblemáticas, algunas de ellas objeto de estudio en las disciplinas proyectuales pero en las que no se han reconocido la atribución femenina, y otras directamente ocultas en la trayectoria arquitectónica marplatense.

Una de ellas es la Arq. Delfina Gálvez, conocida en primera instancia como la esposa del célebre Arq. Amancio Williams, al que se le adjudica el mérito de la Casa sobre el Arroyo, hito de la arquitectura argentina y del modernismo internacional. Aunque hay pruebas fehacientes de la participación de Delfina en la creación de la obra, su presencia es desconocida para la historia cultural,

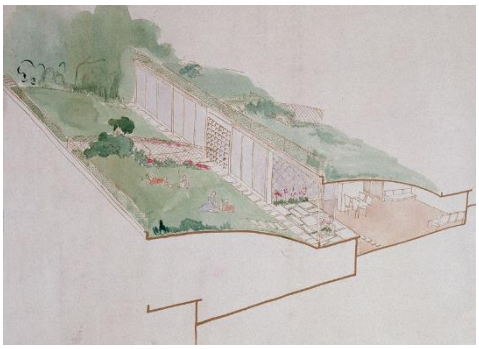
ignorada en la disciplina y en los libros, y, en consecuencia, aportando una historiografía incompleta.

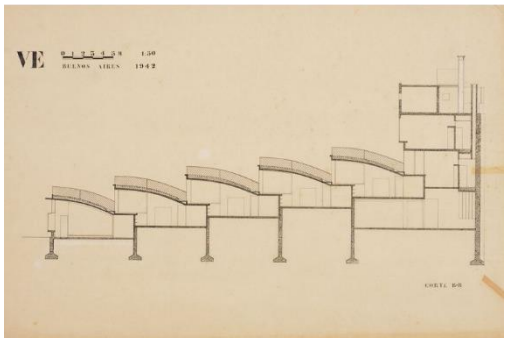
Delfina Gálvez Bunge egresó de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires en el año 1941. Tuvo sus primeros contactos y reconocimientos en la práctica proyectual en la que sus proyectos fueron seleccionados y publicados en la sección Escuela de Arquitectura de la Revista Arquitectura: una estación de aviación en 1939, una ciudad de Bellas Artes en 1940, y un edificio para la Municipalidad en 1941, propuestas que corroboran su capacidad en el manejo de cuestiones de la inserción urbana, la manipulación de la forma y el ajuste de las funciones, así como una gran sensibilidad para representar y comunicar sus ideas (Quiroga, 2021).

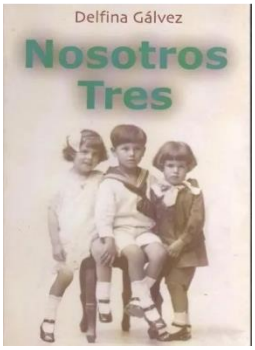


Figuras 3-4-5: Foto 1: Revista de Arquitectura N° 221, 1939. Foto 2: Revista de Arquitectura N° 233, 1940. Foto 3: Revista de Arquitectura N° 242, 1941.

Una vez egresada, se acerca a las propuestas del Movimiento Moderno y se asocia con Amancio Williams, ya su esposo para aquel momento, y realiza proyectos que nunca llegaron a materializarse. Intermediando con la crianza de sus ocho hijos, se aboca principalmente a la arquitectura paisajista, la representación de los proyectos y las publicaciones, destacando el proyecto de las Viviendas en el Espacio (1942). Se acerca al mundo académico trabajando en varios números de la Revista de Arquitectura de Hoy, realizando traducciones, escribiendo artículos y siendo autora de los libros “Nosotros tres” (Gálvez, 2004) y “Cuentos Creíbles” (Gálvez, 2005).







Figuras 6-7-8. Foto 1 y 2: Viviendas en el espacio (1942), Delfina Gálvez Bunge, Amancio Williams y Jorge Vianco, fuente Archivo Williams. Foto 3: Libro "Nosotros Tres" de Delfina Gálvez Bunge (2004).

Este acercamiento a su vida profesional nos permite observar una numerosa cantidad de interacciones que ha tenido con las prácticas proyectuales y la academia, pero a pesar de esto su presencia ha sido largamente desconocida, mientras que el nombre de Amancio Williams retumba a lo largo de la formación en la disciplina. En el año 1997 La Casa sobre el Arroyo es declarada como Monumento Artístico Histórico Nacional por la Comisión Nacional de monumentos de Lugares y Bienes Históricos de Argentina y en la declaratoria la obra se adjudica únicamente a Amancio, omitiendo por completo la participación de Delfina. Esto es un hecho severo de imprecisión que se intensifica al tratarse del máximo reconocimiento que ostenta un bien cultural de nuestro país (Quiroga, 2021). Se revierte en el año 2018 cuando se presenta una moción para incluirla como co-autora de la obra, respaldada por un sinfín de documentación.

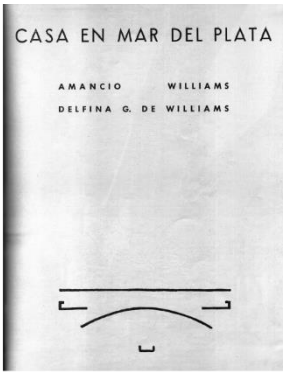


Fig 9-10-11-12, Foto 1 y 2: Mención de la Arquitecta Delfina Gálvez en Revista Nuestra Arquitectura N° 217, 1947. Foto 3: Cartel de obra Casa Sobre el Arroyo. Foto 4: Delfina Gálvez en la construcción de la Casa Sobre el Arroyo.

El legado de las mujeres al patrimonio arquitectónico moderno, así como sus contribuciones a las manifestaciones del patrimonio inmaterial define parte sustancial de nuestra identidad cultural. Sin embargo, en muchas ocasiones están ausentes del estudio – bibliografía, archivos – y los procesos de legitimación del patrimonio (Quiroga, 2021). Una de las principales causas por las que no fue reconocido el trabajo de las mujeres es que a lo largo de sus carreras hubo una apropiación indebida de autoridad por parte de los arquitectos varones, que en muchas situaciones eran, además, sus parejas. En la Argentina, casi la totalidad de las arquitectas resultan ser conocidas en la historia por su participación en proyectos junto a compañeros o parejas arquitectos varones, donde es indiscutido que la obra en primera instancia se conoce bajo el nombre de estos y posteriormente son mencionadas. Torrent opina al respecto:

> "Hubo, entre las personas, vinculadas a la Escuela, numerosos casos de relación de pareja. Pues bien, ellas, en sus biografías, siempre son las «mujeres de...». Este dato nunca se hurta a la audiencia, que inequívocamente sabrá de su filiación conyugal. No ocurre así para ellos, que, existiendo ya como varones, y por tanto poseyendo una identidad propia, no necesitan la adjunción de «las otras»" (Torrent 1995).

Actualmente siguen sufriendo este tipo de discriminación e incluso siguen siendo relevadas a puestos de menor jerarquía o espacios en donde solo se las identifica como acompañantes de la figura masculina. La condición de alteridad como característica intrínseca de la mujer (Beauvoir, 1949), ocasionó que no hayan podido ser otra que lo que les habían impuesto.

Otro de los casos es el de la Arq. Carmen Córdoba. Cuenta con varias autorías y contribuciones en obras características del Movimiento Moderno, generó un aporte considerable al legado modernista argentino y se expandió en la academia transmitiendo los principios modernistas a diversas generaciones. Carmen se interesó por la arquitectura y el arte y obtuvo su diploma en el año 1957 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires. Mientras estudiaba formó parte del grupo OAM (Organización de Arquitectura Moderna) conformado por diversos colegas incluyendo su futuro esposo y socio Horacio Baliero.

Figuras 13-14. Foto 1 y 2: Carmen Córdova junto al Grupo OAM.

Dentro de los méritos de mayor reconocimiento de Carmen Córdova, está el primer puesto que gana junto con Horacio Baliero en el concurso de anteproyectos para el Cementerio Parque en la ciudad de Mar del Plata organizado por la Sociedad Central de Arquitectos e impulsado por gestiones municipales socialistas involucradas en políticas de modernización, equipamiento de la ciudad y ordenamiento racional del territorio.

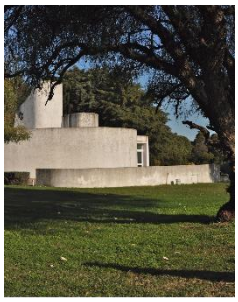


Figura 15-16-17. Foto 1, 2, 3: Plano en planta Cementerio Parque, llegada coches fúnebres, puesto de flores. Fuente: Archivo Imágenes Digitales IAA FADU UBA.

En 1963 el Cementerio Israelita se integra a este, a través de una morfología consciente al paisaje constituyéndose como uno de los máximos referentes del modernismo arquitectónico marplatense, que afianza los valores físicos y simbólicos del territorio siendo hoy un patrimonio esencial para la conformación de una identidad cultural.

Figura 18-19-20. Foto 1, 2, 3: Croquis y fotos Cementerio Israelita. Fuente: Archivo Imágenes Digitales IAA FADU UBA.

A diferencia de Delfina Gálvez, Carmen Córdova no fue ignorada en la adjudicación de las obras, pero lo que no deja de sorprender es que más allá de su enorme aporte a la cartografía arquitectónica y a los planteos académicos modernistas que propulsó, esta figura no se posiciona como un referente indispensable de la arquitectura moderna como sí lo son Alejandro Bustillo, Clorindo Testa y Antonio Bonet, entre otros. El poder disciplinario se ejerce desde la invisibilidad (Foucault, 1975) formando parte de las hegemonías políticas que se difuminan en el consenso cultural. Estos ejemplos refuerzan la idea de Bartra (2012) cuando señala que la historia solo ha reconstruido los registros masculinos de clases dominantes occidentales, y ha borrado, entre otras trayectorias, las femeninas.

No es tema menor destacar la influencia que Carmen tuvo en la carrera de Arquitectura de la Universidad Nacional de Buenos Aires, en la que fue docente hasta el año 1966 y en la que fue elegida en 1986 Secretaria Académica, por dos mandatos contiguos. En este período junto con Juan Manuel Borthagaray realizaron cambios estructurales, creando la carrera de Diseño Gráfico y Diseño Industrial y en 1989 sumándose la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, Diseño del Paisaje y la de Diseño de Imagen y Sonido. En 1994 es elegida decana por unanimidad convirtiéndose en la primera decana mujer, pero renuncia al puesto dos años después al verse sus ideas frustradas de querer acercar la facultad a los ideales modernistas de la Bauhaus y no poder lograrlo. En este sentido, si bien el espacio académico se caracteriza por cuestionar y apostar por la diversidad cultural, es uno de los que más influyen en la exclusión del feminismo en la cartografía cultural y en la toma de decisiones que pueden influir poderosamente en el campo de las profesiones.

Figura 21 - 22. Foto 1: Carmen Cordova. Foto 3: Video de asunción como decana, 1994.

Un fenómeno similar de exclusión se percibe en el caso de Débora Di Veroli, creadora del ícono marplatense Edificio Mirador Cabo Corrientes inaugurado en el año 1970. Si bien es reconocido por los residentes locales y se ha vuelto referente arquitectónico por sus particularidades formales, por una ubicación privilegiada en la costa marplatense, como obra integrada al paisaje, sin embargo se desconoce la autoría femenina. Esta obra, al igual que el popular Edificio Havanna (1969) y Edificio Cosmos (1964), son obras que forman parte de la producción modernista marplatense, que se han convertido en construcciones representativas de la arquitectura, cargadas de simbolismo e identidad. La diferencia radica en que en estas dos últimas - Edificio Havanna y Edificio Cosmos- la autoría masculina Juan Antonio Dompé es identificada y expresada en el estudio de la historia marplatense, mientras que la de Débora Di Veroli y su arquitectura no lo es.

Figuras 23-24-25. Foto 1: Edificio Mirador Cabo Corrientes. Foto 2: Edificio Havanna. Foto 3: Edificio Cosmos.

Débora Iaroslavschi de Di Veroli estudió en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UBA y egresó en el año 1953 y fue una de las primeras mujeres arquitectas de Argentina en obtener el título de Planificadora Urbana y Rural. Se casó a los 19 años con Ángelo Di Veroli con el que tuvo dos hijos mientras estudiaba y de lo cual la misma Débora comentaba lo siguiente:

> Toda la gente de la familia se preguntaba cómo me había permitido ir a la universidad. Él me acompañó en todo el proceso de la facultad (…) ya que primaron en mi recorrido por las aulas el machismo y antisemitismo. En esa época era poco común que una mujer estudiara y mucho menos arquitectura. Además, yo estaba casada y dos veces embarazada… un horror.

Este relato en primera persona, nos permite reflexionar acerca de las trabas y los filtros que las mujeres debieron atravesar y confrontar para poder insertarse en la academia, entendiendo a ésta última no solo desde la institución universitaria sino también desde los campos de representación, difusión e investigación. Marina Waisman expresa que, una vez naturalizada la participación de las mujeres en las academias, éstas se encontraron con barreras internas y externas para poder formar parte, ya que el campo arquitectónico nacional se consolida y se define por y para los hombres. El capital cultural (Bourdieu, 1983) de la disciplina está centrado sobre la mirada masculina, determinando y limitando los contenidos y las referencias utilizadas en la enseñanza.

Al mismo tiempo confronta los mandatos más estables y esencialistas del género, el compromiso con el precepto de la unión conyugal y la maternidad. La frase "yo estaba casada y dos veces embarazada…un horror" implica el actuar fuera de los órdenes más legitimados, y al mismo tiempo, su incompatibilidad con el disfrute de autonomía, que podía estar representada por el estudio de una carrera universitaria, por ejercer una profesión, incluso, por practicar y desarrollar pensamientos intelectuales. Esto sin dudas, ponía en crisis los imaginarios tradicionalmente defendidos por la cultura patriarcal del deber femenino ligado al ámbito privado y sus funciones de esposa y madre.

Débora cuenta con numerosas obras construidas en Buenos Aires, Miramar y Mar del Plata, siendo ésta último escenario principal de sus obras, en la que realizó, junto con la empresa constructora dirigida por Domingo Fiorentini, diversas

torres de departamentos vacacionales, siendo responsable de hasta 60 edificios de propiedad horizontal. Parte de su producción estuvo enfocada en la expansión de arquitectura para el turismo dejando su impronta en el paisaje costero.

Figuras 26-27-28. Foto 1: Edificios Eiffel III y IV, 1959. Foto 2: Edificios Eiffel VIII y IX, 1960-65. Foto 3: Construcción Edificio Mirador Cabo Corrientes 1970. Fuente: Blog fotos viejas de Mar del Plata.

Más allá de prolíficas trayectorias femeninas, se percibe un desconocimiento de su trabajo y por ende de la historia patrimonial arquitectónica de la ciudad, ocasionando una urgente necesidad de comenzar a prestar atención desde los ambientes académicos, a las transformaciones urbanas que se vivieron en la ciudad y el aporte de las mujeres a éstas, que poco se sabe y se estudia, comprendiendo que lo que se busca es reconocer la participación meritoria de aquellas que fueron olvidadas y que formaron parte de cambios significativos en el patrimonio argentino.

Para finalizar, fuera del tiempo de estudio de esta ponencia, no se puede dejar de mencionar un referente marplatense que continúa trabajando en la actualidad, la Arq. María Haydeé Pérez Maraviglia que junto con su marido el Arquitecto Carlos Mariani, fundaron en 1970 uno de los estudios con mayor aporte y relevancia en la ciudad. Entre sus trabajos más destacados de fines del siglo se encuentran, el Aquarium del Faro de Punta Mogotes (1993), Shopping Los Gallegos (1994-asociados con PfZ Arquitectos) y el Hotel Sheraton de Mar del Plata (1997).

Figura 29-30-31. Foto 1: Vista área del Aquarium, 1993. Foto 2: Shopping Los Gallegos, 1994. Foto 3: Hotel Sheraton, 1997.

Es indiscutida la valoración que Perez Maraviglia obtuvo y continúa teniendo en el ambiente de la arquitectura. Al igual que en los casos analizados líneas arriba sus contribuciones al paisaje y patrimonio urbano fueron acompañados por una figura masculina, ya sea su esposo en los inicios o colegas hombres más adelante. A pesar de esto, no se observa que haya un opacamiento de su participación y se podría confirmar la idea de que desde su posición como mujer ha logrado conseguir más que un generoso aporte para la historia arquitectónica marplatense. María es de las pocas arquitectas mujeres que han construido en la ciudad a fines del siglo XX y que ha logrado establecerse y mantenerse en la fisonomía de las desigualdades. Es posible que parte de este proceso esté vinculada con el contexto histórico de su ejercicio. A principios del siglo XX la incorporación de conductas no tradicionales por parte de las mujeres conllevó numerosos discursos y actuaciones en su contra. Creemos que los movimientos feministas y ciertos cambios sociales frente al rol de las mujeres en el mundo público, a su capacidad de gestión de asuntos que trascendían el ámbito del hogar, la progresiva sensibilización social sobre los derechos femeninos, son favorables para que las arquitectas trasciendan el lugar de excepción y participen de un reconocimiento más igualitario al que reciben sus colegas varones.

Algunas reflexiones

Por lo expuesto en este estudio preliminar, habiendo realizado una primera aproximación a los comienzos de la actividad de las mujeres en la profesión de la arquitectura, hacia mediados del siglo XX, se entiende que tuvieron una participación destacada en el desarrollo académico y en la gestión del oficio Mar del Plata un escenario propicio para su expansión.

Se pudo iniciar una discusión acerca de los procesos significativos de invisibilización, influidos por las relaciones de poder desiguales, reproducidas en y desde el campo académico, generando una historia incompleta, donde las mujeres debieron abrirse paso para demostrar sus capacidades y poder formar parte de la disciplina, no sólo desde su posicionamiento como estudiantes universitarios, sino también dentro de la profesión y la academia.

A pesar de las bases asentadas de estas ejemplares arquitectas y de la gran cantidad de mujeres recibidas a fines del siglo XX, continúan existiendo atisbos de una sociedad patriarcal que promueven las desigualdades, en la que muy pocas de ellas lograron colocarse en el mapa de la arquitectura marplatense donde la masculinidad sigue siendo dominante.

Es así que es preciso hallarlas y rastrear en aquellos procesos que dieron lugar a su ocultamiento, para entender el impacto que han tenido y conocer el aporte que la visión femenina le otorga al patrimonio arquitectónico y al acervo cultural argentino.

Bibliografía

Bartra, E. (2012). “Acerca de la investigación y la metodología feminista”. En N. Blázquez Graf, F. Flores Palacios & M. Ríos Everardo (Edits.), *Investigación Feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, México: UNAM, C. de Investigaciones Interdisciplinarias en Cs. y Humanidades.

Betterton, R. (1987). *Looking on: Images of femininity in the visual Arts and Media*. New York: Pandora.

Bourdieu P. (1983). *Poder, Derecho y Clases Sociales*, Argentina: Desclée De Brouwer.

Butler, J. (1990). *El género en disputa*, Buenos Aires: Paidós.

Crenshaw, K. (1989). *Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. University of Chicago Legal Forum, 140, 139-167.

Chadwick, W. (1993). *Las mujeres y el arte*. En Debate Feminista, 4: 257-266.

De Beauvoir, S. (2018) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Lumen.

Di Veroli. D, Di Veroli C., Di Veroli. F., OBetcko D., (2006). *Debora Di Veroli, Vida, obra y reflexiones,* Buenos Aires: Bisman.

Escandón C.R. (1997). “El concepto de “género” y su utilidad para el análisis histórico”, Barcelona: La Aljaba. En Segunda Época: revista de estudios de la mujer, volumen II.

Foucault, M. (1975). *La Arqueología del saber*, (1975), *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.

Hiernaux D. & Lindón, A. (2006). *Geografía urbana: una mirada desde América Latina*, Barcelona.

Kaczan G., González, A. (2021). “Discursos, pedagogías y estereotipos en la natación femenina argentina a principios del siglo XX”. En Educación física y Ciencia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP, v. 23, n° 2.

Le Goff, J.; R. Chartier y J. Revel (Dir.) (1988). “*La nueva historia”*, Bilbao: Mensajero.

Lerner, G. (1986). *La creación del patriarcado*, España: Editorial Crítica.

López J. B., (2003). “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”, Ponencia presentada en el I Foro Atlántico de Gestión Cultural “gestión ARTES 03”, Tenerife, Asociación Canaria de Gestores Culturales.

Lobato, M. (2007). *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*, Buenos Aires, Edhasa.

Moreno, C. (2019). *Reflexiones sobre memoria y patrimonio de nuestra tierra, nuestra gente y su cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Icomos.

Muxí Z. (2016). “Entrevista Género y arquitectura. Una perspectiva desde lo conceptual, Conversando con Zaida Muxí, Alexis C. Méndez”. En Arquitectura y Urbanismo, vol. XXXVII, no 1, Cuba.

Nari M. (1998). “De la maldición al derecho, Notas sobre las mujeres en el mercado de trabajo, Buenos Aires, 1890-1940”, En AA.VV. Temas de mujeres-Perspectivas de género, UNT, pp. 139-155.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. París, Francia.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2014). *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo: Manual Metodológico*. Place de Fontenoy, Francia.

Padilla M. R. (2009). “Las mujeres en la toma de decisiones académicas de las universidades”, en Elia Marúm Espinosa (Coord.), *Liderazgo y equidad. Una perspectiva de género*, México: U. de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas / Instituto Jalisciense de las Mujeres.

París Benito, F. (2013). *Orígenes del patrimonio asistencial en el balneario nacional*. Mar del Plata: UNMdP.

Puleo A. H. (2000). “Multiculturalismo, educación intercultural y género”. En Tabanque revista pedagógica, No15, págs. 79-92, Universidad de Valladolid.

Queirolo, G. (2004). “El trabajo femenino en la Ciudad de Buenos Aires (1890-1940): una revisión historiográfica”. En Temas de Mujeres, 1, (1), pp.55-87.

Quiroga, C., Quiroga, M., Lapadula, M. I., Alonso, J. M. (2019). *Patrimonio, Imágenes y Género: Nuevos criterios de valoración e intervención patrimonial*, XXXIII

Quiroga, C. (2021). "Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata: visibilizando el patrimonio de las arquitectas modernas*"*. En Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano, V 4, Nro. 3, 2021.

Sáenz de Madariaga, I. (2020). '*El síndrome Lilly Reich' o cómo se invisibiliza a las mujeres en la arquitectura*, España: Begoña Gómez Urzaiz, El País.

Sánchez L. M. (2020). *¡Viva el patrimonio!: un paseo por el legado arquitectónico y urbano*. Mar del Plata: EUDEM.

Sandler B. R. (2005). *The Chilly Climate Senior Scholar in Residence National Association for Women in Education*.

Scott, J. (1990). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En Amelang, James, Nash Mary, *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Barcelona: Ediciones Alfons el Magnanim.

Smith, L. (2008). "Heritage, Gender and Identity". En B. Graham, & P.Howard, The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity (pp. 159-178), Aldershot: Ashgate Publishing.

Torrent, R. (1995). "Mujeres y diseño industrial: la escuela de la Bauhaus". En Asparkia V. Investigación Feminista, núm. 5, pp. 57-69. Castellón, Univeristat, España.

Waisman, M. (1969). "La mujer en la arquitectura". En Revista de la Universidad Nacional de Córdoba, Dirección General de Publicaciones, Ciudad Universitaria, N° Especial p.379 a 393.

Formas de Hacer, Producir y Gestionar Arte en Villa María entre los años 2001-2019: Un resumen de la cuestión[1]

Manuel Lunari, IAPCH – UNVM

Introducción

Villa María es una ciudad que se encuentra en el centro geográfico de Argentina, cabecera del departamento San Martín, provincia de Córdoba, con varias vías de conexión regional (Rutas Nacionales Nº 9 y Autopista Córdoba-Rosario, la Nº 158 y las Rutas Provinciales Nº 4 y Nº 2). La ciudad cuenta con cuatro ejes que conforman la red vial urbana-regional de la ciudad organizando el área central y pericentral. Dividida de Villa Nueva por el paso del Río Calamuchita, cuenta con 80.0006 habitantes según los datos del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 (Yáñez, 2018). Su rápida expansión urbana, causada por la constitución de la Universidad Nacional de Villa María ha devenido en una serie de obras públicas de amplia envergadura llevada a cabo por el municipio en conjunto con fondos provinciales o nacionales. Esto ha permitido a la ciudad caracterizarse en el contexto cordobés como una ciudad importante de la provincia, tanto en términos económico-comerciales como artístico-culturales.

Entrando de lleno a la cuestión de los espacios culturales y quienes lo habitan, los marcos de nocturnidad y el entretenimiento han sido espacios consagrados para el consumo de bienes culturales, incluso en contextos económicos adversos (Seman; 2006). Dichos espacios históricamente reconocidos como punto de partida en el marco del análisis de datos, a partir del abordaje en entrevistas y la recolección de fuentes secundarias, dan cuenta de un complejo entramado entre espacios privados de gestión colectiva (muchas veces autodenominados "Independientes" o "alternativos") que conviven con espacios de gestión pública

[1] Este trabajo es un resumen de un Trabajo Final de Grado para el título de Licenciatura en Sociología, defendida en marzo de 2022.

"oficial" y espacios de formación artística tanto convencional como no convencional, en un marco complejo de mecanismos "de mercado".

Un primer acercamiento pone en manifiesto que el modelo inaugural de lo que denomino la gestión colectiva artística es El Estilóbato, fundado en el 2001 y cerrado en 2006, pero no fue el único ni el último de una serie de trayectorias.

La hipótesis que movió este primer movimiento hacia la nocturnidad y el entretenimiento en mi investigación fue considerar que la forma de realización artística de la escena *under* o independiente tiene una estrecha relación con la tragedia de Cromañón ocurrida en 2004, que modifica sustancialmente la presentación en vivo de espectáculos musicales, pero que arrastra a su vez a buena parte de los eventos artísticos a la clausura de los espacios de gestión cooperativa y/o alternativa previa, obligados por los estados locales a tomar una serie de medidas de modificación de las normativas de higiene y seguridad sin por ello aplicar medidas económicas que buscaran mitigar los daños y perjuicios que esto tendría a las economías endebles de este sector social[2].

El continuo cierre de espacios sucedido a partir de la tragedia de Cromañón y a una serie de modificaciones en el imaginario colectivo sobre la forma de participar y estar en los eventos golpeó de forma especial a las y los artistas

> Después de cromañón… me parece que empiezan a cerrar pubs, esos pubs que eran la previa al boliche. Pasaba algo raro con el entretenimiento, el ocio, entre bar, pub y boliche, era algo medio raro y era todo lo mismo, pero cambiaba la hora. (Entrevista N° 4 a J.)

Sobre el mismo episodio, otra entrevistada comentó

> Acá en una época había muchísimos lugares, barcitos al frente de la plaza, todo en el centro, nadie tenía que tomarse taxis ni irse lejos. Y después no se si estando Accastello por lo de cromañón que ahí fue cuando se ensañan con Mundo°, que cerró el estilóbato… fueron muy duros se habían puesto muy estrictos (Entrevista N° 3 a M.)

A su vez, la creciente incorporación de nuevas tecnologías permitió la renovación estética y productiva que consentirían el surgimiento de nuevos modelos de

[2] La idea de que Cromañón es, en este sentido, el hecho histórico más trascendental de las industrias artísticas independientes contemporáneas no es propia y es fuertemente sostenida por la mayoría de las personas entrevistadas.

nocturnidad, entretenimiento y gestión (Garcia Canclini, 2012; Yúdice, 2008). Es a partir de estos sucesos que, para la cultura llamada "independiente", se produce una transformación en la relación entre trabajo y arte en la escena independiente. El reciente trabajo final de grado de Ignacio Huerta (2020) sostiene que, por ejemplo, "el trabajo artístico sufrió un corrimiento en su definición para ampliar su alcance a nuevos actores que se precian por "cultivar" la creatividad como principal valor agregado", haciendo de este gesto, a su vez, una condición de autoexplotación "incapaz de conformar una carrera artística". (Huerta, 2020; p. 236).

En el caso villamariense, los accidentes escénicos eran un peligro real y así lo demuestra la exploración de notas periodísticas del periodo 2000-2004[3]. Villa María contaba para el año 2000 con un denso entramado de bandas locales de género Rock y sus diversas variantes, con un público educado a tales modelos de consumo, como se puede ver en el libro *Rock_VM* (Falconi, et.al 2007). Los conciertos sucedidos y cancelados de Patricio Rey en el anfiteatro municipal, así como los primigenios Costanera Rock, dan cuenta de que Villa María era una ciudad clave en el circuito rockero provincial (Rolando; 2018). En general, los recitales de la década de 1990 a principios de los 2000 estaban hegemonizados por el llamado "Rock Chabón" (Seman; Vila; 1999) (2008) que caracterizaba sus eventos en modalidades de fiesta y "descontrol". Luego de las modificaciones de seguridad e higiene, por lo menos 10 bares de la zona céntrica de villa maría son cerrados; y se ven comprometidos, a su vez, los permisos de usos de locales comerciales para buena parte de la gestión económica de los espacios culturales.

En conjunto con estos sucesos, la modificación de planes de estudio y los cambios de emplazamiento de los lugares educativos de arte en la ciudad, esto es, el Conservatorio y la Escuela Terciaria de Bellas Artes, sumados al crecimiento sostenido de la UNVM, y principalmente de las carreras de composición musical con orientación en música popular y diseño y producción de imagen , que cambia su nombre a diseño y producción audiovisual en el año 2006, traen nuevas tendencias estéticas y prácticas artísticas al plano local, generando un desfasaje entre los artistas *nacidos y criados* y los artistas de otras localidades que venían

[3] Se contó, para esto, con el valioso aporte de Darío Falconi de la totalidad de las notas periodísticas realizadas para el suplemento de cultura de El Diario durante su periodo de actividad periodística.

a educarse acá. La aparición de nuevas propuestas "independientes" en el mundo de la música, la literatura, las artes plásticas y el teatro implica un punto de debate importante sobre la forma de gestionar y trabajar los espacios culturales. Esto genera un importante crecimiento cultural, a la vez que demográfico, por lo que, podemos suponer, se da un efecto de botella entre la cantidad de propuestas artísticas que requieren una *escena* para mostrarse y la disponibilidad real de espacios donde producir esa escena. Este problema está latente y es parte importante de la experiencia cotidiana de artistas y productores que trabajan acá, como puede observarse en la mayoría de entrevistas realizadas por medios locales.

En la serie de datos que pude recolectar durante el trascurso de las entrevistas y trabajo de campo destacan con claridad dos situaciones problemáticas: la clausura o cierre de distintos espacios culturales o de eventos gestionados por los propios artistas, así como una centralidad cada vez mayor de los espacios de gestión estatal para la realización de eventos culturales de gran escala. Estos problemas fueron abordados, en el marco de esta investigación, a partir del análisis de las Políticas Culturales Públicas, en términos de ordenanzas, acciones y eventos masivos llevados a cabo por el Estado Municipal; y a las formas de cooperación artística y organización colectiva del trabajo creativo de las personas que participan del sector llamado "independiente".

Políticas y bienes culturales

Durante el siguiente apartado daré cuenta de algunas consideraciones teóricas sobre política cultural, las complejidades que implican en el quehacer artístico la existencia de ciertas políticas culturales en la ciudad de Villa María y algunos problemas locales vinculados con este mundo.

El mantenimiento y correcto funcionamiento de las instituciones que dividen el arte profesional de los meros amateurs recubren un complejo entramado en el cual el Estado es un agente central, que ocupa a la vez varias posiciones en el campo, a veces como "habilitador" y otras como "censor" (Estravis Barcala; 2013). Autores como George Yúdice (2002) y Toby Miller (2012) coinciden en que las relaciones de la cultura con la política implican registros estéticos (prácticas creativas atendidas por la crítica y la historia cultural) y antropológicos (formas de comportamiento, lenguaje, etc.)

En esta perspectiva, la política cultural "es un puente entre los dos registros" debido a que abarca los soportes institucionales que tienen a su cargo acciones orientadas a canalizar la creatividad estética y los estilos colectivos de vida. (Mercadal, 2017)

La política cultural entonces es una política regulatoria del campo cultural que presupone que puede contribuir con el desarrollo del mismo (Mercadal, 2020), apuntando a la mencionada "convergencia práctica" mencionada por Williams (1991). Entendiendo que las políticas culturales públicas son, en primer lugar, políticas estatales entendidas como

> un conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la sociedad civil. De dicha intervención puede inferirse una cierta direccionalidad, una determinada orientación normativa, que previsiblemente afectará el futuro curso del proceso social hasta entonces desarrollado en torno a la cuestión. (Oszlak, O.; O'Donnell, G. 2007)

Para la elaboración de un concepto de políticas culturales que permitan observar las prácticas del estado local, entiendo a la cultura como Recurso, como la reconversión en recurso asimilable para estimular el crecimiento del capital, el desarrollo urbano y el turismo (Yúdice, 2002). Y entiendo, por lo tanto, que es tarea del artista, en este registro, la labor de crear dichos recursos, y la labor del Estado local la de "administrarlo" por medio de dichas políticas.

Algunos productores culturales están de acuerdo con esta definición, un caso particular es el de un productor musical que a su vez gestiona espacios de ocio y entretenimiento relacionados con eventos musicales, donde destaca que

> los bienes culturales se adaptan a la época en cuanto a la manera de producir y las herramientas que tengas a disposición. Hoy grabar un disco con una placa de audio y una compu se puede. (Entrevista N° 3 a J.)

En el caso villamariense las políticas públicas culturales se han centrado en que

> "(en) 2016 Villa María fue reconocida por la UNESCO "Ciudad del aprendizaje" por las políticas públicas de desarrollo cultural, científico y educativo, por lo que el desarrollo de la infraestructura cultural de la ciudad, como la distinción –luego devenida lema– que inviste las políticas públicas, se pueden pensar vinculadas tanto con las dinámicas de desarrollo urbano, como con las tendencias propias de

> lo que se define como semiocapitalismo (Berardi, 2016), esto es, la incorporación de la creatividad social en las lógicas de acumulación y reproducción de la economía actual." (Mercadal, S. 2020, p.22)

Las políticas culturales del estado son, por lo tanto, aquellas acciones llevadas a cabo por instituciones públicas que tengan de fin movilizar, producir y accionar la creatividad social para generar recursos culturales posibles de ser absorbidos en las lógicas de acumulación y reproducción de la economía.

¿Qué tipos de recursos culturales produce Villa María, de qué forma son apropiados y reproducidos, por quién y para quienes? si estas políticas pueden conducir las demandas de un grupo de productores artísticos que en general tienen grandes conflictos para lograr establecerse en el marco propuesto para el arte en la ciudad, o si apuntan a la consolidación de una "industria cultural" donde los factores productivos no son mencionados son algunas de las coyunturas que el trabajo de campo me presentó de forma constante.

Al analizar los modelos presentados por parte de funcionarios municipales sobre la "cultura como derecho" vemos que hay un rol central en lo que respecta al derecho al consumo de cultura, sin embargo, la protección de las formas de producción encuentra un punto en blanco, que queda expresado en el conflicto de intereses entre realizadores o productores de los bienes artísticos, y los posibles consumidores o "vecinos" de la ciudad. Este conflicto se ve reflejada en la Ordenanza Municipal sobre Eventos Públicos que, modificada tras la clausura de distintos espacios de presentación en vivo de bandas y shows y la consiguiente organización colectiva de artistas, apuntó a la facilitación de permisos para la producción de eventos en espacios anteriormente solo dedicados al esparcimiento público (plazas, parques, espacios públicos) como consumo privado (cafés, bares, restaurantes, boliches), lo que presenta una tensión entre modos de consumo consagrados, o en otras palabras, considerados pertinentes a los espacios, y modos de consumo propuestos por lxs artistas/público de dichos eventos.

Para profundizar en esta tensión, el cierre permanente de los espacios de gestión colectiva dedicados al arte, muchas veces atravesados por mecanismos de sostenimiento económico del alquiler de los inmuebles donde suceden sus actividades, obligan a repensar las actividades en torno al sostenimiento del pago

de alquiler, lo que hace de las políticas propuestas por el municipio una salida laboral o una posibilidad de ingreso económico esporádico a cambio de jornadas de trabajo extendidas y con condiciones precarias de contratación.

Cooperación artística en Villa María

El primer punto a tener en cuenta es que la relación tensa entre las tareas de gestión y las tareas creativas genera formas de cooperación artística que deben amoldarse tanto a un público ya existente como a la aparición y desaparición permanente de espacios culturales. A muchas de estas tareas podría describírselas bajo el nombre de "decisiones editoriales" (Becker; 2008; p. 192). Las decisiones editoriales son claves para entender esta brecha que se abre entre un tipo de tareas y otras, porque son aquellas actividades que mayor preponderancia tienen a ser consideradas "decisorias" y por lo tanto hacen responsable a un número particular de individuos a ser considerados artistas, dejando el resto de las actividades como tareas de apoyo[4].

La falta de acompañamiento por medio de políticas culturales específicamente vinculadas a las tareas de gestión es difícil de explicar y, aunque desde una perspectiva crítica intuyo una forma activa de destrucción del trabajo autogestionado[5], es difícil demostrar hasta qué punto es una política consiente de las instituciones de la ciudad eliminar o achicar las formas de organización colectiva independiente y hasta qué punto es un problema de organización, sobre todo en el marco de un trabajo final de grado. Es consistente con la observación del campo la suposición de que existe una puja distributiva de los recursos culturales entre distintos agentes que "gestionan" las actividades artísticas, principalmente entre las y los artistas/productores de sus propias obras y la administración pública.

Se puede mencionar que durante el periodo seleccionado se cerraron más espacios de gestión privada de los que abrieron, que los espacios culturales públicos han ido incrementando año a año las prestaciones de eventos y bienes culturales, así como la incorporación de más y mejor ingeniería para la realización

[4] Observé, durante el proceso de trabajo de campo, que una parte importante de las decisiones editoriales muchas veces no son percibidas como tales por agentes externos a las obras.

[5] Algunas nociones para una perspectiva crítica sobre la apropiación y la desigualdad han sido embozadas anteriormente en este mismo Trabajo Final de Grado.

de espectáculos y eventos, y que la influencia de la casa de altos estudios UNVM ha tenido un rol preponderante en la formación tanto de nuevos artistas como de incorporación de personas dispuestas a devenir público de los bienes culturales allí producidos e incorporados. Se hace ineludible, por ejemplo, el hecho de que no solo se forman artistas, sino que la existencia de un público universitario permite a organizaciones estudiantiles experimentar distintas formas de producción de eventos y gestión cultural con fines de acumulación de capital político, pero que en su proceso se vuelven verdaderas escuelas de gestión de eventos *independientes*.

Las posibilidades de acceder a la "habilitación comercial" por parte de los espacios culturales entonces implica a la vez la posibilidad de acceder a la "habilitación de evento" por parte de las y los productores artísticos, que muchas veces si no son las mismas personas comparten intereses, espacios y necesidades tanto comerciales como simbólicas. La necesidad de una ordenanza que permita habilitaciones de funcionamiento a espacios donde explorar creativa y artísticamente sin las mismas presiones que espacios con finalidades comerciales es algo que ha aparecido continuamente en las entrevistas.

De Nacidos y Criados a Formados y Escenificados

Una modificación central ha sido del paso de una forma de creación en donde los actantes eran personas locales con poca o baja educación disciplinar a un modelo de formación educativa convencional qué fue incorporando, por lo menos desde la fundación de la UNVM y sobre todo a partir de 2006, una gran cantidad de personas que no eran nacidas y criadas en la ciudad de Villa María. La paulatina incorporación de músicos "educados" en la universidad significó un proceso de tensiones al interior de la cultura rockera villamariense que puede encontrarse en el libro Rock_VM (Falconi; Gazzera; Azocar, 2007) y que se corresponde con el crecimiento demográfico de la ciudad. Esto se ve reflejado particularmente en dos carreras universitarias: la de composición musical con orientación en música popular; y en la carrera de Diseño y producción audiovisual. En ambos casos, la creciente incorporación de personas en vías de profesionalización disciplinar se ve acompañado con distintas maneras de micro-trabajos o formas de contratación esporádica; aparición y desaparición de formas de trabajo comunitario como son los ensambles musicales o las productoras audiovisuales

van y vienen, mutan y se transforman de formas imprevistas, dotando a la ciudad de un número importante de bienes culturales muchas veces sin espacios para la presentación en vivo o la exposición de dichas obras.

El hecho de que la mayoría de los eventos culturales públicos tengan como principales trabajadores en escena a músicos y músicas, así como buena parte de la producción audiovisual esté vinculada con la realización de videoclips visuales, cortos publicitarios de eventos o creación de contenido para redes demuestra que este vínculo no es casual, y que se debe en gran medida al alto número de artistas que participan en estas disciplinas, así como la existencia de espacios de organización colectiva alrededor de cátedras universitarias, espacios nocturnos compartidos, intereses y gustos similares, así como sentidos y hábitos compartidos.

Cómo he mencionado anteriormente, la modificación de la ordenanza de eventos públicos fue el epicentro de las disputas que los músicos llevaron a cabo, particularmente a partir del año 2012, cuando el bar Mundo°, principal sobreviviente de la escena del rock villamariense y emplazado sobre una de las calles primordiales de la ciudad es clausurado por parte del municipio. Esto obligó a músicos y productores, así como a varias personas cercanas al mundo de la música decidieran tomar formas de acción colectiva, lo que devino en una forma de protesta especifica llamada "decile NO al Costanera Rock"[6] y a la creación del UNIMUV como colectivo de músicos independientes que deseaban una ordenanza *aggiornada* a las nuevas formas de producción de eventos. Así lo relata el vicepresidente de la organización:

> La verdad que nuestra ordenanza es modelo en tanto la federación como el INAMU (Instituto Nacional de la Música) siempre destacan nuestro trabajo, siempre nos están pidiendo nuestra ordenanza de algún lugar y eso, desde el instituto siempre destacan el trabajo de esa ordenanza y como artistas pudieron trabajar con un municipio y hacer algo que realmente fue una solución porque de no poder tocar a ningún lado a llevar una nota con seguro, cobertura médica y no mucho más que eso y pagar un canon y que se yo, si el lugar está habilitado, simplemente, no hay

[6] Sugiero ingresar a la página de Facebook de dicha protesta, en donde se puede ver formas espontaneas de organización colectiva en torno a lograr resistencia por parte de músicos a participar de un festival organizado por el municipio. Estas medidas de protesta han aparecido de forma más o menos similar en el teatro de forma reciente, a partir de la creación del Colectivo de Teatristxs

> manera de no hacerlo, se puede poner escenario, se puede poner luces, se pueden mover mesas y sillas (Entrevista N° 4 a J.)

La dificultad para estas nuevas propuestas de ubicarse en el foco de atención por parte de los músicos tiene que ver con las formas de llegar a públicos que no sean necesariamente los mismos músicos que participan de otros eventos.

En el caso de la producción audiovisual, cabe destacar el Festival Diseño Filma, llevado a cabo por la carrera de diseño y producción audiovisual de la UNVM, y de forma más reciente la incorporación a la ciudad de un Polo Audiovisual en una política conjunta del municipio con el área de cultura de la provincia de Córdoba. Particularmente, el perfil regionalista de la ciudad ha influido fuertemente en las formas que adoptaron las políticas culturales referidas a las artes visuales, siento el principal ejemplo (bastante reciente) de la creación de la base del ENRED Film, un catálogo de locaciones audiovisuales y de profesionales del sector.

Considerando que la tensión fundamental que vemos en el periodo tiene que ver entre las tareas plenamente "artísticas" y las tareas de "apoyo" como las define Becker, y considerando que las tareas de gestión y producción cumplen roles diferenciados y difícilmente separables en una u otra posición en la producción local, es entendible que las producciones que dependen de mayores medios técnicos y conocimientos fuertemente estandarizados por el sistema educativo superior se vean reflejados con políticas públicas dispuestas a capitalizar y reproducir esos conocimientos y bienes producidos. Así, las decisiones editoriales a su vez se amoldan a las nuevas condiciones disponibles, en un complejo ida y vuelta entre la obra deseada y la posibilidad real de llevarla a cabo. El hecho de que la producción audiovisual esté principalmente vinculada a la producción de videoclips y publicidades refuerza este concepto, ya que el marco en el que se genera el producto acabado (la obra, sea cual fuere se objetivo) ésta parte de una serie de lineamientos que le son anteriores: la duración total del clip o la cantidad de fotos que serán utilizadas al final, si su función será para el *feed* de la red social o para publicidad en *stories* de Instagram, las fechas de entrega del material producido y por lo tanto el común acuerdo de un calendario de actividades entre las distintas personas que participan de la realización, el presupuesto con el que se cuenta y la forma en que será utilizado, se vuelven un motor eficiente para mantener el ritmo de trabajo. En la misma dirección, el sentido de términos como

Industria Cultural pueden encontrar en el ritmo de trabajo serial un correlato y un sentido funcionalista

> Y también se empezó a hablar, ahora una terminología que ahora ya es más escuchada, no de espectáculos y producciones sino de industrias culturales, y yo no estoy de acuerdo con ese término porque producimos arte, pero no somos industria. La industria produce seriado, masivo, y los artistas no estamos en esas condiciones (Entrevista N° 3 a L.)

Muchas veces las y los realizadores audiovisuales pueden decidir realizar obras sin estos fines comerciales o sin una directriz por fuera de los propios equipos, incluso autofinanciándose sus proyectos o en busca de presentarlos a concurso para otros fondos, lo que permite mayor experimentación, pero incluso en estos casos, el modelo de producción y las pautas de cómo realizar la obra ya han sido educadas y puestas en práctica de forma tan repetida que sus usos y costumbres ya son parte integral de la realización, por lo que los centros educativos formales tienen un rol clave en estas convenciones compartidas.

Conclusiones

Una de las conclusiones más intensas de esta investigación es la falta de una continuidad en la existencia de propuesta "oficiales" o "comerciales" a lo largo de las dos décadas observadas, por lo que la opción "independiente" permite el sostenimiento cooperativo entre los actores, haciendo de las carencias económicas parte de las libertades creativas.

Dicho esto, la administración del arte como mero bien de consumo reduce la importancia que la creación cultural tiene para una sociedad. Como canal expresivo de las molestias sociales y como componente central de una producción crítica sobre las pautas de consumo, el arte, en lo absurdo de sus costes de producción y en las dificultades que tiene para volverse un hecho popular sigue valiendo más por su capacidad de incomodar, incluso a pesar de los intereses de los artistas, que por su vocación comercial. Entre el año 2015 al año 2020 numerosos espacios para las artes en vivo fueron cerrados definitivamente por razones de índole principalmente económica.

Por otro lado, la íntima relación entre la noche, el entretenimiento y el consumo de los bienes culturales es un hecho que merece su propia reivindicación. La noche sigue siendo el espacio predilecto de artistas, productores y público para

encontrarse y marearse mutuamente en las complejidades de la fiesta, sobre todo cuando dichos actores están marcados por los distintos mecanismos y dispositivos de otredad e interiorización que sufren muchos de los colectivos que dan vida e intensidad a las organizaciones artísticas y culturales.

Las fiestas y eventos organizados por muchxs de lxs artistas consultados, en el amplio sentido de la palabra, responden a formas de organización colectiva de las economías populares de las artes que otros modelos expresamente "comerciales". Englobo dentro de esta categoría a los festivales de música independiente, las "peñas" organizadas por bandas para lograr menores requisitos de inspección en contraposición a los "eventos bailables", los eventos de poesía Slam, o llanamente las fiestas clandestinas, con especial énfasis en su público netamente universitario y pro LGBT+, en donde muchas veces se suman elementos multidisciplinarios y que tienen como espacio privilegiado los bares o locales comerciales administrados por los propios artistas, cuando no sus propias casas. Quizás, la única dinámica que podría parecer más cercana a estas economías, las ferias (en el caso de las artes impresas/libros/editoriales) y bienales (cuando nos referimos a las artes plásticas u escénicas) no dejan de ser, en la ciudad y para las personas que habitan los mundos del arte, excusas para el *enfieste*.

Los trabajos sobre la noche y la nocturnidad, el entretenimiento y el mundo de la producción estética o de conocimientos es un interesante universo a explorar aun para los estudios sociales locales. Y también la producción de un conocimiento situado en los problemas que viven las personas que se dedican a estas tareas. En reiteradas oportunidades, la relación entre el estudiantado en formación académica y lxs artistas fue abordada de forma deficitaria, pero un estudio sistémico y estadístico podría fácilmente demostrar que ese vínculo no es solamente etario, sino que ha producido, en sus más de 2 décadas de recorrido, una serie de condiciones para que la llegada masiva de bienes culturales pueda significar una oportunidad única para dinamizar cualitativamente la producción artística. En una investigación llevada a cabo en México por Verónica Gerber Bicecci y Carla Pinochet Cobos se aborda este problema de la siguiente manera:

> Decidimos enumerar las características más importantes de la precariedad a la que se enfrentan los jóvenes para someterlas a discusión en las mesas de trabajo. En éstas pudimos dar cuenta de que, ante la ausencia de garantías sociales y

> prestaciones (1) y la incertidumbre laboral (2), solamente algunos asistentes –los que trabajan para instituciones gubernamentales– tienen prestaciones a medias o mínimas. Los jóvenes hoy no trabajan con contratos ni ingresan a las nóminas. Se ganan la vida en proyectos ocasionales pagados por honorarios (2012, p. 51)

Las caracterizaciones que dan cuenta de la relación entre las instituciones educativas, la posibilidad de desarrollar actividades artísticas y el estatus social otorgado a quienes hacen esas tareas, deja en claro que el rol de la educación superior en generar una unificación de criterios y herramientas, imponiendo la forma de distribuir las oportunidades del mundo artístico. Así, podemos retomar al concepto de Becker de "integrados, rebeldes, folks e ingenuos" (2008; p. 263). Buena parte de la producción musical y/o audiovisual pertenece al mundo de los profesionales artísticos integrados, "se adaptan con facilidad a todas las actividades estándar del mismo", incluso a pesar de que "las condiciones de trabajo pueden resultar difíciles y exigentes para los profesionales más integrados". Después de todo, buena parte de las personas que trabajan en los mundos del arte organizado "son, por definición, profesionales integrados", ya que como vimos en el capítulo 2, sería imposible sostener el andamiaje estructural que requieren las artes sin una provisión permanente de trabajadores dispuestos a funcionar bajo las lógicas dominantes de producción, consumo y distribución de las obras.

Las y los músicos cuentan con un amplio abanico de opciones para desarrollar sus obras siempre que cumplan con las exigencias y estándares que se les pide. A la vez, al estar fuertemente unificados sus criterios de producción a partir del sistema educativo superior, incluso contando con la posibilidad de grabar en el campus de la universidad, tienen mayor cohesión interna. Las y los productores audiovisuales, menores en número, y con costes de producción mucho mayores, son a su vez ejemplo de estas condiciones. Esto hace que sea fácilmente "reemplazable" un artista por otro, considerando que no se vería afectada la calidad del bien producido para que el público acceda a ellos, pero ¿son la mayoría de lxs artistas de Villa María profesionales integrados a un circuito de producción artística? Podríamos suponer que esta investigación ha buscado, explícitamente, centrarse en lxs artistas rebeldes, esto se debe a que, como mencione en la Introducción, era una necesidad personal demostrar que, en la forma en que actualmente están organizados los mundos del arte, difícilmente existan

condiciones para producir la cantidad y calidad de obras que lxs propios artistas están dispuestos a hacer.

Becker dirá de ellos: “Los rebeldes artísticos muestran qué les pasa a los innovadores que no logran desarrollar un sistema de apoyo organizacional adecuado. Pueden hacer arte, pero no atraen públicos ni discípulos, no fundan escuelas ni tradiciones”. (Becker, 2008, p.337)

En un espacio social donde el mundo del arte está fuertemente vinculado con las instituciones que brindan estatus, lxs rebeldes son principalmente rebeldes respectos a los mecanismos de distribución y consumo más que en las reglas de producción artística. Por eso consideré central la figura del Vecino como un sujeto fuertemente vinculado al mundo institucional local y enfrentado a las formas no hortodoxas de consumo cultural (principalmente la nocturna y alternativa). Al sopesar esta diferenciación entre integrados y rebeldes, y considerando que el factor central es la diferencia de estatus y capital económico otorgado por la actividad artística, entre otras, creo que los mundos del arte villamariense están dominadas por lo que podemos acordar en llamar “artistas precarizados”.

Bibliografía

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Bourdieu, P. (1991 (1980)). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus: México.

García Canclini, N. (1983). "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?". En Comunicación y Culturas Populares en Latinoamérica. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). México.

Cingolani, J. (2011). "Representaciones y prácticas del rock post-Cromagnon. Preguntas sobre la festividad, la metamorfosis de la contraescena y los sobrevivientes indirectos". En VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Del Marmol, M. y Basanta, L (2020). "El arte no paga" Reflexiones sobre el trabajo artístico en el contexto del capitalismo contemporáneo. Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas – Trabajo y Sociedad

Estravis Barcala (2014a). *El entre-nos de la cultura. Condiciones estructurales y producciones simbólicas en la escena cultural independiente de la ciudad de Buenos Aires (2008-2013)*. Tesis para Obtener el grado de Magister en Ciencias Sociales; Universidad Nacional de General Sarmiento

Estravis Barcala (2014b). ""Cromañón estaba habilitado y se murieron doscientos pibes" Relación con el Estado y clandestinidad en los espacios culturales independientes de la ciudad de Buenos Aires". En I Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la U.N. Cuyo

Falconi, D. (2009). *Tinta de Poetas: Una encuesta a la literatura de este río*. Villa María: Eduvim.

Falconi, et. Al (2007). *Rock_VM: El Rockde Villa María en el nuevo milenio*. Córdoba: Editorial Recovecos.

Huerta, I. (2019). "La "independencia" en discusión. Una aproximación a la categoría de independencia en la música". En *Sociales Investiga*, 7(7), 82-93. Recuperado a partir de

http://socialesinvestiga.unvm.edu.ar/ojs/index.php/socialesinvestiga/article/view/269

Maccioni, L.; Mercadal, S. (2020). *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas*. Córdoba: Lago Editora.

Gili, M. L. (2007). "El relato histórico de los vecinos de Villa María: una herramienta para el análisis de la memoria colectiva. Córdoba, Argentina". En XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.

Mercadal, S. (2017). "Políticas culturales alternativas al Estado: Comunidades experimentales y sociabilidad". En Terceras Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNCuyo), Pre-Alas de Mendoza

Mercadal, S. (comp.) (2020). *Creación y sociedad: la gestión cultural pública en Villa María*. Córdoba: Lago editora

Mercadal, S.; Coppari, L.; Maccioni, L. (2018). "Colectivos culturales y políticas culturales no estatales: dos experiencias en la ciudad de Córdoba". En Segura, M. S. y Prato, A. V. (Editoras). *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*. Córdoba: RGC.

Orozco, J. L. (2012). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica*. México: UDGvirtual. Obtenido de http://148.202.167.116:8080/xmlui/handle/123456789/393

Oszlak O. y O'donnell G. (2007). *Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación*. Publicación del Proyecto de Modernización del Estado Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación. Documento Original publicado por el Centro de Estudios de Estado y Sociedad (CEDES) 1976. Buenos Aires, Argentina

Semán, P. (2006). *Bajo Continuo: exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva* (introducción). Buenos Aires: Editorial Gorla, p. 23-34

---------- y Vila, P (2008). "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus". En Trans. Revista Transcultural de Música n°12.

---------- y Vila, P. (1999). “Rock Chabón e identidad juvenil en la Argentina Neoliberal”. En Filmus D. (comp.). *Los noventa: Política, sociedad y cultura en América* Latina y Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: Eudeba.

SInCA. (2016). *Coyuntura Cultural: El valor económico de la cultura. Sistema de Información Cultural de la Argentina*. Argentina: Ministerio de Cultura.

Miller, T. (2012). “Política Cultural/Industrias creativas”. En Cuadernos de Literatura n° 32 julio-diciembre 2012

Wortman, A. (2015). “Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires”. En XI Jornadas de sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

Yáñez, J. (2018). “Estrategias de acceso al suelo de los sectores populares e instrumentos de gestión municipal de suelo en ciudades medianas y pequeñas”

Yáñez, J.; Guzmán, L. A. y Carriazo, S. (2019). “Claves para el diagnóstico participativo y líneas de acción estratégicas de crecimiento urbano, infraestructura y espacio. 1er Congreso Argentino de Desarrollo Territorial”. En 3ras Jornadas de Desarrollo Local Regional, las redes locales y el desafío de la innovación en una nueva etapa de la globalización. Villa María: Universidad Nacional de Villa María

Yudice, G. (2002). *El recurso de la Cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa

Fuentes

Sitios Web:

Dario Falconi: Entrevistas, notas, poemas… https://dariofalconi.blogspot.com/ consultado por última vez en diciembre de 2021

https://www.sinca.gob.ar/

http://www.territorioscreativos.org/

https://www.facebook.com/laura.livetti/posts/420140574715826

https://www.facebook.com/photo/?fbid=10205475084972132&set=a.1265365429847 misma nota pero desde el perfil de la marina

https://www.facebook.com/photo/?fbid=2372629810723&set=a.102777155010 7 cierre de mundo

https://www.facebook.com/DecileNoAlCostaneraRock “Decile no al costanera rock”

Entrevistas

Entrevista N° 1 A. – Performer, actor, productor y gestor de eventos artísticos

Entrevista N° 2 M. – gestora de artes visuales, ex dueña de un espacio cultural de la ciudad

Entrevista N° 3 L. – Editora de agenda cultural y artista escénica

Entrevista N° 4 J. – Músico, gestor de un espacio cultural y vicepresidente de una organización de músicos local con alcance nacional

Entrevista N° 5 D. – editor literario independiente

Entrevista N° 6 G. – Encargada del área de Museos de la Secretaría de Educación, Cultura y Ciencia del municipio

Entrevista N° 7 C. – Encargado de la editorial universitaria Eduvim

Políticas de la mirada en la museografía actual, una aproximación a partir de la muestra *Liminal* de Leandro Erlich en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Juana Raspo, UNTREF

Introducción

El presente trabajo[1] buscó construir una reflexividad crítica sobre la construcción de la mirada y la administración de lo visual que plantea la relación arte-cultura dentro del dispositivo museo, a partir del análisis de procedimientos de montaje, curaduría y su relación con el trabajo artístico que dan a ver.[2]

Para intervenir en la cuestión, selecciono como caso de estudio la exhibición *Liminal* de Leandro Erlich presentada en el 2019 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en tanto institución representativa de la construcción de lo contemporáneo en la Ciudad de Buenos Aires. Partiendo del caso elegido, busco indagar en las formas de mirada que se tendieron a configurar en la muestra para así dar cuenta del modelo de espectador ideal que configura. A partir de allí es de mi propósito establecer la relación de estas determinaciones con las políticas y prácticas de la mirada vigentes en el desarrollo actual de la

[1] La investigación fue parte del Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Se enmarcó en dos proyectos de investigación inscriptos en la misma carrera: "La Reflexividad y constitución de la mirada entre la producción artística y el desarrollo actual de una cultura de las exhibiciones en la Ciudad de Buenos Aires" (2019-2020) y "La construcción de la mirada en el campo de estudios y formación de públicos desarrollado por las prácticas museológica contemporáneas" (2021-2022), dirigidos por la Dra. Guillermina Fressoli.

[2] Parto de comprender que el concepto de mirada es vasto dada la multiplicidad de recortes y perspectivas desde donde es posible abordarlo, como la psicología, la historia de la cultura o la sociología. Esta noción es compleja ya que en su construcción se entromete una gran variedad de determinaciones y parámetros diversos que pulsan en su configuración y que se encuentran contenidos en la conformación de un concepto amplio de mirada -las determinaciones históricas, las psicológicas, la cultura, las vivencias y las biografías-. A los efectos de este artículo, trabajaré sobre la noción de "observador", orientada a pensar las determinaciones sobre la mirada de la cultura y de la historia de la cultura específicamente.

cultura y en relación al posicionamiento y programa del museo Malba en particular.

De esta manera, planteo los siguientes interrogantes: ¿Qué actitudes, desplazamientos y posturas del espectador requieren las obras, exhibición y museo, y cómo se relacionan? ¿Qué modos de experiencia perceptiva y formas de sujeto se describen? ¿Cuál es la relación de estos aspectos con el modelo de museo que el Malba representa? ¿Qué relación manifiestan estas disposiciones con los modelos dominantes del museo contemporáneo y sus políticas de mirada, cuál es la relación de todo esto con las formas históricas y actuales de la configuración de la mirada desde la cultura?

Liminal de Leandro Erlich se exhibió en el Malba desde el 4 de julio hasta el 26 de octubre de 2019 y fue la más concurrida en la historia del museo con 240 mil visitantes y un promedio de 2500 personas por día. Fue la primera exposición antológica de Erlich en el continente americano y reunió veintiún instalaciones producidas desde 1996 hasta la fecha. La muestra se construyó de acuerdo a los parámetros de las grandes exhibiciones temporales del presente siglo, concebidas como un evento espectacular y de masas que busca atraer grandes afluentes de público ofreciéndoles un entretenimiento constante a través de múltiples actividades y de grandes instalaciones artísticas que muchas veces funcionaron como "fondos para la *selfie*".

El Malba y el desarrollo del museo global y contemporáneo

El problema de este trabajo se enmarca en un contexto de transformación de la institución museo a partir de la década del '60 que tendió a intervenir en la formación del espectador como consumidor. En los años '80 esta cuestión adquirió escala global.

En el marco del desarrollo y avance del sistema capitalista, el museo adquirió nuevos fundamentos, como la democratización, la globalización, la espectacularización o la cultura de masas (Fleck, 2014; Huyssen, 2001). A comienzos del siglo XXI, como consecuencia de la independización económica, los museos atraviesan un giro comercial, vinculado al fenómeno de la globalización, a partir del cual pasan a regirse por criterios de rentabilidad y el cálculo costo/beneficio, comienza a predominar la práctica de exhibición basada en la masividad y espectacularidad, y el disfrute del arte y el consumo se

entrelazan (entre las áreas con obras de arte hay zonas de descanso, librerías, cafés y tiendas donde se ofrecen reproducciones y souvenirs de las obras) (Mairesse, 2018; Fleck, 2014; Huyssen, 2001; Groys, 2016).

Así, el museo se desplaza hacia la noción de sector de servicios, convirtiéndose en un medio de comunicación de masas vinculado a los medios de comunicación, las tecnologías, los medios comerciales y las lógicas de percepción y circulación de los objetos de consumo. Por ello adquieren relevancia las nociones de arquitectura, diseño y moda al mismo tiempo que se incorporan espacios digitales y virtuales en íntima conexión con el desarrollo de las tecnologías de comunicación e información, vinculadas al paradigma conectivo.

En este contexto, las exposiciones adquieren gran preponderancia sobre las colecciones. Las exhibiciones, ahora pensadas como grandes eventos, comienzan a ser concebidas como marcas, incluyendo en la propaganda y en la estructura de la presentación conceptos del marketing provenientes del ámbito de los bienes de consumo buscando apelar a la declaración de un suceso sensacional que nadie debe perderse (Fleck, 2014).

Respecto a las prácticas de exhibición, las obras en los museos contemporáneos aparecen descontextualizadas. Las estrategias discursivas del museo, su gramática básica, tienden a una homogenización debido a la estandarización en las presentaciones, en una inercia que todo lo convierte en presentable. Esto marca una tendencia hacia la estandarización y homogenización por sobre la contextualización y la singularización en la exhibición de las obras en los museos (Tejeda Martín, 2010).

Los museos renuevan su funcionamiento por medio de una política de eventos incrementada que aumenta el dinamismo en el nivel de la comunicación publicitaria y que incrementa la comercialización del museo y de sus productos derivados (Mairesse, 2018). Los museos contemporáneos se presentan fragmentados en una diversidad de opciones de tiempo y de espacio, con un gran número de ofertas masivas e individuales que establecen una amplia diversidad de consumo y participación por parte de los públicos (Bishop, 2012).

El museo contemporáneo se muestra como una institución renovada, con un enfoque más centrado en el cliente que en las colecciones (Asuaga, 2006). De acuerdo a esa noción de cliente, el espacio museístico forma una determinada

manera de consumir dictada por la aprehensión rápida, la novedad, el valor otorgado al entretenimiento y al espectáculo.

En Argentina este tipo de transición se advierte sobre todo en torno al cambio de milenio cuando muchas instituciones comienzan a pensar en cómo reordenar y reelaborar espacios arquitectónicos, colecciones y exhibiciones marcados por el paso al valor de la experiencia y del evento, dando lugar a nuevas actividades de escalas monumentales, tránsitos fluidos, y una oferta ampliada de la experiencia visual a otras disciplinas (música, performances, conferencias, etc.). En este contexto, el Malba, fundado en 2001, es un caso emblemático para pensar la transformación del museo como industria cultural en clave local.

Si bien el Malba tiene una dimensión moderna muy fuerte en tanto tiene una de las colecciones más representativas del arte latinoamericano moderno (que organiza en una muestra estable conformada en su mayoría por pinturas y ordenada cronológicamente) y una fuerte relación con la historia del arte local, busca también instalarse como representante de lo contemporáneo. Predomina en el modo en el que el Malba representa la adscripción al ideario de un museo global, tanto desde sus programas, como desde su arquitectura y disposición del espacio, y su oferta de servicios. Su agenda privilegia la presentación de grandes muestras temporarias que exhiben artistas internacionales y pregnantes que aseguren una gran repercusión en los medios, así como también enormes afluentes de público y un espacio dedicado exclusivamente a lo contemporáneo. A esto se suma su arquitectura monumental y la incorporación de espacios como la tienda, el restaurante, la biblioteca y el auditorio.

El museo como configurador de mirada

A fin de indagar en cómo la mirada se determina desde la gestión museística a través del caso particular de la obra de Erlich, dos conceptos resultan claves.

En primer lugar, el concepto de mirada: se comprende a la mirada y al observador como productos histórico-culturales, que se construyen como el resultado de la agencia de distintos dispositivos, instituciones, prácticas, técnicas, de la intromisión de las tecnologías, de la historia de la representación y de los desplazamientos históricos en los hábitos del ver, es decir, de las formas en las que la cultura concibe y moldea el cuerpo y la sensibilidad.

La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación. La visión y el sujeto observador son el efecto de un sistema heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales (Crary, 2008; Wajcman, 2006, 2010; Bifo Berardi, 2016, 2020).

El segundo concepto fundamental es el de dispositivo, que se lo entiende como aquel que requiere determinadas formas del cuerpo, de la actitud, de la temporalidad y del espacio que inducen a distintas construcciones de subjetividad. Es decir, los dispositivos tienen una función sobre los sujetos en tanto determinan sus acciones a través de requerirles ciertas disposiciones para poder relacionarse con ese dispositivo de cierta manera.

A partir de la noción de mirada y de dispositivo que Agamben (2015) reelabora de Foucault, se considera que el museo, en sus distintas formas y en su desarrollo histórico, fue determinando al sujeto de diferentes maneras, requiriendo diversas disposiciones del mismo. Es decir, el museo aparece como un dispositivo que busca administrar, gobernar, incidir y exigir relaciones y corporalidades en estrecha relación con la determinación de un poder sobre la subjetividad. De este modo, el museo, en tanto dispositivo, construye ciertas políticas de mirada que tienen una agencia sobre la configuración de la visión y del sujeto observador. Así, forma parte del complejo entramado de instituciones, prácticas, técnicas y procedimientos de subjetivación que hacen al observador actual. A su vez, se comprende entonces que los espectadores que llegan al museo son sujetos observadores configurados por estas disposiciones. Ante esto, las políticas de mirada implementadas por los museos pueden reconfigurar o consolidar los modos dominantes del ver que rigen sobre los sujetos espectadores.

Tendencias de la mirada en la muestra *Liminal*

La Mirada como confirmación en la muestra Liminal

Una figura que traen las obras de Erlich constantemente es la del cuadro-ventana albertiniano, para exponer su ruptura en la contemporaneidad, resaltando el carácter de pura transparencia y la anulación de los espacios de opacidad. Una de las formas más recurrentes de trabajar esta figura en sus obras es a través del espejo-ventana que devuelve a los espectadores imágenes especulares de sí

mismos configuradas por la representación de un otro. Al devolverle la representación de otro (otro espectador, que mira y nos espeja) en el lugar en el que se supone que encontraría su propia imagen, se produce un efecto de extrañeza que se puede vivenciar como incomodidad o pasar rápidamente.

Por ejemplo, la obra *Lost Garden* es una instalación que reproduce una habitación triangular con dos ventanas (Figura 1). Al asomarse por ellas, el espectador experimenta la obra, encontrando la representación de un jardín (Figuras 2 y 3). En el otro extremo y en los laterales del espacio, se encuentran estructuras que simulan ventanas, solo que esta vez se trata de espejos en los que se ven los reflejos de los espectadores. Sin embargo, los reflejos no se dan de manera directa: el espectador en la ventana izquierda no se ve reflejado en la ventana de enfrente, sino en otra que tiene que encontrar (Figura 4). Al mismo tiempo, como la vista del espectador va directamente hacia la "ventana" de enfrente, la imagen especular del espectador que debería presentarse al verse enfrentado a una superficie espejada es sustituida por el reflejo de los otros espectadores que experimentan la obra. La obra presenta un espacio *invertido* ya que el espectador observa desde el "exterior" un cuarto interior en el que se representa un exterior -un jardín- que, a través de la figura ventana-espejo rompe con la noción moderna del ver sin ser visto. Es decir, invierte la figura de la ventana abierta al mundo desde la cual el sujeto se retrae de la mirada hacia un lugar desde el cual puede observar sin ser visto, generando un espacio invertido: el sujeto mira hacia un interior/exterior y la imagen especular que le devuelven las ventanas-espejos da cuenta de la borradura de la frontera entre ver y ser visto. La imagen especular representada en la figura del otro da cuenta de que la capacidad de mirar está fuertemente ligada con la condición de ser mirado del sujeto contemporáneo.

Otra obra en la que encuentro estas nociones es *Hair Salon*, una instalación que reproduce un salón de peluquería dividido en dos partes simétricas (Figuras 5 y 6). El juego se presenta al unir estas dos salas mediante el espacio en el que normalmente se encuentran los espejos, presentando un juego entre espejo y ventana (Figura 7). El espectador, al sentarse en la silla del cliente del salón, no se ve reflejado a sí mismo, sino que se encuentra con otro espectador que está haciendo lo mismo, del otro lado de la instalación (Figura 8). Aparece entonces

nuevamente, como en *Lost Garden*, el encuentro del espectador con un otro (espectador).

A la luz de las lecturas que describen y problematizan sobre la transformación de la mirada en el mundo actual, es posible comprender que esa imagen especular da cuenta de que la capacidad de mirar está fuertemente ligada con la condición de ser mirado del sujeto contemporáneo. El borramiento del sí en la especularidad da cuenta de una transformación histórica de la mirada. En este caso, la historia aparece justamente por la apelación al cuadro ventana albertiniano. Así, la imagen especular representada en la figura del otro da cuenta de la configuración de la mirada contemporánea en la cual se borran las fronteras entre ver y ser visto. Entonces, ya no hay límites opacos, ya no hay un lugar del sujeto en el que éste pueda retraerse para ver sin ser visto, sino que la imagen especular representada por la imagen del otro da cuenta de esta conjugación entre ver y ser visto, de la borradura de la distancia entre mostrar y mostrarse. Sus obras evidencian la carencia de sombra, de secreto, mientras se resalta la exposición, la transparencia.

De esta manera, el artista trabaja sobre la transformación de la mirada a partir del cuadro-ventana, y de algún modo es posible decir que lo vuelve actual, contemporáneo.

Sujeciones de la mirada y transparencia

Por otro lado, esta condición de la mirada está presentada en las obras mediante un intercambio entre la representación de los modos ordinarios de observación y las formas de la visión sujetas a situaciones de control o vigilancia, como en *La Vista* o *Vecinos*.

La Vista presenta una suerte de ventana con persiana americana que parece mirar hacia afuera, a un edificio cercano (Figuras 9 y 10). Cuando el espectador se asoma, se le presenta una vista nocturna hacia numerosos departamentos, reproduciendo la vista típica desde la ventana de un departamento, desde donde es posible observar a decenas de vecinos que se dedican a diversos rituales, como vestirse, lavar, cocinar o mirar televisión (Figuras 11 y 12). En esta obra aparece una idea de vigilancia contemporánea desde la figura del vecino que, desde la ventana de su hogar puede espiar por la persiana a sus vecinos. Al mismo tiempo,

la posibilidad de poder vigilarlos genera consciencia sobre la posibilidad de ser vistos por ellos.

Por su parte, *Vecinos* se compone por la representación de una puerta de departamento, con la traba puesta y el portero a la izquierda, lo que da a entender que se trata del interior de este espacio (Figura 13). Al asomarse por la mirilla (Figura 14), el espectador puede ver una representación de la vista de las mirillas de los departamentos: un pasillo con el ascensor y la puerta del departamento vecino en el extremo opuesto (Figura 15). Esta obra tiene su continuación afuera de la sala. Sobre la misma pared y a la misma altura, pero del lado de afuera, se encuentra una instalación idéntica a la que está dentro de la sala (Figura 16). Esto refuerza el juego óptico de la mirilla, al jugar con dos puertas que están enfrentadas, pero con mirillas que dan ilusión de un trasfondo. Si dos personas en los lados opuestos de la pared se asomasen al mismo tiempo, obtendrían la misma visión. Es de interés como aparece nuevamente el concepto de vigilancia desde y hacia los vecinos. Esto se hace evidente ya desde el título de la obra ya que si bien se titula *Vecinos*, en la visión que ofrece la mirilla no se representa ninguna persona. Aparece entonces una vigilancia expectante de la llegada de un otro a observar, representada desde ambos lados: dos vecinos encerrados en su departamento, con la traba puesta, se protegen del exterior al mismo tiempo que observan hacia afuera esperando la presencia del otro que está haciendo exactamente lo mismo que él.

En estos casos, se trata de una observación, de un modo de vigilancia que ocurre no desde dispositivos de poder institucionalizados, sino entre los propios individuos en situaciones ordinarias.

Entonces, la vigilancia en las obras no se hace tangente a través de un poder estatal o institucionalizado, sino entre vecinos, entre "iguales", entre miembros de la sociedad civil. En las obras aparece la figura del vecino, representada como un espectador anónimo que devuelve una imagen especular. Esta figura carece de rasgos de identidad, de lugar, de historia. Es una figura desarraigada, estandarizada, es lo puro eventual, vinculada a las ideas de los transeúntes, anónimo, desarraigado. Al mismo tiempo, como la imagen especular está representada por ese otro anónimo, una dimensión del yo se vuelve anónimo,

turista, intercambiable con cualquier otro, generando una idea de una otredad estandarizada, una dimensión de intercambiabilidad de los sujetos.

Esa capacidad de vigilancia del individuo contrastada con el encuentro con un otro espectador en varias de las obras plantea una consciencia sobre la posibilidad de ser vigilados. Así cómo es posible para los sujetos observar y vigilar a los demás, esta posibilidad da cuenta al mismo tiempo de que ellos también pueden ser objetos de observación y vigilancia por parte de los otros.

En las obras, el sujeto que el espectador observa siempre es anónimo, pero representa, a su vez, una imagen especular de sí mismo. Así, un otro anónimo refleja al espectador en ese acto de vigilancia distendido, una vigilancia no ejercida de modo consciente, sino que se ejerce en tanto vulnera la opacidad. En esta performance que las obras proponen, el espectador se desplaza en forma constante de sujeto a objeto de la visión.

Pero en las obras esta experiencia de la mirada actual, esta transparencia total vinculada a la noción de la vigilancia, no está presentada como un suceso incómodo, en búsqueda de una toma de conciencia crítica, no genera horror ni susto, sino que lo presenta como un suceso posible, común y ordinario e invita a transitarlo a través de una dimensión lúdica, entretenida, distendida. Así, el desplazamiento constante del sujeto a objeto de visión no parece generar confrontación o extrañamiento, sino que lo asume y asimila como una condición ordinaria de la experiencia cotidiana del mundo contemporáneo. Esa transparencia absoluta, esa exposición total, esa vigilancia constante aparece entonces como un juego lúdico.

Parámetros de la arquitectura posmoderna en la obra de Erlich

Otro aspecto a destacar es que las obras expuestas construyen imágenes de espacios cotidianos que remiten a las ciudades capitales de cualquier país occidental. Sus diseños y materiales remiten a espacios urbanos despojados de identidad y de marcas temporales o de localía. *Hair Salon* podría ser una peluquería de cualquier capital del mundo, *La Vereda* (Figuras 17 y 18) podría ser de una calle de cualquier ciudad, *Ascensor elevado* (Figura 19) y *Conversaciones de ascensor* (Figura 20) representan ascensores que podrían ser de cualquier capital, así como también las ventanas de avión de *El Avión* (Figura 21) y *Vuelo Nocturno* (Figura 22) podrían ser de cualquier aerolíneas o los lavarropas de *Six*

Cycles (Figura 23) podrían ser de cualquier marca y contener cualquier tipo de ropa.

Por estas instalaciones transitan ciudadanos anónimos que conforman una multitud por la que el espectador transcurre, sin referencias claras a ciudades o países específicos.

A su vez, por el tipo de espacios que se construyen a partir de ilusiones, en las obras predomina la idea de la ficción y de la fantasía, por sobre la razón y lo funcional: los ascensores no llevan a ningún lado, se puede respirar "dentro del agua" o las nubes adquieren características físicas. Las obras se erigen entonces como escenas teatrales que los sujetos, desde una dimensión lúdica y entretenida, deben atravesar y en las que deben participar, reforzando así las nociones de lo lúdico, del esparcimiento, del entretenimiento y del placer o el goce estético.

Entonces en las obras se representa la realidad como una ilusión, en su condición fantasmagórica y de artificio. Las instalaciones construyen imágenes de espacios cotidianos atravesados por una "trampa", una ilusión. Sin embargo, todas las obras ofrecen los recursos para revelar el trampantojo. Las obras se configuran como la experiencia de un truco, de una escenificación, valiéndose del realismo extremo para exponerlo como falacia. Pero el roleo es que es a su vez realismo en tanto advierte sobre una condición de nuestra contemporaneidad, aquella descripta por las transformaciones urbanas que identifica Harvey (1999).

Por otro lado, el modo en que la curaduría organiza la muestra parte de una lectura de la obra de Erlich en clave surrealista, destacando una dimensión onírica, ofreciendo el ensueño y la pura fantasía como clave de lectura primordial. Su curador, Dan Cameron, entiende su obra de manera progresiva entre las dimensiones de lo real y lo irreal, lo racional y lo irracional. El modo en que la curaduría organiza la muestra devela una narratividad que puede pensarse como un trayecto desde lo más racional hacia lo menos racional, desde lo más consciente hacia lo menos consciente, desde lo diurno hacia lo nocturno. Para Cameron, el punto final de la experiencia de Erlich es lo surrealista, lo imaginario, por lo que el relato curatorial privilegia la fantasía, el goce, la distensión. Es así como la experiencia de lo ordinario queda subsumida en un mundo subterráneo, onírico y fantasioso que se aleja de la realidad.

Durante el trayecto de la muestra se van acumulando posiciones de sujeto diversas que recortan un conjunto de problemáticas contemporáneas. A partir de ellas, el espectador se representa como sujeto que controla (*La Sala [Vigilancia II]*, *La Vista*, *Vecinos*), vecino (*Vecinos*, *La Vista*) y, sobre todo, un transeúnte metropolitano y global (*Lost Garden*, *Hair Salon*, *La Vereda*, *Subway*, *Ascensor elevado*, *Conversaciones de ascensor*, *El avión*, *Vuelo nocturno*). En conjunto y como tendencia estas diversas posiciones describen un sujeto inmerso en un medio urbano global y capitalista donde prima la valoración del tiempo presente y el anonimato. Por ello, las obras no presentan en sus motivos rasgos de un espacio y tiempo precisos, sino que corresponden con espacios propios de las ciudades globales contemporáneas (pasillos de aviones, salones comerciales, halls de edificios, salas de vigilancia, ascensores, medios de transporte urbanos). El modo en que las obras y curaduría interpelan y se vinculan con el espectador resalta una dimensión lúdica y entretenida de consumo de la experiencia estética.

Resulta significativo destacar que en las obras y en la construcción de la muestra no hay elementos que lleven a transgredir esa construcción, el espectador no es configurado como un agente que transforma o transgreda, sino como aquel que goza distendidamente de esa experiencia. De esta manera, lo que se construye como realidad en las obras de Erlich es una ilusión a través de la cual describe el comportamiento de la mirada contemporánea. En este sentido, no se genera un cuestionamiento de la realidad, no se presenta estas condiciones como algo tortuoso -como lo demarcan autores como Wajcman (2006, 2010), Groys (2016, 2020) o Han (2013)- sino que se las expone como puro entretenimiento y condición ordinaria, habitual.

Conclusiones

A modo de conclusión, la obra de Erlich trabaja sobre las elaboraciones y desplazamientos de los sistemas de visión y representación clásicos, encarnados principalmente en la figura de la ventana albertiniana, para así dar cuenta de los desplazamientos de la mirada contemporánea, fundamentalmente de las transformaciones sensibles de las megalópolis globales actuales. Sus obras presentan tipos de espacios, condiciones de viaje, de tránsito y materiales que responden a los espacios posmodernos descritos por Harvey (1999), en los cuales prima lo fantasioso, lo espejado, el desarraigo, el anonimato.

Erlich se centra en la experiencia lúdica, divertida y espectacular de comprender la realidad como fantasía e ilusión.

Así, desde el realismo, el artista hace una descripción, un comentario, sobre la realidad contemporánea, sobre la mirada posmoderna, específicamente de las megalópolis globales, construyendo una mirada actual, sin tiempo ni memoria, en la cual la ilusión y el trampantojo se presentan como realidad constante, en la que se da una pérdida de la opacidad en favor de la pura transparencia, al mismo tiempo que estos sentidos se experimentan desde una dimensión lúdica y divertida. Por ello, la mirada que construye la muestra es la de una mirada contemporánea que responde a las transformaciones contextuales de la mirada actual en la cultura y específicamente en el marco de las transformaciones del museo a escala global.

Al tratarse de una descripción de la realidad, leída en clave realista, el trabajo de Erlich podría proveer un enunciado crítico a la experiencia que describe. Sin embargo, su administración y presentación a través de la curaduría en clave surrealista y lúdica, y del Malba a través de su dimensión global, privilegia la lectura presentista, fantasiosa, espectacular, imposibilitando la lectura crítica de esa realidad que él comenta. Entonces, sin la historia del cuadro como sistema de representación o sin las transformaciones contemporáneas de la ciudad, lo histórico desaparece y lo lúdico prima como puro presente. En este sentido, esa dimensión afirmativa de la cultura no es exclusiva de la obra sino de cómo la misma es administrada.

Así, el modo en que se articulan los intereses y prácticas del artista, del curador y de la institución museo evidencia una administración de lo contemporáneo comprendido como puro presente y una disputa en torno a su definición dentro del sistema artístico global.

De esta manera, la política de la mirada que promueve la muestra Liminal favorece la construcción de una mirada que responde a los parámetros contemporáneos: una mirada global, desarraigada, anónima, sin identidad, tiempo, ni memoria. A través del tratamiento de las obras desde lo espectacular, lo lúdico y lo fantasioso, la muestra no contextualizó las transformaciones que las obras describen -los cambios de los sistemas de representación, los desplazamientos contemporáneos de la mirada y las transformaciones de las

ciudades-, despojándolas, entonces, de su capacidad de comentar el mundo actual y de su potencialidad como reflexión en torno a la condición presente y, por ende, futura. Por ello considero que la muestra Liminal y el museo Malba se insertan en el paradigma presentista, en tanto buscan representarse dentro del modelo del museo global. Si bien el Malba disputa una narrativa moderna latinoamericana por su colección permanente, en sus modos de mostrar las obras de arte que itineran en el espacio no estable del museo busca representarse como un museo global y en ese sentido replica los modos dominantes que adquiere el desarrollo de la mirada en la cultura.

La tendencia general que se observa en el Malba a representarse dentro del esquema global de desarrollo de los museos contemporáneos se confirma en el caso particular que ofrece la exhibición Liminal. Realizar la primera muestra antológica de Erlich resulta ideal a sus objetos: Leandro Erlich es uno de los artistas argentinos contemporáneos más pregnantes, mainstream y con mayor circulación internacional, atrae cantidades masivas de público, al mismo tiempo que sus obras son instalaciones espectaculares que tienen un fuerte carácter global (ausencia de signos de localía). A esto se suma que promueven la participación de los espectadores en ellas, respondiendo a la premisa contemporánea de los espectadores como agentes activos que, además, asumen en este caso su rol en la representación que las obras promueven. En este sentido, se trata además de obras que invitan a los espectadores a autorepresentarse con ellas de modo tal que resulta conveniente para el museo a la hora de promover la difusión de fotografías de la muestra en las redes sociales al tiempo que confirma hábitos propios de una cultura conectiva. Esto se ve reforzado por el vinilo de corte que invitaba a los espectadores a subir fotos y videos a las redes sociales (Figura 24). A su vez, el interés por estrategias de cubo blanco por parte del artista responde a los lineamientos del museo, que junto a dicho aspecto privilegia la transparencia, la neutralidad y el minimalismo. Otro elemento a destacar fue la estrecha relación que la muestra tuvo con estrategias de marketing y de construcción de marca, especialmente a partir del caso de *Se Vende* (Figuras 25 y 26) -conformada por un cartel de venta colocado en la fachada del museo días antes de su inauguración, haciendo creer que el edificio, así como las obras que se encuentran dentro de él, estaba a la venta- al ser una obra realizada especialmente no sólo para la muestra sino también para la promoción de la

misma, generando una sinergia entre arte, comunicación y consumo. El carácter global de Erlich que se traduce en sus obras y en la presentación de las mismas resulta funcional al museo en su intención de posicionarse como un agente global ya que le permiten filiar con el modelo dominante de desarrollo de los museos del siglo XXI.

El caso elegido, representativo del paradigma museal contemporáneo, demuestra cómo a partir de la administración de una muestra y del modo en que se configuran las obras como resultado de la interacción entre los distintos actores que la integran -artista, curador y museo-, se promueven determinadas políticas de mirada.

Las instituciones, a partir de prácticas concretas, inciden, se entrometen y disputan una construcción de la mirada, por lo que construyen subjetividad. Por ello, estos establecimientos enfrentan un desafío político y ético en el momento de pensar sus diseños, en el modo de construir espectadores y en las dinámicas de tiempo y espacio que manejan.

Bibliografía

Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama.

Asuaga, C. (2006) "Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo" Trabajo Inédito presentado en el *IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos*, San Luis.

Bifo Berardi, F. (2016). *Generación post alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

----------(2020). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/NY: Verso.

----------(2018). *Museología radical. O ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneos?* Buenos Aires: Libretto.

Byung-Chul, H. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial

Catálogo Leandro Erlich Liminal (2019). Buenos Aires: Fundación MALBA.

Crary, J. (2008). *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Madrid: CENDEAC.

Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Mardulce.

Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.

----------(2020). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.

Harvey, D. (1999). *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre el origen del cambio social*. Buenos Aires: Amorrortu.

Huyssen, A. (comp.) (2001). *En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Mairesse, F. (2018). *Redefinir el museo*. Buenos Aires: UNDAV.

Tejeda Martín, I. (2010). “La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas”, en *Congreso Europeo de Estética*. Madrid.

Wajcman, G. (2002). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

----------(2006). “La casa, lo íntimo, lo secreto” en *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del cifrado.

----------(2010). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Anexo Figuras

Figura 1

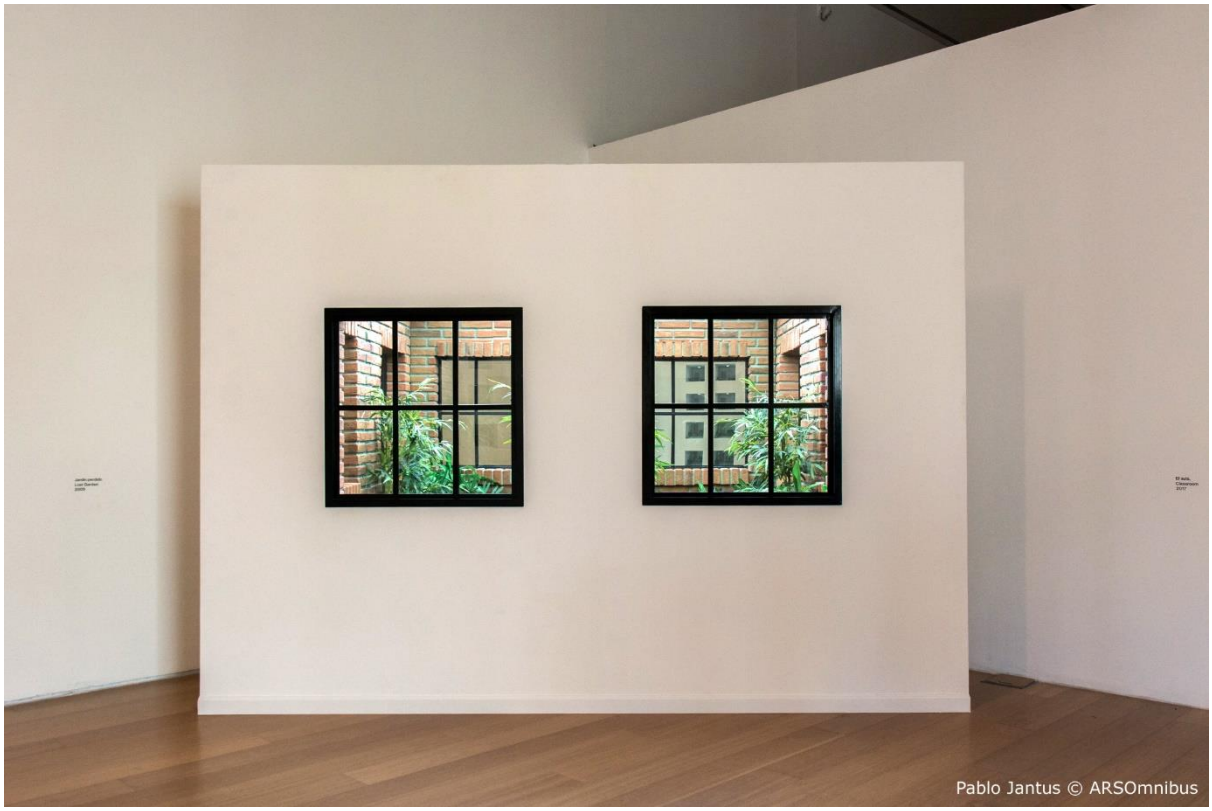


Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

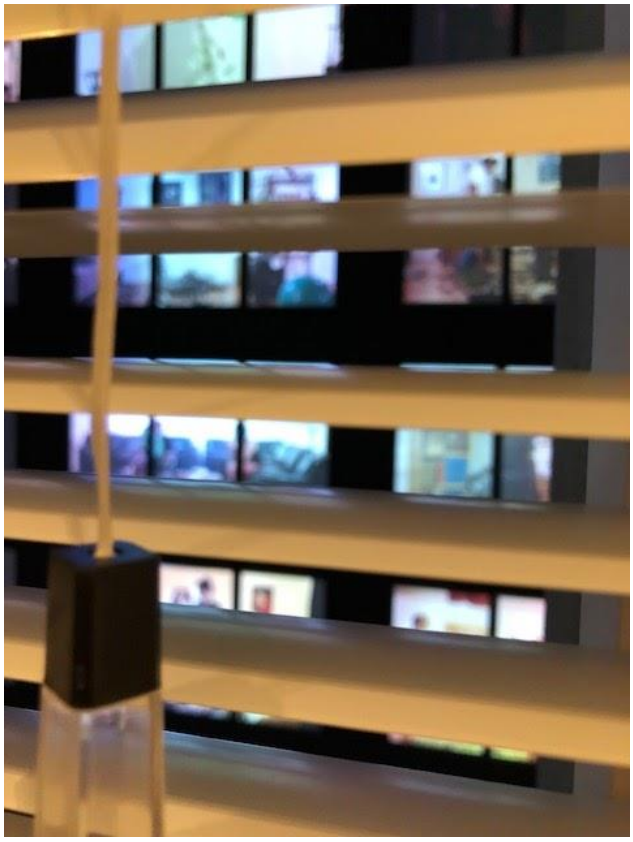


Figura 11

Figura 12

Figura 13

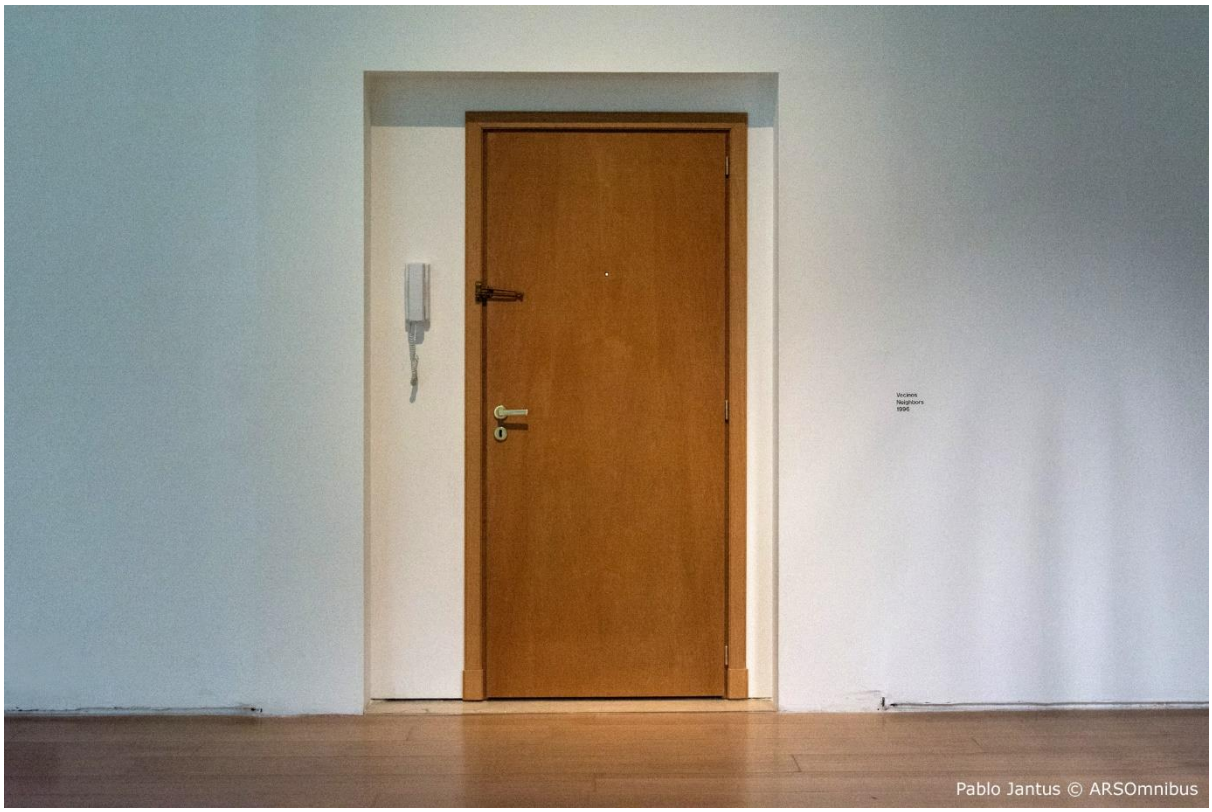


Figura 14

Figura 15

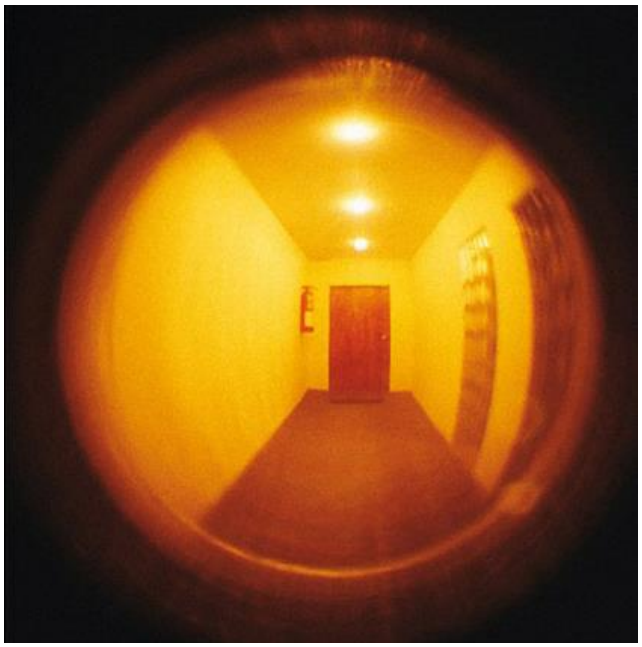


Figura 16

Figura 17

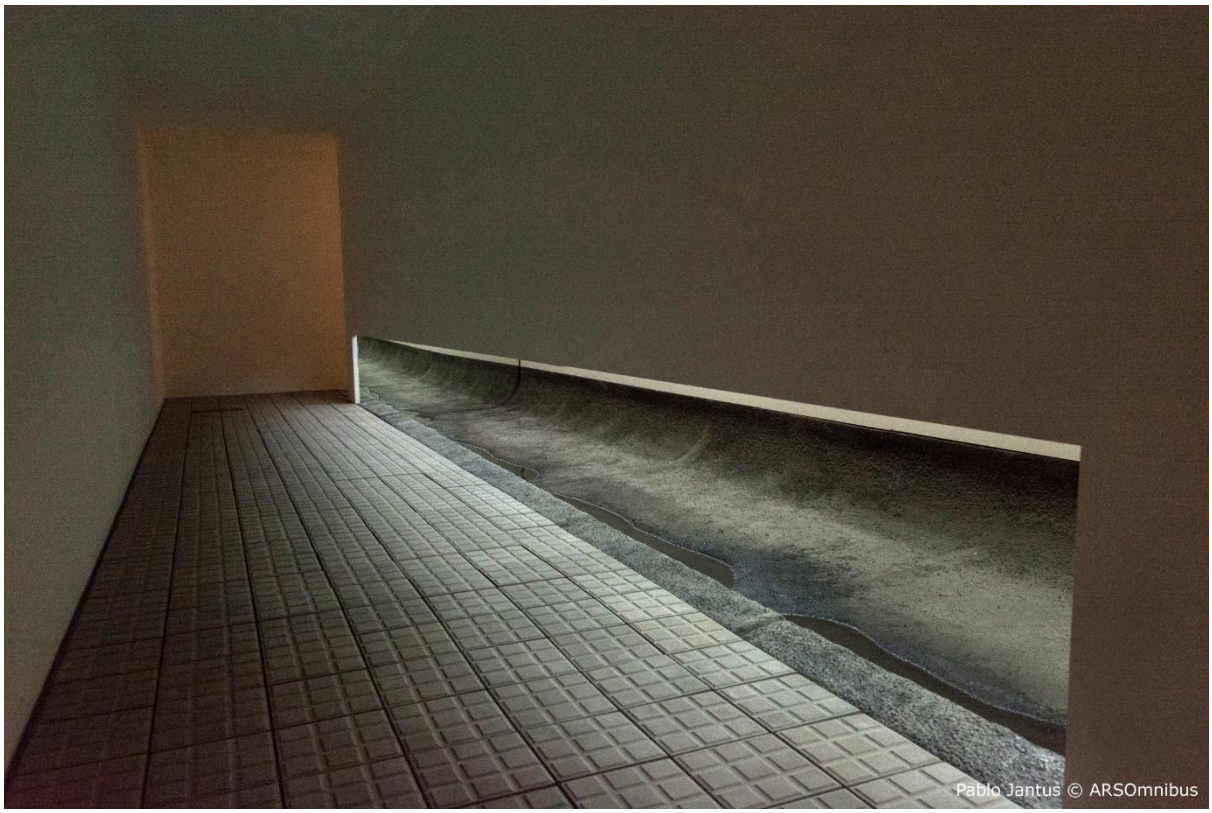


Figura 18

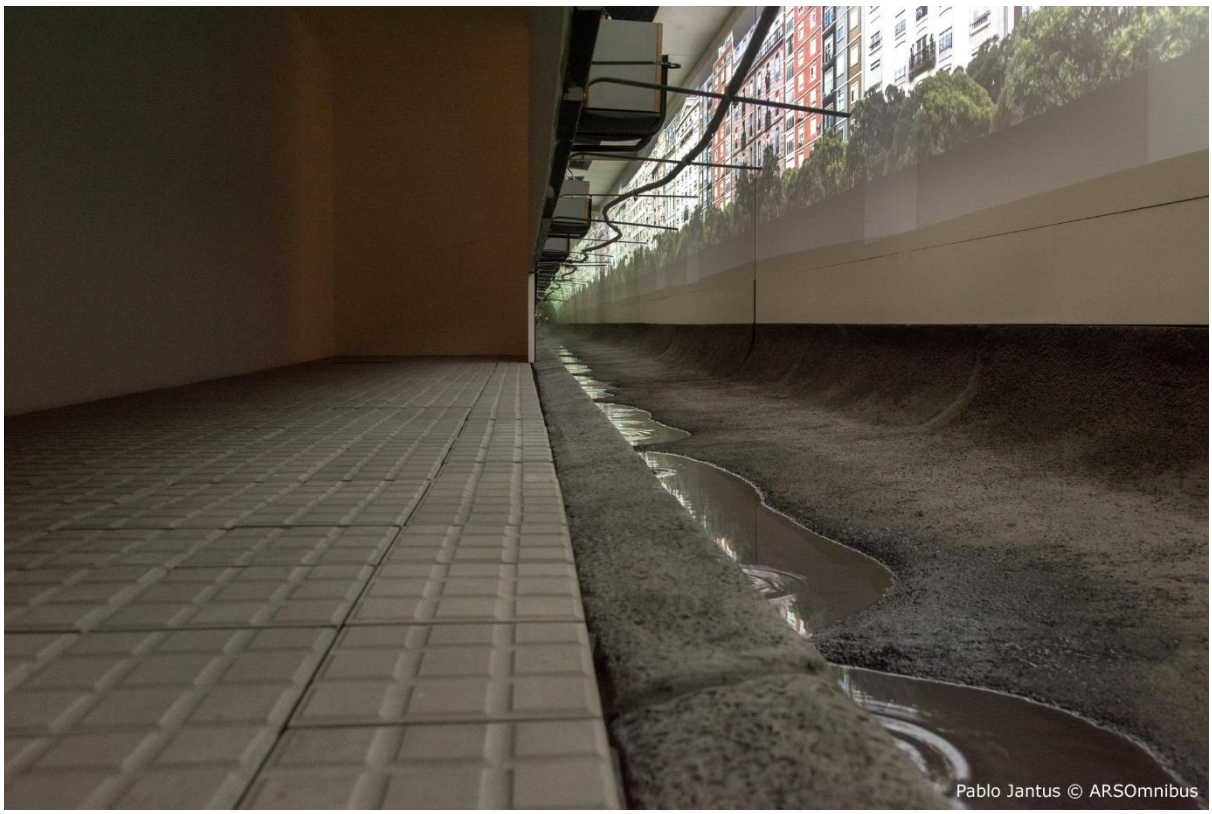


Figura 19

Figura 20

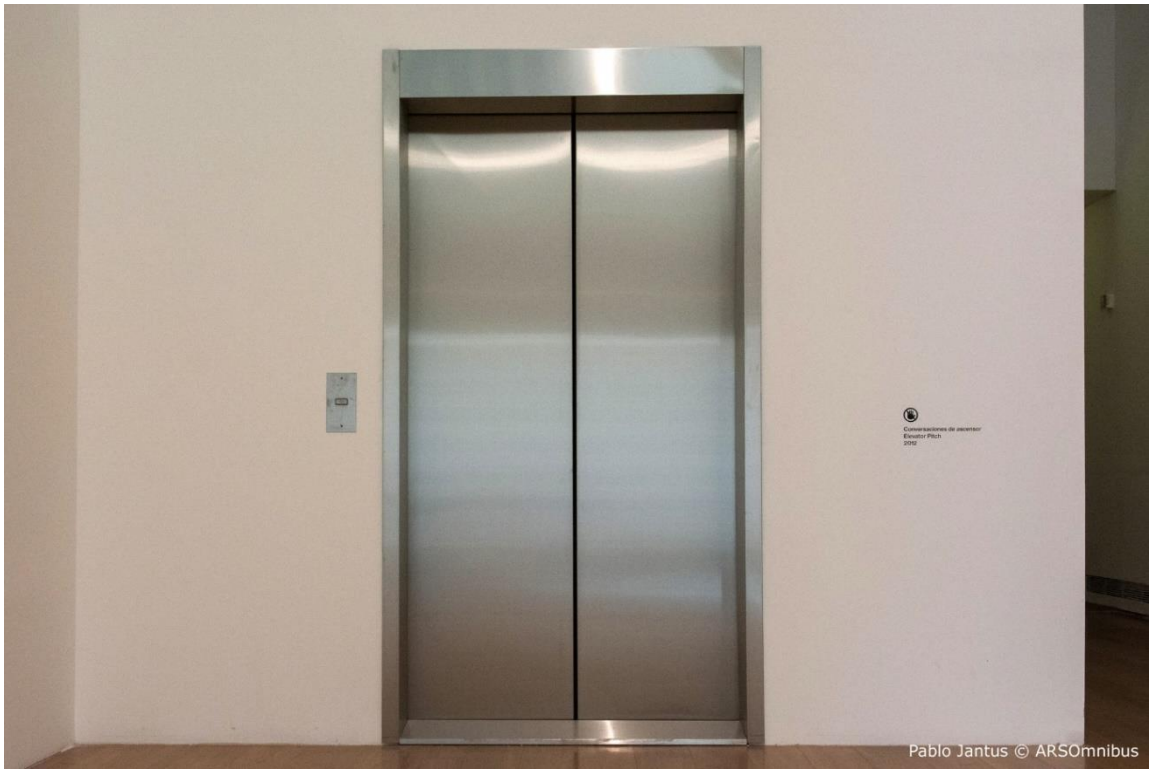


Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Políticas de la mirada a partir de la pandemia del Covid–19. Estrategias comunicacionales en articulación con las tecnologías digitales y su incidencia en la formación de públicos

Malena Rosemberg Gociol, UNTREF

Introducción

La pandemia del Covid–19, implicó la aceleración de un fenómeno ya existente de la cultura contemporánea: la virtualización de la vida cotidiana. A partir de las medidas sanitarias tomadas tanto a nivel nacional como internacional, se suspendieron las actividades presenciales, masivas y se desalentó la circulación, tanto que, en los momentos de medidas más estrictas, se implementó el aislamiento social, preventivo y obligatorio (ASPO) que llevó a la ciudadanía a quedarse dentro del hogar. Así, se acentúo una tendencia preexistente que se extiende rápidamente y exponencialmente en la contingencia, tanto en las esferas de la política y la economía como también en la vida social y cultural. Todas las actividades cotidianas y los vínculos resultaron, de manera obligada, mediadas por dispositivos tecnológicos afectando a los modos de socialización, los modelos cognitivos y epistemológicos y a la experimentación de lo sensible. En este sentido, la pandemia del Covid–19 implicó un giro acelerado hacia una cultura de la conectividad (Bifo, 2017; Van Dijk, 2016), ya preexistente, pero que fue acentuado. En ese marco se hicieron más evidentes la digitalización de la vida cotidiana, la mediatización de la política y del mundo del arte, la renovación de prácticas de espectacularización de la cultura a través de lo digital, las nuevas formas de recepción y experiencia de lo artístico a través de la intromisión de internet en las formas de su producción y circulación.

Este trabajo se enmarca en una investigación mayor que indaga en cómo las prácticas museísticas –atendiendo específicamente casos particulares de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires– se vieron afectadas por estos

desplazamientos, entendiendo que son agentes que aportan a la construcción y disputa de experiencia sensible, específicamente a través de las políticas de mirada que estas instituciones promueven.

Se parte de comprender que los medios de comunicación digitales utilizados en la virtualización de los museos portan en sí mismos modos de relacionarse con el entorno e imponen ciertas configuraciones en los cuerpos, la percepción y la experiencia. En este sentido, partimos de considerar que la producción de la mirada se vincula a los modos históricos de la representación y los procedimientos técnicos implicados en su configuración (Wartofsky, 1980).

En el marco de esta ponencia nos proponemos, a la vez de contrastar un conjunto de categorías teóricas orientadas a la conceptualización del mentado fenómeno establecer los principales desafíos y problemas que han sido relevados desde la literatura reflexiva elaboradas desde las propias prácticas de gestión museística en el contexto de Pandemia.

A partir de allí buscamos reflexionar en torno a las funciones de sujetos que van adheridas a los diversos recursos técnicos que los museos implementaron en la virtualidad. Como hipótesis, sostenemos que la virtualización del museo construyó un público digital y un modo de contemplación que traslada a la contemplación museística los modos de observar que, desde otros ámbitos de la cultura, promueven los dispositivos tecnológicos empleados.

Algunos conceptos en torno al impacto de las tecnologías digitales en la configuración de subjetividad.

Inmerso en el contexto pandémico, el filósofo y activista español Paul B. Preciado (2020) escribió sobre el giro exponencial de las sociedades hacia lo lo digital y "ciberoreal", dejando atrás las economías industriales y el control disciplinario de las biopolíticas descriptas por Michel Foucault, hacia nuevas formas de control microprostéticas y mediático cibernéticas. La *big data* y los dispositivos móviles, se han vuelto mecanismos de vigilancia. Así, a partir de la globalización y la masificación del acceso a internet, las subjetividades son construidas a partir de una serie de tecnologías digitales, biomoleculares y de transmisión de la información. Los sujetos de la pandemia del Covid–19, para el autor, se definen como *consumidores digitales* y las casas, centros de *teleconsumo* y *teletrabajo*.

Las tecnologías impactan en las relaciones sociales que toman nuevos formatos mediados por dispositivos y plataformas digitales, despertando nuevas maneras de vincularse en aspectos sensibles, expresivos y comunicacionales, de aprendizaje, entre otras cosas.

De esta manera, es posible decir que, motivado por el contexto sanitario, Preciado profundiza lo que Bifo Berardi ya había postulado en *generación post–alfa (*2007) en donde desarrolla que los cambios cognitivos que se dan con el desarrollo de las nuevas tecnologías en el semiocapitalismo post–industrial[1]. Explica que, bajo la apariencia de sociedades libres, los mecanismos de control se encuentran intrínsecamente en los mismos dispositivos que posibilitan el lenguaje y la comunicación, por ende, las relaciones sociales. A partir de las tecnologías digitales, la videoelectrónica y la tecnología celular–conectiva, se han transformado los modos de aprender, memorizar y del intercambio lingüístico. Así, se da lugar a una nueva generación que puede moverse en el nuevo mundo tecno–cognitivo digital, con una nueva percepción del tiempo y el espacio. Se ha mutado de un modelo cognitivo conjuntivo a uno conectivo (Bifo, 2007).

La expansión de lo digital no sólo transformó los hábitos, sino también afectó la manera en que se percibe el entorno y se decodifican los signos –fundamental si se piensa a la cultura desde una perspectiva semiótica como entramado de simbólico compartido–. Así como al modo de vinculación con el cuerpo del otro y el propio.

Por eso, posteriormente Bifo Berardi describe el impacto de la digitalización en la sensibilidad y sensitividad de los sujetos en donde la corporalidad cada vez pierde más protagonismo, mientras que simultáneamente los dispositivos digitales ganan presencia.

Estas tecnologías determinan una nueva configuración de la sensibilidad y la cognición a partir de una comunicación que desecha la corporalidad sensible y construye subjetividades a partir de una interfaz de datos codificados. (Berardi, 2017).

[1] Definido como modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de combinar signos. En Berardi Bifo, F. (2007, 107).

En este marco, los museos como instituciones culturales insertas en un entramado social, están por lo tanto influenciados por los contextos económicos y políticos que los rodean, así como por las transformaciones culturales de las sociedades que los envuelven, no fueron ajenas a dichos procesos.

Paula Sibilia, en su artículo *Desafíos en la "digitalización de la vida" para los espacios culturales,* explica que actualmente no puede ignorarse el papel que ocupan las tecnologías digitales en los proyectos culturales. La popularización de los dispositivos móviles, celulares, computadoras, etc. llevó a una *compatibilización* entre los sujetos de la sociedad global del siglo presente y dichos artefactos que instalaron un modo de vivir *"visible*" y en red. Así, la hiperconexión puso en tensión a las instituciones modernas que determinaban los usos del espacio y el tiempo, entre ellas el museo.

El museo, desde sus orígenes modernos, se destaca como sistema que interviene en las condiciones de experiencia a partir de la disputa de nociones de espacialidad, temporalidad y los modos de sensibilidad.

Históricamente, desde su irrupción en el siglo XVIII con el nacimiento del Estado Moderno, los museos han sido instituciones paradigmáticas en la construcción de la subjetividad y disputa de lo sensible. La concepción de los museos como un artefacto que configura el vínculo entre cuerpo, espacio y tiempo, no es una novedad.

Tony Bennett (1995) recupera la genealogía histórica y política del museo vinculandolo a otras instituciones culturales que, aun cuando a simple vista parecerían opuestas, en sus orígenes estuvieron muy imbricadas. Tanto las ferias como los parques de diversiones y exhibiciones internacionales comparten con los museos ser instituciones abiertas al público, que a partir de sus exhibiciones objetivan discursos y prácticas culturales, y que determinan una caminata organizada, regulando la conducta y el desplazamiento de los visitantes. De este modo, entiende al museo como una institución fundamental para la construcción del Estado Moderno, que basado en la noción del "orden", forjó la noción de público e incluso configuró el sistema de consumo.

A partir de la lectura de Michel Foucault, Bennett profundiza también en los vínculos entre los modos del poder y las prácticas museísticas y encuentra en los museos, a través de la organización espacial, mecanismos de disciplinamiento y

control, que se yuxtaponen a las instituciones de vigilancia foucaultianas pero son vehículos para la transmisión de mensajes y así para la construcción de subjetividades funcionales al Estado moderno y a los intereses del poder.

Los avances y transformaciones del sistema capitalista afectaron también a la institución museo que se ha ido modificando con el correr de los años: aquel "museo–galería" (García Blanco, 2009) del siglo XIX, a mediados del siglo siguiente, incorpora una perspectiva educativa y a partir de la década del 60 –potenciandose con la globalización y la expansión del capitalismo financiero– comienza un proceso de giro hacia un M*useo Mass Media*, pensado como medio de comunicación de masas (Huyssen, 2002), que incorpora nociones de *branding* y *marketing*, responde a una comunidad global, incluye espacios para el consumo e incentiva a la circulación acelerada (Fleck, 2014).

Como desarrollamos anteriormente, la virtualización afectó el desarrollo cognitivo y sensitivo. La irrupción de los dispositivos tecnológicos en las prácticas museísticas y la virtualización de los museos, impactó en su papel como referente en la administración de lo sensible, así como en la construcción de subjetividades, que ahora mediadas por las tecnologías digitales, proponen nuevos vínculos con el tiempo y el espacio, desde nuevos mecanismos de control y disciplinamiento.

De este modo se deja atrás al museo moderno cuyo pilar fue el desplazamiento de los cuerpos por el espacio en función de propuestas expositivas, para incorporar y replicar los comportamientos y conocimientos propios de las tecnologías de la información que ya son habituales en los usuarios de internet y redes sociales. Este fenómeno reestructura al museo decimonónico, así como su función y el lugar privilegiado en relación a la configuración de públicos desde la corporalidad, la temporalidad, la mirada y el vínculo espacial.

Problemas y desafíos del ingreso de los procesos de mediatización contemporáneos en el museo

A partir de una revisión bibliográfica realizamos un relevamiento de un conjunto de estrategias comunicacionales e iniciativas virtuales desarrolladas por diversas instituciones museísticas representativas. Nuestro propósito es identificar en la literatura disponible las principales tendencias observadas e indagar sobre qué nociones y expectativas de público se construyen.

En el mundo contemporáneo –y aún más en el contexto de pandemia–, las instituciones del mundo del arte enfrentan procesos de mediatización (Carlon, 2010). Desde hace varios años, incorporan dispositivos tecnológicos en sus espacios, comenzaron a expandirse en internet. Al desarrollar sus páginas webs, redes sociales, etc. van más allá de una traducción o réplica de sus espacios arquitectónicos reales para dar lugar a nuevos fenómenos de producción de sentido.

El historiador español, Joan Santacana Mestre, por su parte, en *La digitalización de la cultura y sus repercusiones en el museo y en el patrimonio* describe las transformaciones en la museografía en el siglo XXI. El autor contrasta los paradigmas actuales con la museografía tradicional y observa una distancia con aquella concepción meramente expositiva, descriptiva y unidireccional, al igual que con aquel museo que poseía rígidas barreras frente a otras esferas de la vida cotidiana, así como diferenciada oferta de actividades como el cine, el teatro, etc. A partir de mirar las transformaciones y el devenir de los museos a lo largo del siglo XX y puntualmente a partir del museo global del siglo XXI –y también al observar cambios cognitivos, de gustos y hábitos en los *usuarios* de dichas instituciones.–, afirma que en la actualidad, a la museografía se le exige dar respuesta a las demandas de inclusión, de interactividad y entretenimiento, forjar vínculos con públicos diversos, mostrar el patrimonio de manera innovadora e incluir juegos o experiencias, tener nociones de *marketing*, educación e informática.

En este sentido, según el autor, *la museografía de la digitalización* y específicamente el uso de propuestas con realidad virtual parecería responder a lo que buscan los equipos de educación, preservación, curaduría, generando accesibilidad y mediación. En una comparación de recursos museográficos analógicos y digitales, explica que los últimos permiten mostrar imágenes con precisión, rigor, eficacia y espectacularidad. Introducir movimiento y acción con alto grado de realismo, para dar dinamismo. Además, se puede añadir audio, animaciones, agregar o modificar las obras, reponer información, superponer la realidad con la ficción, posibilita también alto grado de interacción con el espectador/usuario. Se logra, por ejemplo, que las estatuas hablen o completarlas en caso de que no estuviesen conservadas como eran de manera original,

reemplazar maquetas con entornos de realidad virtual, dar vida a una pintura, o ver el uso que tenía una vasija, entre otros ejemplos.

Sin embargo, advierte los peligros y desafíos que conlleva: en primer lugar, el engaño visual, las tecnologías digitales permiten engañar a la vista de una manera sin precedentes. Para Santacana Mestre "el tratamiento digital de las imágenes crea elementos de realidad que la percepción humana no distingue de la propia realidad. En otras palabras: hoy es fácil engañar a las neuronas que rigen nuestra percepción y nuestros sentidos." (Santacana Mestre,2015:91). En segundo lugar, introduce la noción de la inteligencia digital que permite hacer conexiones de manera inmediata para desenvolverse en un mundo de conocimiento fragmentado.

A partir de lo dicho en este apartado, se desprenden nuevos interrogantes sobre la museografía de lo digital en relación, por un lado, con el papel social que ocupan las instituciones museísticas, su vínculo con el pasado y el diálogo con la comunidad. Por el otro, en tanto formadores de la mirada, constructores de subjetividad y su posibilidad de generar "realidades".

Cabe entonces realizar algunas preguntas en torno a qué maneras de mirar se proponen en los museos virtuales y si estas se corresponden a los modos hegemónicos de percepción en la actualidad. En esta sintonía, es válido preguntarse también cómo se presenta el museo frente a la cultura conectiva predominante y si es el objetivo de la museografía generar experiencias percibidas como reales. ¿Es posible proponer relatos que den cuenta del engaño digital? Por otra parte, pensar en los distintos públicos, implica problematizar los diferentes grados de acceso y de alfabetización en el mundo digital (dimensiones que afectarán a su experiencia y vinculación con el museo), además de cómo se dan los diálogos y la interacción.

La función que busca cada museo y su propia definición determinan proyectos museográficos diferentes –lo mismo ocurre con las digitales– y por ende, vínculos específicos con los públicos y comunidades. En este sentido, la elección del uso de los dispositivos, del modo en qué serán usados y para qué son decisiones políticas.

Por otra parte, siempre desde sus propuestas curatoriales, los museos disputan sentidos y tradiciones, al igual que modos de mirar, maneras de entender y estar

en el mundo. Frente a un escenario digital donde aún es más complicado desentramar los discursos museísticos dado el grado de veracidad o realidad que aportan las nuevas tecnologías, se vuelve interesante tomar las posibilidades que se abren para proponer una mirada crítica y reflexiva sobre las propias potencialidades de la tecnología digital.

En estos últimos años, se ha vuelto fundamental, pensar el trabajo en museos y espacios culturales atravesados por dichos fenómenos. No puede ignorárselos, cuando en el contexto de la pandemia del Covid–19, según el informe del ICOM, el 94,7% de los museos encuestados –se recogieron 1.600 respuestas de museos y profesionales de los museos, las cuales representan 107 países y los cinco continentes– permanecieron cerrados a causa de la pandemia, el 84% del personal trabajó desde su casa y en el confinamiento reforzaron sus actividades digitales[2]. Más de la mitad de los espacios encuestados reconoció que su presencia en redes sociales aumentó durante la pandemia (las actividades de comunicación digital se incrementaron al menos en el 15% de los museos). De esta manera, se evidencia cómo el fenómeno de la virtualización se vio acelerado en los últimos años a partir del aislamiento social preventivo y obligatorio que exigió la propagación del Covid–19.

Frente a esta situación, en Argentina –pero también en el mundo en general– se observan debates que dejan en evidencia que el contexto excepcional de emergencia ha puesto en cuestión algunas de las características fundantes del museo moderno y que se han profundizado otras tensiones ya existentes en dichas instituciones a partir del desarrollo de la globalización. Algunos autores (Casado, 2020; Fernández 2021; Ramírez 2020) refieren al museo como una institución en crisis ya desde hace tiempo y ven a la pandemia como una oportunidad para reconfigurar dicho espacio y reinventar la institución y muchos se preguntan por el devenir del *museo en la postpandemia*. En este sentido, qué papel juega la virtualidad cobra relevancia.

Algunas de las problemáticas mencionadas tienen que ver con los equipos de trabajo en diversos aspectos que van desde los nuevos diálogos entre los integrantes, las nuevas tareas, dimensiones del teletrabajo hasta los despidos. Por

[2] Recuperado de https://icom.museum/es/news/museos–profesionales–de–los–museos–%e2%80%a8y–covid–19–resultados–de–la–encuesta/

otro lado, los efectos económicos del parate, la incorporación de las tecnologías digitales y su estadio dispar, los recursos de cada espacio, el contacto con el público en tiempos pandémicos, así como el papel de la institución en sí misma y sus distintas concepciones en relación al vínculo con la comunidad y su participación al asistir de manera presencial a las actividades propuestas.

Una gran preocupación que acompañó a los artículos escritos en el momento de contingencia fue cómo retornar a los museos luego del aislamiento y cómo poder aplicar las medidas sanitarias necesarias. Dado que el Covid–19 afectó especialmente a la circulación y la masividad, aspectos indisociables al museo del siglo XXI (Fleck, 2014) que cada día más en el mundo contemporáneo apelaba a la presencia masiva del público, al turismo, etc. Se abrió, entonces, el interrogante sobre los posibles futuros de los museos pospandémicos y sus nuevos vínculos con los públicos.

Entre las primeras impresiones sobre la virtualización de las actividades de los Museos en Argentina, la historiadora del arte y Directora Nacional de Gestión Patrimonial del Ministerio de Cultura, Viviana Usubiaga, en una entrevista con *Télam* publicada el 5 de mayo de 2020, señaló: "En este momento extraordinario es fundamental la reconfiguración creativa de los contenidos virtuales, apostar a la experimentación con sus formas perceptivas y a la diversificación de audiencias en la búsqueda de una mayor circulación, expansión del acceso y redistribución de saberes sobre el patrimonio común." Mientras que Maria Baldasarre, la Directora Nacional de Museos de la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de Argentina, expone que los contenidos virtuales son fundamentales como paliativos durante el cierre de los museos dado que pueden generar curiosidad por el patrimonio –aun cuando no pueda tenerse el vínculo corporal con el objeto– tanto que pueden llegar a "alentar a visitar por primera vez un museo que no se conoce el día que las puertas se reabran".[3]

Por su parte, Marcela Fernández del Museo Histórico Provincial Marqués de Sobremonte en Córdoba, Argentina, en diciembre del 2021 escribe *Museos*

[3] Recuperado de: https://www.google.com/url?q=https://www.telam.com.ar/notas/202005/464352–dia–de–los–museos–celebracion–viviana–usubiaga–marisa–baldasarre.html&sa=D&source=docs&ust=1648331258695188&usg=AOvVaw2jqRI–msfPjGgEiQjgtnKG

cerrados a ventanas abiertas. Museos en pandemia, donde se pregunta por las nuevas estrategias de los museos para vincularse con sus audiencias y las nuevas maneras de acercamiento al patrimonio y al "otro" que ya no se dan en el encuentro físico dentro del museo. Destaca la autora al museo como experiencia en el vínculo con la comunidad, en la construcción de ciudadanía y en reflexión sobre las identidades colectivas. Además, ve a la virtualización como una oportunidad de llegar a nuevos públicos. El *museo digital*, al ingresar al hogar, estuvo "al alcance de su comunidad" (Fernández, 2021:140) Como conclusión, afirma estar convencida de que la virtualidad no puede reemplazar la verdadera interacción transformadora que tiene el visitante en la visita presencial y plantea como desafío para los museos, proponer nuevas maneras de vincularse con las comunidades, crear espacios de creación colectiva, hacer las colecciones accesibles y poner al visitante en el centro de la escena, incorporando las tecnologías digitales y las nuevas necesidades de los públicos y audiencias.

En las primeras voces podemos destacar un discurso ligado a la accesibilidad de la experiencia museística, se ven a las propuestas virtuales como una primera respuesta rápida y una manera de construir nuevas audiencias que amplíen los públicos para el museo en la pospandemia. Para ir más allá, a partir de lo que expone Fernández (2021), podemos pensar en la función social del museo y los vínculos con sus comunidades de inserción, a partir de la digitalización exacerbada durante la pandemia, conviven con propuestas desterritorializadas para audiencias masivas a través de redes sociales e Internet, en este sentido las relaciones objetuales características del museo presencial, hoy se ven afectadas por las lógicas del museo digital, pero al mismo tiempo disponibles para millones de usuarios en simultáneo.

El museólogo y trabajador del Área de Comunidades del Centro Cultural de la Ciencia (C3) del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de la Nación, Leonardo Ezequiel Casado (2020), reflexiona sobre la situación de los museos argentinos y sus trabajadores. Además, aporta desde el análisis puntual de las estrategias en redes sociales y expone que la situación de cada museo fue particular en función de sus limitaciones en cuanto a recursos, conocimientos, trabajadores, etc. Si bien la pandemia parecía dejar en condiciones de igualdad a

todos y a todas las instituciones, para el autor no puede olvidarse la desigualdad planteada por la brecha digital. Esto llevó a una diversidad de estrategias.

En este sentido, la brecha digital puede pensarse desde las instituciones que cada una según su historia, sus recursos disponibles, modelos de gestión, ubicación, etc. tuvo y tiene materiales, dinero y conocimientos disímiles para la virtualización. Muchas de las propuestas de realidad virtual, por ejemplo, o recorridos 360, resultan costosas de desarrollar. De esta manera también se limitaron las posibilidades museográficas.

Por otra parte, como se mencionó anteriormente, la desigualdad digital también afecta a los públicos, que se delimitan en función de la posibilidad de acceso a internet y a los dispositivos e interfaces que demandaban dichas iniciativas. Además de los distintos niveles de conocimiento sobre los mismos, que afectan a la experiencia museística. Estos factores deben ser tenidos en cuenta a la hora de diseñar propuestas museográficas digitales y a la hora de analizar las estrategias utilizadas durante este periodo, si no se corre el riesgo de caer en generalizaciones y afirmaciones universales que no tengan una correspondencia práctica.

Como cierre de este apartado, entre los textos, entrevistas, etc. producidas al calor de la emergencia sanitaria y en pleno proceso de virtualización de las actividades museísticas, aparece en reiteradas ocasiones la idea de producir contenidos digitales para hacerse presente, para que el museo no pierda el lazo con su público, para seguir conectado y hasta ampliar audiencias. Se piensa en las comunidades digitales de los museos como un intento de sustituir en la contingencia o el vínculo con la comunidad que se generaba de manera presencial, o al menos disminuir la pérdida de vínculo.

El recorrido presentado por la diversas reflexiones que surgen de la práctica nos permite afirmar que no debe perderse de vista que las comunidades digitales no necesariamente tienen correspondencia con las presenciales, además de que se constituyen como tales al acceder a las propuestas museísticas mediante dispositivos específicos y conexión a internet –que se transforman en nuevas barreras de acceso– y estos mismos determinan ciertas configuraciones sensibles, perceptivas, cognitivas, lingüísticas y corporales propias que difieren con las de la experiencia en sala.

En este sentido, se hace necesario profundizar también en el nuevo público digital que emerge a partir de esas propuestas y su relación con los públicos previos de las instituciones, así como también en vínculo con los modos en que ordinariamente la cultura nos configura como usuarios de lo digital.

Los problemas de la producción de los públicos digitales.

Los artículos señalados ya muestran que la noción de público digital debe tratarse como una categoría heterogénea, que si bien se tiende a homogeneizar depende de la disponibilidad de recursos de cada museo y de la instrucción de los visitantes como usuario. El conocimiento y reflexividad sobre estos recursos se vuelve importante para pensar el estatuto crítico sobre el conocimiento que el museo imparte en relación a sus objetos, pero también en relación a la mirada que desde allí forja sobre el mundo social.

Diversos autores han estudiado a los públicos y su vinculación con lo digital. Para comenzar, Ana Rosas Mantecón afirma que el público es una relación que se forja: a ser público "se aprende y se ejerce". En esta sintonía, pensar los nuevos públicos digitales, implica entender al público como una construcción en la que inciden las instituciones artísticas a través de sus políticas, así como diversos agentes y actores.

Las propuestas digitales implican nuevas maneras de movimiento en internet, la participación en las actividades museísticas a través de internet y redes sociales, transforman a aquel sujeto que caminaba por las salas de los museos, circulando por el espacio e interactuando con otros, en un sujeto que navega por internet, usuario de dispositivos e interfaces –las que contiene, a su vez, sus propios códigos y normas de uso–, estando en su casa individualizado y en el anonimato.

Boris Groys resalta que el público –pensado como categoría que excede los museos– en la era digital se conforma por un grupo viajero, de espectadores en movimiento (2016). En el mundo contemporáneo se pone en jaque los modos de contemplación tradicionales (*vita contemplativa*) en los que espectador o imagen estaban inmovilizados para controlar el tiempo transcurrido frente a una imagen. Hoy, la contemplación coincide con la circulación permanente. Sin embargo, Internet conlleva una paradoja en relación a la participación de los usuarios, circular en la red, así como la participación que impone, implican a un usuario solitario y físicamente quieto. Es por esto que Groys afirma que "la participación

activa –en internet– tiene lugar únicamente en la imaginación del usuario" (Groys 2014: 99).

Estos modos de mirar propios de los espectadores en movimiento del mundo digital, se producen y reproducen histórica y socialmente, por eso es interesante problematizar las nuevas formas y sus antecedentes. Los mismos se construyen a partir de los distintos modelos de representación del mundo y los artefactos técnicos y sin duda, la mutación hacia lo digital ha implicado su reconfiguración. Para Jonathan Crary el crecimiento de la cultura cibernética acentúa de manera veloz la abstracción de la visualidad que redefine los modos de la corporalidad, impactando y transformando las históricas funciones del ojo del observador (Crary 2008).

En esta dirección, al entender que el espectador –o el público– es un sujeto cuya subjetividad individual y colectiva es construida y afectada por el mismo espectáculo, propuesta curatorial, imagen, dispositivo, etc. Ingrid Guardiola busca responder al siguiente interrogante, ¿qué tipo de individuo del siglo XXI construyen los consumos culturales mediados por las plataformas digitales? Para eso establece tres factores de análisis: el lugar donde se sitúa el espectador (público, privado, etc), el lugar que ocupa la pantalla en el hecho artístico y sus características (si es múltiple, única, su tamaño) y la participación.

En la actualidad, Guardiola encuentra una continuidad con el modo en que a lo largo del siglo XX se han moldeado las tres dimensiones y afirma que hoy día el público se mueve en un mundo multipantalla donde todos se conectan entre sí con una estructura colmena, 360°. Un espectador que maneja el mundo con un clic y que busca la inmersión total. En el mundo 2.0 es exponencial la atomización del público, que a través de pantallas tiene acceso al espectáculo de manera individual y a demanda, además se pierde el componente social y la "masa como compañía del ritual", el encuentro con el otro en el espacio público. El sujeto se transforma en usuario que se desempeña en un mundo conectivo, donde se pierde el carácter corporal y en base a la *big data* y los algoritmos se constituye un perfil –matematización del sujeto–, una identidad digital única y se mueve dentro de burbujas de perfiles similares.

Algunas observaciones generales a modo de conclusión

Actualmente sería un error negar u oponerse a la virtualización de los museos, igual que generalizarla como el único futuro posible. Frente a esto corresponde poner en el centro de la escena a los públicos digitales –con sus matices y heterogeneidades– y destacar su carácter histórico y social, así como la incidencia de las instituciones culturales en su construcción.

Esta ponencia observó cómo las exhibiciones, muestras y estrategias comunicacionales de los museos, se constituyen como dispositivos formadores de subjetividad que inciden en la percepción y comprensión de lo artístico, así como en la formación de los públicos, se hace evidente que la objetualidad, la corporalidad, la temporalidad, la territorialidad y el emplazamiento de dichas muestras son fundamentales para el análisis de las mismas. Sin embargo, la virtualización de las actividades museísticas a través de dispositivos tecnológicos, ha impactado en dichos factores y propone diferencias epistémicas con las funciones de miradas que el espacio presencial museístico formulaba.

En otras palabras, las iniciativas digitales que los museos desarrollan, promueven políticas de la mirada que afectan a las maneras de percepción de las obras de arte e impactan en la corporalidad del espectador y las maneras en que se forman y construyen los públicos, incidiendo en el carácter comunitario, social y político del museo.

Por eso, es tarea de los diversos actores que integran los museos y teóricos que aportan a su reflexión (desde las áreas de curaduría, educación, diseño, comunicación, audiovisual, etc.) preguntarse a quiénes dirigen sus actividades, mirar críticamente aquellos públicos implícitos de sus estrategias comunicacionales y complejizar las propuestas en función de los diversos públicos destinatarios (digitales y presenciales) ya sea integrándolos o diferenciándolos y atendiendo a las nuevas demandas.

El museo, sin resignar a los avances tecnológicos, puede redefinir su agencia política al preguntarse cuál es el papel que ocupa en el mundo contemporáneo, y sus emplazamientos particulares, y cómo a través de la formación de públicos digitales puede intervenir en los modos en que en otros ámbitos de la cultura lo digital disputa la subjetividad.

Bibliografía

Bennett, T. (1995). “The Birth of the Museum: History, Theory, Politics”. En *The exhibitionary complex, Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 73–101.

Bennett, T. (2007), *Exhibition, dierence, and the Loginc of Culture, Museum Frictions*. Nueva York: Duke Univesity Press.

Berardi Bifo, F. (2007). *La sociedad Post Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Berardi Bifo, F. (2016). *Fenomenología del fin*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Carlón, M. (2010). “La mediatización del mundo del arte”. En Cuaderno del Coloquio Internacional “Mediatización, sociedad y sentido”. pp 187–216

Casado L. E. (2020). “Sur, pandemia y después. Reflexiones sobre redes sociales de museos durante el aislamiento social, preventivo y obligatorio por el covid–19 en argentina.” En Museo Campus. Cultura en Red. *10* (1) 69 – 83

Crary, J.(2009). *Técnicas del observador, visión y modernidad en el siglo XIX (1995)*. Madrid: CENDEAC

Espinoza O. (2020). “La pregunta no es ¿cómo?, sino ¿por qué regresar a los museos?” En Los Museos y la Pandemia. Revista Digital. Universidad de Guanajuato.
https://www.cultura.ugto.mx/sites/default/files/descargas/museosygalerias/2020/nov/articulos_museosylapandemia_2020.pdf

Fernández, M. (2020). “¿Qué hace un mu–seo en aislamiento obligatorio? Los Museos en tiempos de coronavirus”. En Educando, año 19, n°156, 8–9. https://es.calameo.com/read/00616082028eced9fcc4e

Fernandez M. (2021). ““Museos cerrados a ventanas abiertas”. Museos en pandemia”. En Museo Campus. Cultura en Red. *10* (1) 133 – 143.

Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galeristas*. Buenos Aires: Mardulce.

García Blanco, A. (2009) *La exposición un medio de comunicación*. España: Editorial Akal.

Groys, B. (2016). *Volverse público, las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Guardiola I. Ibacacje, J. Larenas, C. G. y Sin, S. (5 de octubre 2020). *Públicos y Pandemia* II Seminario Internacional de Desarrollo de Públicos y Cultura Digital del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Rx7Xzp9XGOU&t=

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE–Instituto Goethe.

Mantecon, A. R. (2009). "¿Qué es el público?" En Revista Poiésis. Programa de Posgrado en Ciencias de Arte de la Universidad Federal Fluminense. Edición número 14.

Mantecon, A R. (2019). "Formar públicos en la era digital". En Urraco, J. y Maccari, B. (2019). *Enlaces compartidos: activando conversaciones sobre públicos, audiencias y comunidades culturales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Ramírez M. J (2020) "El efecto COVID en la cultura ¿Momento de crisis o nuevos desafíos?". En Los Museos y la Pandemia. Revista Digital. Universidad de Guanajuato.
https://www.cultura.ugto.mx/sites/default/files/descargas/museosygalerias/2020/nov/articulos_museosylapandemia_2020.pdf

Santacana Mestre, J. (2015). "La digitalización de la cultura y sus repercusiones en el museo y en el patrimonio". En Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales. *11*. 82–96

Sibilia, P. (2020). *Digitalización de la vida*. En Formar Cultura.

Usubiaga V (15 de mayo de 2020). "Los museos tienen mucho que aportar en el comportamiento de los cuerpos postpandemia". Telam. Recuperado de: https://www.telam.com.ar/notas/202005/464352–dia–de–los–museos–celebracion–viviana–usubiaga–marisa–baldasarre.html&sa=D&source=docs&ust=1648331258695188&usg=AOvVaw2jqRI–msfPjGgEiQjgtnKG

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad. Una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Wartofsky, M. (1980). *"Visual Scenarios: The Role of Representation in Visual Perception"*. *The Perception of Pictures*. Nueva York: Academic Press.

“Este es mi lugar”. Relatos y memorias en torno al despoblamiento del pueblorural La Constancia (partido de Ayacucho)

Valeria A. D’Agostino, CIEP – FD – FCH – UNICEN
Silvana Villanueva, CIEP – FD – FCH – UNICEN
Micaela Silvestro, CIEP – FD – FCH – UNICEN

Introducción

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación colectivo titulado “El trazado ferroviario en el surgimiento y ocaso de los pueblos rurales del sudeste bonaerense (1880- 2017)”[1]. El mismo entiende que el trazado ferroviario fue decisivo en el poblamiento del espacio rural pampeano al contribuir al surgimiento de pueblos alrededor de las estaciones. Las migraciones rural-urbanas desencadenadas desde mediados del siglo XX, así como el progresivo deterioro de las líneas férreas que encontró en la década de 1990 su mayor expresión, fueron “apagando” la vida de estos pueblos. El caso de La Constancia (partido de Ayacucho) permite enriquecer esta hipótesis de partida planteando nuevos interrogantes acercade los factores que contribuyeron al despoblamiento y de las condiciones que podrían favoreceralgún resurgimiento. El abordaje de esta problemática a través de las herramientas de la historiaoral nos ha permitido acercarnos a las experiencias y vivencias de quienes atravesaron estos procesos.

La Constancia surgió como resultado de una iniciativa de colonización agrícola impulsada porla ley provincial de Centros Agrícolas de 1887 y cuya aplicación llevó a la formación de casi doscientos centros en toda la provincia (muchos tan sólo en los papeles); sólo una veintena pudieron constituirse, entre ellos La Constancia. Cuando la ley fue desactivada en 1895, se perdieron los escasos

[1] Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación,el Desarrollo Tecnológico y la Innovación: PICT 2017 N° 3950, bajo la dirección de la Dra. Mónica Blanco.

beneficios otorgados a los centros que funcionaron.[2] Por ejemplo, aunqueera uno de los aspectos establecido en la ley, no se logró que el Ferrocarril Sud, que bordeaba el poblado, instalara allí una estación, obligando a que todo el movimiento se realizara por la estación Cangallo, distante a siete kilómetros.

Pese a las dificultades y demoras surgidas en la implementación de la ley, tales como la falta otardío acceso a los títulos de propiedad de chacras, quintas y solares urbanos, el poblado y su entorno rural siguieron su desarrollo durante el siglo XX. Sin embargo, los datos censales de la década del '90 muestran que la población había descendido a alrededor de medio centenar de habitantes. Nos preguntamos entonces, ¿cómo era la vida social, cultural y productiva en tiempos previos al despoblamiento?, ¿cuáles fueron los factores que en este caso particular confluyeron en el mismo? ¿Cómo vivieron los pobladores este proceso?, ¿qué memorias guardan?

Para empezar a responderlas, ofrecemos un primer acercamiento a las vivencias y memorias depobladores del lugar abordadas mediante las herramientas que la historia oral nos brinda para aproximarnos al pasado más reciente. Hemos recuperado una serie de testimonios que nos permitieron acceder a algunas memorias sobre ese proceso de cambio que afectó el entramado social de la ruralidad pampeana en las últimas décadas del siglo XX, así como sobre la vida y actividades por aquellos años. Dichas vivencias, relatos y memorias nos sitúan desde los años'50 hasta la actualidad.

La Constancia en su entorno rural

En la segunda mitad del siglo XX, el agro pampeano sufrió importantes transformaciones queafectaron profundamente su fisonomía. A fines de la década del '60 se ponía fin definitivo a laley de prórrogas de los arrendamientos lo cual desataría procesos de profundo alcance con el desalojo de numerosos pequeños productores rurales. El régimen de tenencia de la tierra que hacia mediados del siglo XX arrojaba una participación bastante equitativa entre arrendatarios y propietarios directos, comenzó a modificarse a partir de la década del '70, en detrimento de los primeros. Por otra parte, la ganadería registró un descenso a lo largo del período, siendo la producción lanar, la más afectada. A su vez, la

[2] Al respecto véanse Girbal, 1980; Djenderedjian, Bearzotti y Martirén, 2010.

agricultura avanzó por sobre la actividad ganadera.[3]

En 1960 en el partido de Ayacucho el 93% de la superficie era destinado a la ganadería, mientras sólo 7% estaba ocupado por la agricultura. Para fines de la década del '60 el ganadoovino continuaba aventajando en presencia al vacuno con casi el doble de cabezas, pero entrada la década de 1970 comenzó a declinar (Ministerio de Asuntos Agrarios, 1978). Al mismo tiempo, se observa una concentración de la producción, reduciéndose el número de explotaciones (Censo Nacional Agropecuario, 2002). Coincidiendo con los cambios a nivel general, entre 1960 y 1974 se registró un crecimiento de la tenencia bajo propiedad y una disminución del régimen de arrendamiento y de aparcería. Así, en 1974 el porcentaje de hectáreas explotadas en propiedad era 73.53 % del total del partido, mientras que en arriendo estaba el 20.97 %. No obstante, en el período que se extiende hasta principios del siglo XXI, el arrendamiento y la aparcería crecen a la vez que se profundiza la presencia de grandes capitalistas, que arriendan tierras con una nueva lógica de organización empresarial (Azcuy, 2000; Hora, 2018).

A raíz de estos cambios, la labor rural se vio modificada también. La mayor presencia de la siembra directa y los cambios introducidos en la forma de alimentar y cuidar el ganado, con una renovada incidencia de la tecnología, modificaron las labores agrícolas (Balsa, 2006; Villulla, 2014).

En las últimas décadas del siglo XX se observa una clara disminución de la población rural enel partido pasando de 5.779 en 1970 a 3.225 en 2001[4]. Para el caso de La Constancia no contamos con datos específicos en el período; solo sabemos que hacia mediados de siglo la población en el lugar llegaba a los 400 habitantes, según los datos remitidos en el Anuario Kraft, obra de importante divulgación comercial en ese entonces. Es posible arriesgar que, en función de las transformaciones tecnológicas, la modificación de la tenencia de la tierra, los cambios en la producción y la injerencia de nuevas prácticas culturales que acentuaron el atractivo de las zonas urbanizadas, el campo también fue debilitando su capacidad para retenera la población (Balsa, 2006).

[3] Al respecto véase Barsky y Gelman, 2005; Balsa, 2006; Azcuy, 2000; Makler, 2006

[4] Censo Nacional de Población 1970, 2001

Abordaje metodológico

Se apeló al uso de la Historia oral orientada a la construcción de fuentes históricas a partir de la escucha y recolección de testimonios orales, desde la voz viva y natural de los actores sociales protagonistas del proceso a analizar (Benadiba y Plotinsky, 2005). La técnica utilizadafue el registro de historias de vida, a través de entrevistas semiestructuradas. Las historias de vida están formadas por relatos que se producen con una intención: elaborar y transmitir una memoria, personal o colectiva, que hace referencia a las formas de vida de una comunidad en un período histórico concreto; y se generan a petición de un investigador. En principio, las historias de vida no pre-existen a este proceso, se producen en él. Se van haciendo a medida que la investigación avanza según sus objetivos, sus hallazgos y sus límites (Marinas y Santamarina, 1993 cit. en Plano y Querzoli, 2003). En tal sentido, la entrevista de historia oralno depende solo de la memoria individual del entrevistado sino también de la acción activa y consciente de la entrevistadora; así, es una actividad organizada por las perspectivas e intereses históricos de ambos participantes (Benadiba y Plotinsky, 2005).

Las memorias y representaciones en torno a La Constancia fueron abordadas a partir del análisis cualitativo de cuatro entrevistas realizadas entre los años 2020 y 2022.[5] Las mismas fueron elaboradas siguiendo un criterio de agrupación de los entrevistados en dos grupos: a) antiguos pobladores que migraron; b) personas que permanecieron en el pueblo o inmediaciones.[6] Asimismo, en este trabajo se han incorporado testimonios de maestras que trabajaron en la escuela de La Constancia (cuatro relatos) y en la de Cangallo (uno) en las décadas de 1950, 1960 y 1980. Los mismos fueron recuperados en el año 2003 por un grupo de niños y docentes que iniciaron una investigación histórica sobre el pasado de la escuela y de la comunidad.

[5] La primera entrevista fue realizada en 2020 por vía telefónica, dado el contexto de confinamiento por la pandemia de Covid 19, a una antigua habitante del poblado. A través del método bola de nieve, ella mencionó a otro antiguo poblador de La Constancia, quien fue contactado a través de Facebook y accedió a una entrevista presencial en febrero del año 2021. Posteriormente, en una visita al paraje, fue entrevistado un poblador que vive en las inmediaciones de la estación de ferrocarril de Cangallo. Finalmente, en la última visita en el corriente año fue entrevistado un propietario de un campo vecino al pueblo.

[6] También fueron realizadas entrevistas a nuevos pobladores, aunque en esta ponencia no se incluyen en el análisis.

El potencial de la historia oral contempla la articulación de tres niveles epistemológicos, un nivel anclado en los datos objetivos y verificables, un segundo nivel que corresponde a las tramas de la subjetividad y los discursos sociales y por último, la disección de los motivos, razones y explicaciones de la acción de los actores sociales (Aceves Lozano, 2017). Así, el primer acercamiento fue realizado para recabar datos e informaciones que nos permitieran orientarnos en el proceso histórico, en tanto el segundo nivel epistemológico, vinculado al abordaje de las tramas de la subjetividad y los discursos sociales de los entrevistados también está siendo una parte relevante de la investigación.

Siguiendo a destacados referentes del tema como Pollak, Ricoer y Jelin, Luisina Agostini y Carolina Brandolini destacan que "las memorias son representaciones del pasado producidas por los sujetos desde un presente que las condiciona, las orienta y les da un sentido determinado" (2016, p. 100). De este modo, las experiencias vividas son rescatadas en el acto de recordar, operación que implica siempre una selección, en parte consciente y en parte inconsciente. En este sentido, las memorias hablan por lo dicho, pero también por lo silenciado y por lo ocultado.

A su vez, las memorias implican reconstrucciones individuales al mismo tiempo que grupalesy colectivas, "ya que la manera en que cada sujeto representa su experiencia pasada aparece moldeada por concepciones construidas en la interacción con otros" (Agostini y Brandaloni, 2016: 100).

Las memorias del poblado y su despoblamiento

La década del cincuenta fue un momento de gran importancia en la vida comunitaria del poblado: en 1950 se crea el Destacamento de Policía; en 1951 es inaugurada la media estacióndel ferrocarril y en 1955 la Sala de Primeros Auxilios (Anuario Kraft, 1946-1961). Además dela presencia de la Escuela N°16 y del Club, la existencia de diversos comercios como peluquería, panadería, almacenes de ramos generales, dan cuenta de la relevancia que fue adquiriendo este núcleo poblacional. Por entonces, el poblado albergaba unos 400 habitantes (Kraft, 1965).

En las entrevistas realizadas a ex pobladores, la emigración es señalada como un punto de ruptura en sus vidas. En la reconstrucción que hacen a través de sus recuerdos, se deja entreveruna mezcla de idealización y melancolía sobre el lugar

en el cual crecieron. Estos entrevistadosfueron Miguel y María, ambos vivieron en La Constancia entre la década del ‘50 y ‘60. Mientras que Miguel se fue en 1969 en busca de trabajo a los 26 años, María lo hizo en 1970, con el objetivo de continuar sus estudios secundarios.

En sus memorias, aparecen representaciones sobre su niñez, el trabajo, la escuela. También elclub y la cancha de pelota paleta son recuperados como espacios significativos, al igual que algunos personajes del pueblo. Cuando aluden a su infancia, marcan un contraste entre la disponibilidad de trabajo de ese entonces y el momento en que se van del pueblo. Alconsultarles sobre las fuentes laborales cuando ellos vivían en el lugar, la referencia a las labores agrícolas es central; coinciden en mencionar tareas rurales estacionales vinculadas a la actividad ganadera (esquila, arreo de hacienda), siembra y cosecha de granos (maíz) como lasmás destacadas. Pero aparecen también otras fuentes de trabajo como las que brindaba la panadería, la fábrica de quesos o los tambos.

Miguel, marca un punto de ruptura entre las prácticas agrícolas preponderantemente manuales realizadas en los ‘50 y los procesos de mecanización de décadas posteriores: “hasta que llegaron las maquinarias, los tractores y arados grandes y disqueadoras que fueron rompiendotodo. En esos años se hacía, por eso es que el trabajo abundaba, había hasta para eso”[7]. Este proceso también es visualizado por nuestro entrevistado que habita en las inmediaciones de laestación de Cangallo y que se dedicó toda su vida a las tareas rurales en la zona:

> … acá estamos hablando de un adelanto fabuloso, fabuloso de la tecnología, pero de pocos añosatrás, pocos años atrás, hablamos de 50 años a ahora cambio el 100 y pico % todo, todo. Buenola gente, antiguamente había muchas familias, mucho colono como quien le llamaba, que los campos grandes estaban subdivididos, había arrendatarios que ordeñaban, criaban aves, capaz que con 50, 60, 100 ha.[8]

Además de relatar desde su visión el impacto de la tecnología, destaca la finalización del accesoa la tierra para pequeños arrendatarios lo cual provocó su salida de los campos: “(…) acá está la pauta que te quedan los montecitos, allá una

[7] Entrevistado N°2.

[8] Entrevistado N° 4.

tapera, acá otra tapera. Hoy está solo el campo."[9]

Tanto la Escuela N° 16 como el Club Bernardino Rivadavia son referenciados por los entrevistados como las instituciones más significativas de la comunidad, funcionando a nuestroentender como *núcleos de sociabilidad* (Ratier, 2004).[10] Sobre el club, recuerdan que tenía múltiples usos tales como bailes con presencia de orquestas que congregaban a un gran númerode personas, sobre todo familias. También se presentaban obras de diversas compañíasteatrales. A su vez, la escuela hacía uso del espacio para sus actos por el escenario que se disponía. Por otra parte, el equipo del club participaba de la Liga de Fútbol Agrario que nucleaba a los pueblos rurales de la zona, en la que también actuaba el equipo de Cangallo.

Sobre el ferrocarril, los entrevistados recuerdan que dejó de pasar paulatinamente, ya que se fue reduciendo la frecuencia de los recorridos hasta que finalmente no pasó más. Este era utilizado como medio de transporte de productos y de personas: "Acá te digo que se llenaba dechatas, sulkis de gente que venía a tomar el tren, era una cosa maravillosa"[11] comenta el vecino de la estación Cangallo. Miguel, por su parte, recuerda que el establecimiento de la media estación en La Constancia en 1951 fue muy importante:

> … entonces en eso también facilitó porque lógico no había en que ir, quien no tenía vehículo, no tenía en ese momento un sulki, un carro o algo así tenía que ir a Cangallo a tomar el tren y no tenía en qué ir,y entonces cuando paró el tren ahí facilitó muchísimo las cosas. Inclusive había gente que hacía tambo y mandaba el tambo a la fábrica de Iraola. Fue muy importante el ferrocarril, y también fue muy lamentable cuando no pasó más.[12]

Por su parte, María rememora el paso del tren durante su niñez como un acontecimiento a contemplar que se vivía en familia, el cual rompía con la monotonía cotidiana:

---

[9] Ibidem.

[10] Los mismos son definidos por Hugo Ratier como "aquellos lugares y situaciones donde el intercambio social es más intenso, donde la trama de relaciones se torna más densa y se van conformando conductas peculiares. Es allí donde se opera la socialización del conjunto, se traspasan valores, se actualizan pautas culturales y se las modifica, se brinda y adquiere información. Allí los diferentes estratos sociales se comunican y la estructura social, con sus acuerdos y conflictos, se torna visible con mayor nitidez" (2004, p. 84).

[11] Entrevistado N° 4.

[12] Entrevistado N° 2.

> … los domingos íbamos al almacén, toda la familia nos reuníamos en el almacén y a las 6 de la tarde íbamos a la vereda del tren, a ver el tren pasar. A las 6 de la tarde me acuerdo. No era una estación, La Constancia no era una estación, era una parada, había una casilla grande de madera me acuerdo con bancos, así todos bancos a la orilla para cuando llovía, para el invierno.[13]

El tema del transporte y la accesibilidad al lugar es significativo en el relato de nuestros entrevistados, quienes dan cuenta de las dificultades para llegar al lugar o trasladarse hacia otras localidades. Por ejemplo, Miguel refiere a los inconvenientes que generaba tener que sepultar un muerto:

> Había cosas que eran complicadas, como ser el tema de un muerto en La Constancia, ponele que llovieray estuviera feo, había que ir a Cangallo a avisar por el telégrafo que avisaran a Ayacucho y según si lloviera mucho o poco que viniera el carro a buscar el muerto. Eso sí era lo más complicado que podía ocurrir en el pueblo por el tema del transporte y la comunicación. Aparte un día que llovía si llovía mucho, había que encontrar una persona dispuesta a ir a Cangallo, a caballo o en carro porque autos habíapocos.[14]

María recuerda el tiempo que demandaba trasladarse a Ayacucho, pero también la escasez de otros servicios que complicaban la vida en el lugar: “Pero imagínate que no había teléfono, nohabía luz, no había nada viste. Y los autos, los autos de entonces, autos viejos todos, y tardabasuna hora y pico para llegar a Ayacucho (…)”[15]

Tanto María como un vecino del pueblo que aún vive en su campo nos recuerdan el paso de lalínea de ómnibus Río Paraná que hacía el recorrido de manera contrapuesta al que realizaba el tren; su itinerario era de Ayacucho-Cangallo-La Constancia-Iraola. Según la remembranza del vecino “venía lleno”. También, afirma que “la ruta mató a los pueblitos” al referirse a la mayor relevancia comercial que fue adquiriendo la ruta 74. En su relato las dificultades del acceso allugar son narradas en tiempo presente, rememorando inundaciones históricas y problemas recientes con lluvias abundantes y cierres de caminos por pantanos.

María y Miguel emigraron en edades diferentes y por diversos motivos. María lo

[13] Entrevistada N° 1.

[14] Entrevistado N° 2.

[15] Entrevistada N° 1.

hizo para realizar estudios secundarios: “cuando terminamos el primario nos fuimos con mi hermana a Ayacucho a estudiar. Mis primos también, muchos se iban a hacer la secundaria (…)”.[16] Miguelpor su parte, identifica su partida con la falta de trabajo para los hombres de su generación: “Todos los chicos querían, lamentablemente querían trabajar, y no había. Ya después no había en que trabajar, como en la época que yo era chico sí”. En ese sentido, la nostalgia en torno ala partida evocada como obligada es asociada por el entrevistado con las palabras de alguien más:

> Ya te digo como dice alguien “un día me fui del pago no porque lo desprecié, me fui buscandotrabajo y en Nogales lo encontré”. Me fui sin saber que no iba a volver más, porque yo pensabairme a Nogales, me acuerdo que el hermano de mi cuñado cuando me fui me dice, salí de la panadería, serían las 6 de la tarde, un calor hacía y me despedí de Pedrito: “bueno Miguelito hasta dentro de 15 días”, me dice. Estuve 10 años. Yo nunca pensaba que no iba a volver más…[17]

El recurso a una canción de José Larralde[18] entendemos que brinda una forma o estructura a su sentimiento de desarraigo “forzado” que se construye años después de su partida dado que,como él mismo dice, no sabía que no volvería. En ambos relatos la falta de trabajo es considerada como un factor central en el despoblamiento. María recuerda:

> Ya te digo los chicos se iban a estudiar y ya no volvían, como que se iban yendo, ya se iba achicando, sabes que la falta de trabajo después. Antes parecía que se vivía más fácil, se comíamás fácil, después ya empezó el tema de que al haber menos trabajo entonces claro la gente para vivir necesita un sueldo y por eso se fue.[19]

La percepción de la falta de posibilidades en el pueblo se puede observar en los relatos de quienes se fueron. María nos cuenta: “Si, se iban, como que se quedaban. Y sí ¿que iban a haceren La Constancia? *¿Que iban a hacer?”*.[20] Miguel, de forma similar rememora:

> Yo salí de mi pueblo buscando trabajo, ósea mejores horizontes digamos. Como no

[16] Entrevistada N° 1.

[17] Entrevistado N° 2.

[18] El fragmento original de la canción *Un día me fui del pago* es “Un día me fui del pago, la pucha que loextrañé, salí buscando trabajo y aquí estoy, míreme usted”.

[19] Entrevistada N° 1.

[20] Ibidem.

> teníamos ya no había en que trabajar y aparte la persona que quería progresar tenía que moverse, el que quedó ahí, quedó estancado en lo que está y ya hay gente que es grande y bueno ya de ahí no sale.[21]

La continuidad en los estudios secundarios resulta ser otro elemento señalado como motivo para irse del lugar. En el momento en que ambos entrevistados fueron a la escuela primaria, asistían a la misma entre 80 y 100 alumnos. María recuerda que en ese entonces "las maestrasno faltaban nunca, nunca". Miguel se acuerda de la autoridad que las maestras le transmitían: "Ahora que te digo, la señora Chicha decía, en fila y era en fila, no era acá ni acá (señalando) era en fila. Nos hacía sentir seguros con la autoridad que ella tenía, por lo menos a mí, en lo que a mí respecta".[22]

Estos recuerdos que recuperan los entrevistados podemos enriquecerlos con los testimonios de diferentes docentes (algunas referenciadas en los relatos anteriores) que la Escuela de Concentración de La Constancia recuperó en el contexto del 20 aniversario de su fundación.[23]

Las memorias de las maestras

En este apartado abordaremos los testimonios de maestras que trabajaron en la zona en las décadas de 1950, 1960 y 1980. Esos relatos tienen una estructura similar entre sí, referencian datos como el número de alumnos y apellido de las familias, su procedencia, las característicasde la escuela y de la población, los medios de transporte y forma de acceso a la escuela; también, anécdotas y expresiones de sentimientos hacia el lugar. Las maestras respondieron por escrito a las preguntas que el equipo de docentes y estudiantes que estaba investigando sobre la historia les hicieron llegar, referidas a cuándo trabajó en la escuela y qué recuerdos conserva. Así, por ejemplo, uno de los escritos comienza recordando la llegada de los niños: "Había más de 80 niños que venían a caballo los más lejanos, de a pie yo sola, en auto de dos estancias, la niña Otero, los

[21] Entrevistado N° 2.

[22] Ibidem.

[23] La concentración de escuelas rurales fue un proyecto que cobró vida en la provincia en los años '80 y que buscaba nuclear escuelas rurales a fin de ofrecer una educación "más completa" en las nuevas sedes con el aportede clases especiales como Educación Física y Música. En el caso de la única concentración que se formó en el partido de Ayacucho, se nuclearon alumnos de cinco escuelas del entorno de La Constancia (Documento del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia, mayo de 1983).

hermanitos Godoy y de la fábrica de quesos la niña Carballido."[24]

La maestra dice que iba a pie porque, como veremos luego, algunas se quedaban en la comunidad de lunes a viernes. La mención a las familias Otero y Godoy resulta interesante porque estos eran los propietarios de estancias más cercanos y la presencia de sus hijos en la escuela abona al hecho de su residencia permanente en el entorno de la comunidad, donde participaban activamente en el sostenimiento de las instituciones y de los espacios de sociabilidad como la Sociedad de Fomento y Club Bernardino Rivadavia. Todas las maestras hacen hincapié en la relevancia del club para el lugar, destacan la presencia de la Sala de Primeros Auxilios y de un médico que viajaba una vez por semana desde Ayacucho.

Otra docente recordaba así la comunidad a su paso, treinta años después de la anterior referencia:

> El citado lugar por aquellos años era un poblado rural formado por tres sectores: el centro o lugar de mayor concentración poblacional y movilidad; el sector de chacras y más alejado algunos campos de pocas hectáreas.[25]

Sus palabras muestran que el radio de acción de la escuela era amplio. Además, mencionaba eltipo de actividad económica predominante en cada uno de los sectores, mostrando que en los años '80 todavía había un movimiento importante:

> En el primer sector existían negocios varios de los que se surtían los pobladores sin la necesidaden la mayoría de los casos de trasladarse a los centros poblados más cercanos como Ayacucho o Tandil: carnicería, almacén de ramos generales, panadería, mercería, regalería, etc.; también había fábrica de quesos, herrería, taller mecánico y otros.[26]

Los testimonios también se refieren al día a día, a los juegos de los niños, el uso del tiempo y la organización en la escuela. Por ejemplo, podemos ver que la Cooperadora escolar era la que sostenía la limpieza de la escuela a través de contratar mujeres de la comunidad, tarea en la que también colaboraban las

[24] Relato 1, Maestra que trabajó entre 1949 y 1950.

[25] Relato 4, Maestra que trabajó entre 1980 y 1984. Subrayado en el original.

[26] Ibidem.

docentes. Las maestras también cuentan cómo era la relación entre ellas y refieren diferentes anécdotas vividas en la comunidad:

> A la salida de la escuela hasta la hora del colectivo íbamos al almacén o a la panadería. Esos días recibí una lección que siempre tengo en cuenta. Nos convidaron con pasteles, muy grandes,yo era bastante *ñaña* para comer y le ofrecí a Olga un pedazo, me pateó por debajo de la mesay me dijo que cuando te convidan con algo tenés que comerlo, pues a la gente de campo no lesgustaba que dejaras. [27]

Un tema que cobra protagonismo en los relatos es el traslado hacia la escuela y las vicisitudesvividas en días de lluvia, de forma similar a los relatos recuperados en el apartado anterior. Algunas de las maestras alquilaban habitaciones en casas de familia en La Constancia o Cangallo, o vivían en la casa de la escuela, lo que da cuenta de su vínculo con la comunidad: "Al terminar la tarea de ese día fui a la casa de una familia donde podría quedarme de lunes a viernes (…)".[28] Por esos años, también una de las maestras que trabajaba en Cangallo se alojabaen casa de unos vecinos: "Yo me alojaba con pensión, como se acostumbraba, en casa de los vecinos Maldonado, dueños del almacén de ramos generales del lugar."[29]

Ello pone en evidencia las dificultades para el traslado diario, dado que los treinta y cinco kilómetros que separan La Constancia de Ayacucho se volvían intransitables en épocas de lluvias. Cuando el clima lo permitía, se recurría al colectivo Río Paraná, o se realizaba el viajeen los vehículos personales:

> "(…) así fue que para cumplir recurrimos a los medios más insólitos. Cuando el camino estabaintransitable ideamos llegar molestando al Sr. Jacinto Miramont del Ponoy, que generosamenteponía a disposición una chata (…) después de cuatro o cinco viajes recurrimos a la zorra de la vía que durante un año nos sacó de apuros.
>
> Cuando este medio nos fue negado ideamos dar la vuelta por Tandil versus ruta 74, dejábamosel automóvil en la estación, tomábamos el tren que iba a Buenos Aires, descendíamos en La Constancia y a la tarde tomábamos el tren que regresaba de Capital hacia Tandil y de allí por laruta de regreso (…).[30]

Para ir finalizando, un aspecto que destacan es la buena acogida de la comunidad

[27] Relato 2, Maestra que trabajó entre 1958 y 1964.

[28] Ibidem.

[29] Relato 5, Maestra que trabajó en Cangallo en 1958.

[30] Relato 3, Maestra que trabajó entre 1960 y 1968.

y la disposición de la misma para colaborar con la escuela a partir de su participación en la cooperadora, así como en la organización de eventos para beneficio de la misma. Los relatos están poblados de nombres de las familias, recuerdos de las tortas negras de la panadería de Lorenzo, de los quesos y chorizos que les obsequiaban, de la hospitalidad. Estos "buenos recuerdos" se enlazan en ocasiones, con la situación personal y laboral de cada una de ellas, contribuyendo en esa imagen "feliz":

> Guardo de esa época gratísimos recuerdos, fue mi iniciación en la docencia así que fueron todasmis ilusiones puestas en la tarea que emprendía y debo reconocer que no me sentí defraudada.[31]

Otra de las maestras menciona:

> … El primer día de clases, una hermosa mañana de marzo, entré por primera vez a ese lugar donde pasaría siete años y que tan hermosos recuerdos dejarían en mi corazón.[32]

Dado que las entrevistas no incluyeron preguntas sobre lo que las maestras conocían del poblado en la actualidad (2003) o del despoblamiento que siguió a la etapa en que ellas estuvieron, este tema no aparece. Tampoco hay referencias a las dificultades o necesidades de aquella comunidad, quizá porque en las décadas del '50 y '60 los problemas que más tarde se agudizaron no se veían aún en toda su magnitud.

Consideraciones Finales

En el presente trabajo intentamos adentrarnos en las vivencias, recuerdos y memorias de los pobladores de La Constancia acerca de los tiempos previos y contemporáneos al despoblamiento del entorno. Entendemos que el análisis desde una perspectiva local medianteun abordaje de historia oral, permite arrojar nueva luz a esas transformaciones del mundo rural y cómo las mismas repercutieron en el entramado social de la comunidad. De este modo, buscamos establecer un nexo entre los cambios estructurales que afectaron al agro bonaerenseen las últimas décadas del siglo XX y las tramas de subjetividad de los habitantes de un pobladorural afectado por los mismos.

---

[31] Ibidem.

[32] Relato 2, Maestra que trabajó entre 1958 y 1964.

Es importante considerar que las memorias son discursos complementarios entre sí, pero también conflictivos ya que "al rememorar los sujetos disputan los sentidos del pasado" (Agostini, Brandaloni: 2016, 100). Es así que en el relato de los entrevistados que partieron, laidealización de un pasado en el que las maestras no faltaban nunca, el trabajo abundaba y la vida era simple pero feliz, se entrecruza con la reflexión de la partida del lugar como algo inevitable si se deseaba cambiar de vida o "progresar", debido a la situación que atravesaba el lugar. A lo largo de sus relatos también dejan entrever algunas complejidades que detentaba la vida en torno al poblado. Por ejemplo, la dificultad en las comunicaciones y transportes es unaarista que comparten los entrevistados. Por su parte, el factor laboral por la llegada de la maquinaria y la tecnología son aspectos mencionados como la causa de la partida de la población. En cuanto al ferrocarril, los entrevistados coinciden en que su presencia facilitó el traslado de personas y de la producción, pero no señalan el fin del paso del mismo como la causa principal en el despoblamiento, sino más bien como un elemento más que contribuyó a profundizar dicha tendencia. En principio podríamos arriesgar que aquellos que se quedaron viviendo en la comunidad, si bien remarcan los mismos procesos, lo hacen en una continuidadcon sus vaivenes y ritmos, así, los caminos siguen siendo malos, la sala ha cerrado y abierto yla escuela sigue estando.

Por su parte, en las memorias de las maestras observamos el mismo tono nostálgico que en losprimeros. Estas combinan recuerdos de los niños, de los juegos, de la hospitalidad con las dificultades vinculadas a las distancias, las lluvias, pero, pese a los inconvenientes y contratiempos que sin dudas les causaban, no dejan entrever malestares o disgustos. La imagenen sus relatos es la de un pasado "feliz" en el que sus expectativas e ilusiones como noveles educadoras tiñen sus palabras. También es posible que ello se deba al tipo de preguntas que fueron formuladas ya que como docentes seguramente no desconocían las dificultades que encontraba la vida comunitaria por entonces, aunque algunos de esos procesos estaban en ciernes.

En un informe destinado a la Inspección Distrital que no hemos podido fechar (anterior a 1983),la directora de la escuela ponía de relieve los problemas que la comunidad atravesaba y que repercutían en la concurrencia. Además de referir a las características laborales de los habitantes del lugar, mencionaba algunas de

problemáticas que estaban socavando a dicho núcleo poblacional:

> La zona carece de industrias por lo tanto la emigración de las familias es constante, buscando nuevos horizontes. La escuela sufre estas consecuencias pues cada año es menor la inscripción,lamentable situación dado que la escuela está bien ubicada, y reúne condiciones más que suficientes para albergar gran número de alumnos.[33]

La "búsqueda de nuevos horizontes" de gran parte de la población fue marcando el destino deeste lugar surgido, al igual que otros proyectos de colonización, como una isla de población enla inmensidad del territorio bonaerense. No obstante, las dificultades antes mencionadas como la tardía electrificación, la falta de transitabilidad de los caminos de tierra y el cierre del tendidoferroviario, junto a la falta de oportunidades en cuanto a educación y otros servicios, aisló a La Constancia de los "beneficios" que ofrecían las ciudades aledañas en las últimas décadas del siglo XX. Los cambios orquestados en la producción agropecuaria y su consecuente reducciónde oferta de mano de obra, agregaron su cuota para impulsar la partida de muchas familias y jóvenes que habitaban la ruralidad.

[33] Nota a la Inspección, s/f.

Bibliografía

Aceves Lozano, J. (2017). “La historia oral y su praxis actual: recursos metodológicos, estrategia analítica y toma de decisiones”. En de Garay Arellano, G. y Aceves Lozano, J. *Entrevistar ¿Para qué?Múltiples escuchas desde diversos cuadrantes*. Instituto Mora.

Agostini, L., & Brandolini, C. (2016). El ocaso de Laguna Paiva, “la ciudad del riel”. Repercusiones yrepresentaciones de los trabajadores ferroviarios sobre el cierre de los talleres. *Revista Páginas*, *8* (18).

Azcuy Ameghino, E. (2000). “Las reformas económicas neoliberales y el sector agropecuario pampeano(1991-1999)”. *Ciclos*, 20.

Balsa, J. (2006). *El desvanecimiento del mundo chacarero, Transformaciones sociales en la agriculturabonaerense 1937-1988*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Barsky, O. y Gelman, J. (2001). *Historia del agro argentino. Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*. Buenos Aires: Grijalbo-Mondadori.

Benadiba, L. y Plotinsky, D. (2005). *De entrevistadores y relatos de vida*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Djenderedjian, J., Bearzotti, S. y Martirén, J. L. (2010). *Historia del capitalismo agrario pampeano –Tomo 6 (Volumen I) Expansión agrícola y colonización en la segunda mitad del siglo XIX*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Girbal, N. (1980). *Los centros agrícolas en la provincia de Buenos Aires*. Fundación para la Educación la Ciencia y la Cultura.

Hora, R. (2018). *¿Cómo pensaron el campo los argentinos? Y cómo pensarlo hoy, cuando ese campo ya no existe*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Makler, C. (2006). Las corporaciones agropecuarias ante la política agraria peronista (1973/74). En Graciano O. y Gutierrez T. (dir.), *El agro en cuestión. Discursos, políticas y corporaciones en la Argentina, 1870-2000*. Prometeo Libros.

Plano, C. y Querzoli, R. (2003). La entrevista en la historia de vida. Algunas cuestiones metodológicas, *Observatorio Memoria y Prácticas Sociales en Derechos Humanos*, segundo semestre 2003.

Villulla, J. M. (2014). La experiencia de los obreros rurales bonaerenses. En Barreneche O. (Dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires, Tomo 5: Del primer peronismo a la crisis del 2001 Buenos Aires*. UNIPE Editorial Universitaria EDHASA.

Fuentes:

Anuario Kraft (varios números).

Censo Nacional Agropecuario, 2002.

Censo Nacional de Población 1970, 2001.

Escuela de Concentración N° 1 La Constancia (2003). *Una escuela con historia*.

Ministerio de Asuntos Agrarios, 1978.

Sobre trenes, despoblamiento y conmemoraciones: la búsqueda de registros audiovisuales sobre la historia de los pueblos rurales del sudeste bonaerense

Luciano O. Barandiarán, TECC- FA- UNICEN/
CIEP- FCH- UNICEN- CONICET

1. Introducción

Esta ponencia se inscribe en un proyecto PICT 2017 que analiza la incidencia del trazado ferroviario en el surgimiento y ocaso de algunos pueblos rurales del sudeste bonaerense entre 1880 y 2017.[1] La atención inicialmente se focalizó en los partidos bonaerenses de Gonzáles Chaves, Ayacucho, Benito Juárez, Necochea y Tandil, integrados entre otros medios a través de las vías de la empresa Ferrocarril Sud, luego denominada General Roca.

Entre 1880 y las primeras décadas del siglo XX el sudeste bonaerense comenzó a conectarse a través del nuevo sistema de transporte de la época, el tren. Alrededor de las estaciones de la empresa Ferrocarril Sud, numerosos pueblos rurales surgieron en los diferentes partidos bonaerenses de la región, siendo decisivo el trazado ferroviario en el poblamiento del espacio rural pampeano, al igual que su mayor integración económica al mercado.

Pero las migraciones rural-urbanas desencadenadas desde mediados del siglo XX, así como el progresivo deterioro y cierre de las líneas férreas que se produjo sobre todo en la década de 1990, fueron algunas de las causas que fueron "apagando" la vida de esos pueblos. Hoy, muchos de esos parajes y estaciones han desaparecido o se extinguen; otros permanecen sin cambios. Y los menos,

[1] El mismo se radica en el Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos (CIEP/ FCH-FD/ UNCPBA) hasta mediados de 2023 y se titula *"Historia Regional y Patrimonio Rural. El trazado ferroviario en el surgimiento y ocaso de los pueblos rurales en el sudeste bonaerense (1880-2017)*". Se trata de un proyecto de tres años financiado por la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación. El mismo está integrado por Mónica Blanco (Directora), Valeria D'Agostino, Silvana Gómez, Valeria Palavecino, Luciano Barandiarán, Juan Manuel Padrón, Silvana Villanueva, Micaela Silvestro, Vanesa Gregorini, Santiago Duhalde, Yesica Amaya y Andrés Masán.

se están repoblando, apelando para ello en numerosos casos al rescate patrimonial y al desarrollo de su potencial turístico, verdaderos complementos de las actividades rurales tradicionales.

El proyecto en el cual se enmarca el trabajo que aquí presentamos, como ya se mencionó, se propuso analizar los pueblos rurales que surgieron alrededor de las estaciones ferroviarias de la empresa Ferrocarril Sud en el sudeste bonaerense. La originalidad del mismo radica en la mirada local/ regional desde la cual se los aborda, al igual que sus vínculos con espacios macro que circunscribirá el estudio a los pueblos rurales de los partidos bonaerenses de Adolfo Gonzáles Chaves, Ayacucho, Benito Juárez, Necochea y Tandil. Esta región se interconectó a través del ferrocarril entre 1880 y las primeras décadas del siglo XX, lo cual permitió su vinculación con los principales puertos nacionales. A partir de ese momento se consolidó un periodo de desarrollo económico y crecimiento demográfico que comenzaría a modificarse desde los años treinta. . Generalmente, miramos el espacio rural como un todo homogéneo, sin embargo, creemos que existen singularidades que pretendemos conocer y rescatar. Ello nos pondrá en condiciones de indagar en la complejidad de este espacio rural en el devenir histórico y ahondar en el conocimiento de las distintas respuestas que ha dado a los cambios socio-económicos experimentados a lo largo del siglo XX.

La selección de aquellos partidos dentro de la región del sudeste bonaerense obedeció a varias causas. En principio, se ubica dentro del radio de influencia de la UNCPBA; en segundo lugar, ha sido un área con una importante población rural, dado que en el agro radicaron las principales fuerzas productivas de la zona. Aun cuando hubo dispares desarrollos urbanísticos, lo rural siguió siendo un punto de referencia indiscutible en lo que atañe a la conformación y definición de sus identidades locales. Por otro lado, si bien existen estudios de casos que dan cuenta de problemáticas particulares y circunscriptas, no se ha avanzado en la sistematización de los estudios sobre los pueblos rurales surgidos alrededor de las estaciones ferroviarias en estos partidos.

En una primera etapa se relevaron las características del sistema ferroviario en la zona, la fundación de estaciones y el trazado de los pueblos. Luego se seleccionaron estaciones y pueblos rurales fundados alrededor de las estaciones

de trenes (entre otros, Estación López de Benito Juárez; La Constancia de Ayacucho; Azucena y Gardey de Tandil), profundizando el análisis de los cambios allí producidos a lo largo del periodo bajo estudio. En una etapa posterior, comenzamos a trabajar en la elaboración de la producción final del mismo: la construcción de un Circuito Turístico Patrimonial; la publicación de un libro; y la formación de una Biblioteca y un Archivo regional en versiones material y virtual. En relación a este último punto, además de relevar el material escrito sobre la historia regional (registros estadísticos, testimonios orales, censos de población, registros catastrales, guías del Ferrocarril Sud, periódicos locales, documentación parroquial, registros escolares, guías comerciales como la guía Kraft, archivos de almacenes de ramos generales, información de las cooperativas existentes en cada localidad, entre otras), implica relevar el material audiovisual existente en torno a la historia de estas estaciones rurales. Aprovechando la conmemoración de 100 años de muchos de esos pueblos, comenzamos a realizar dicho relevamiento; a analizar el material hallado; y a pensar diversas formas de conservar ese material.

Nuestra hipótesis de trabajo fue que los pueblos rurales surgidos alrededor de las estaciones ferroviarias experimentaron significativas transformaciones demográficas a lo largo del siglo XX. De ser emplazamientos rurales en expansión y centros de atracción poblacional pasaron a atravesar un paulatino proceso de despoblamiento que, salvo excepciones y con distintos ritmos, no ha dejado de manifestarse. Así, los otrora espacios de sociabilidad, motores de crecimiento regional e impulsores de cambios en las modalidades adoptadas por el trabajo y la producción en el ámbito rural, devinieron en una sombra de ese pasado más próspero. Gran parte de los pueblos que pudimos relevar en la región bajo estudio surgieron alrededor de las estaciones del ferrocarril (Puente, 1999), lo cual manifiesta que el poblamiento y desarrollo económico y social del sudeste bonaerense estuvo íntimamente vinculado al tendido ferroviario y al auge de la producción primario exportadora.

Nos propusimos abordar esta problemática a partir del estudio de casos, entendido como una estrategia metodológica para profundizar en el conocimiento de la historia regional y local. Desde esta perspectiva, hemos creído que es posible conocer con mayor detalle las particularidades

económicas, políticas, sociales y culturales de los pueblos rurales bajo estudio; así como desentrañar las características de la región en la que se ubican. Los estudios de caso nos posibilitan realizar un acercamiento preferencial a las trayectorias de las localidades rurales del sudeste bonaerense, a las transformaciones específicas que experimentaron a lo largo del siglo XX, así como al análisis de la relevancia que las mismas pueden revestir en la actualidad.

2. Un primer relevamiento a nivel local

Realizado un primer relevamiento del material escrito (álbumes, almanaques, números especiales de diarios, memorias, etc.), hemos iniciado el relevamiento del material audiovisual. Como ya mencionamos, gran parte de las estaciones de la zona recientemente han cumplido cien años, destacándose en muchos casos los festejos de dichos aniversarios. Así por ejemplo, en el partido de Ayacucho algunas estacione se crearon a fines del siglo XIX (Cangallo -1885-; La Constancia y paraje Fair -1887-; y paraje San Ignacio -1892-) y otras en los primeros años del siglo XX (Udaquiola, Solanet y paraje Langueyú -1911-). En el caso del partido de Benito Juárez observamos tres fechas de fundación de estaciones diferentes (la más temprana fue Estación López -1885-; luego Barker- Villa Cacique y Tedín Uriburu -1908 y 1912 respectivamente-; y finalmente en 1929 se fundaron otras tres –Coronel Rodolfo Bunge; Estación Mariano Roldán y Estación Gaviña-). En el caso de González Chaves, dos se fundaron en 1886 (Álzaga y Estación Vásquez) y otras dos hacia 1910 (De la Garma y Juan Eulogio Barra). En el caso de Necochea, todas se fundaron entre 1907 y 1910 (La Dulce y Lumb -1907-; Claraz, Juan N. Fernández y La Negra -1909-; Ramón Santamarina y Energía -1910-). Finalmente, al igual que en Juárez, también en Tandil se observan tres fechas de fundación diferentes (la más temprana abarca a las estaciones de María Ignacia Vela e Iraola -1885-; entre 1907 y 1914 se crearon Azucena -1908-, Gardey -1913, y Fultón -1914-; y hacia 1929 De la Canal y La Pastora). Por ende, podemos observar que un conjunto de estaciones cumplieron los cien años a mediados de la década de 1980;[2] otras lo cumplieron hacia el año 2010,[3] y otras lo cumplirán hacia 2029.[4]

[2] Cangallo, La Constancia, paraje Fair, paraje San Ignacio (Ayacucho); Estación López (Benito Juárez); Álzaga y Estación Vásquez (González Chaves); María Ignacia Vela e Iraola (Tandil).

Considerando los casos mencionados en el segundo grupo, es decir las estaciones que han festejado los cien años recientemente, decidimos iniciar la exploración considerando en principio el partido de Tandil, y más específicamente el caso de Estación Azucena. Y hemos comenzando la exploración a partir de lo que se encuentra en internet, especialmente en Youtube.

2.1 Breve historia de Azucena

Antes de exponer el primer relevamiento que hemos realizado sobre el material audiovisual, quisiéramos señalar algunas características de la estación rural que aquí se abordara. La localidad de Azucena se sitúa en un valle pintoresco, recorrido por arroyos y rodeado por sierras, las más antiguas de la República Argentina. Se ubica en el cuartel VII del partido de Tandil, hallándose a una distancia de 30 kilómetros de esa ciudad. Parte de su ejido es atravesado por el arroyo "La Merced". Actualmente la población ronda entre los 140 a 200 habitantes. La Cooperativa Agrícola Ganadera de Tandil y Vela Limitada es importante para el pueblo por la demanda de trabajo y movimiento que impulsa.

Cinco años después de fundarse el Fuerte Independencia, el agrimensor Ambrosio Cramer realizó la mensura de un terreno de 12 leguas cuadradas ubicado al sudeste del partido de Tandil. Entre los compradores se encontraba el francés José Buteler, que compró una parcela y estableció una posta en el camino hacia Bahía Blanca. Hacia 1842 se convirtió en estanciero al adquirir las tierras circundantes a su establecimiento. Buteler vivía con sus hermanas Azucena, Juana y Nieves, que se adaptaron a la vida rural en una época en la cual los malones indígenas continuaban estando presentes. Dos poblaciones de la estancia llevaron los nombres de Azucena y Nieves, mientras que la sierra más alta del sistema de Tandilia se denominó "La Juanita". El casco de la estancia fue progresando desde los ranchos de barro y paja hasta las construcciones de ladrillos.

---

[3] Udaquiola, Solanet, paraje Langueyú (Ayacucho); Barker- Villa Cacique, Tedín Uriburu (Benito Juárez); De la Garma y Juan Eulogio Barra (González Chaves); La Dulce, Lumb, Claraz, Juan N. Fernández, La Negra, Ramón Santamarina; Energía (Necochea); Azucena, Gardey, Fultón (Tandil).

[4] Coronel Rodolfo Bunge, Estación Mariano Roldán, Estación Gaviña (Benito Juárez); De la Canal y La Pastora (Tandil).

En 1901 la familia Buteler vendió sus tierras a Mercedes Castellano de Anchorena, quien adquirió la estancia La Azucena en 1901 para su hijo menor Emilio. Este tenía un proyecto forestal del paisajista Böttrich, iniciando una plantación extensa y variada. Al morir en 1916, su madre continuó la obra de Emilio y levantó una capilla en la estancia en su honor, contratando con ese fin al arquitecto Martín Noel, quien la construyo en 1918. Diez años después el arquitecto Alejandro Bustillos levantó la casa principal por pedido de Leonor Uriburu, la viuda de Emilio Anchorena.[5]

A finales del siglo XIX el ferrocarril se extendió por la llanura pampeana. A Tandil llegó en 1883. Hacia 1907, el directorio de Ferrocarril Sud decidió construir un ramal ferroviario entre Gardey y Cooper (que luego se denominó estación Deferrari) en el partido de San Cayetano, mientras que otro ramal llegaba hasta Lobería y desde allí hasta el puerto de Quequen. El ramal que nacía en Gardey habilitó en primer lugar a la estación Azucena, y luego el ramal continuaba por las estaciones de Barker, un desvío llamado kilómetro 404 (Villa Cacique), La Negra (partido de Necochea), Claraz, Juan N. Fernández, Lumb (partido de San Cayetano) y Deferrari. La estación de ferrocarril se denominó así en homenaje a la Estancia La Azucena, fundándose en diciembre de 1908. Para otras fuentes, la fundación de la localidad se conmemora el 7 de octubre de 1907, cuando llegó el ferrocarril por primera vez a la estación. Lo cierto es que alrededor de ella se formó el pueblo que también se denominó de la misma manera. A partir de la habilitación de la estación se fue conformando una población estable, población que se dedicaba entre otras actividades a los tambos lácteos, la ganadería, la agricultura y la actividad canteril. El ferrocarril transportaba toda la producción que se desarrollaba en la localidad, y permitía además viajar frecuentemente a Tandil e inclusive llegar a Capital Federal.

Estas localidades, identificadas como "pueblos rurales", se constituyeron históricamente como centros de servicio para las poblaciones residentes y para los territorios circundantes (Jacinto, 2012). Eso puede observarse en Azucena, pues allí ya en las primeras décadas del siglo XX se convirtió en un importante centro para la zona rural circundante. Se instalaron desde la década de 1920 tres

[5] Yuyu Guzmán, *Una estancia a la memoria de Emilio de Anchorena*, Diario "La Nación", 21 de enero de 2006.

almacenes de ramos generales, que cubrían ampliamente las necesidades de los habitantes.

El cierre de los ramales ferroviarios producido entre finales de la década de 1970 y la de 1990, dio el impulso final al éxodo rural que se había iniciado décadas atrás, puesto que con el ferrocarril se diluyeron también las fuentes de trabajo aún disponibles. La decisión de clausurar vías y la expulsión de empleados impactaron en la sociedad rural, donde el ferrocarril no era sólo un medio de transporte, sino un medio de comunicación. En Azucena, la estación del tren comenzó a entrar en decadencia cuando el ramal al que pertenecía Azucena clausuró la vía entre Villa Cacique y Deferrari en 1978, si bien estuvo operativo dos años más hasta que a inundación de 1980 destruyó un puente ferroviario entre Juan N. Fernández y Lumb, decretando la muerte del ramal. Entre Gardey y Villa Cacique la vía estaba habilitada para el transporte de cemento que explota la empresa Ferrosur Roca. Pero desde allí hasta Deferrari los rieles se levantaron en la década de 1990, quedando las estaciones abandonadas y muchas veces usurpadas, no siendo una excepción lo que aconteció con la que se encontraba en Azucena.[6] Allí también el despoblamiento se vinculó al cierre de numerosos puestos y tambos cuando la actividad láctea comenzó a disminuir en las estancias cercanas al pueblo. Como consecuencia del descenso de la cantidad de población, el despoblamiento en los pueblos rurales se expresa en el envejecimiento de la población, la pérdida de servicios y equipamiento y en el desaprovechamiento de la capacidad instalada, lo que puede observarse actualmente cuando uno camina por las calles de pueblos como Azucena.

2.2 Material Audiovisual relevado

Sobre las estaciones rurales tandilenses lo que se suele encontrar es material aislado que aborda cada estación; o en algunos casos, una serie de trabajos que abordan dos o más estaciones.

En el primer caso tenemos el ejemplo de un informe de Canal 13 de Buenos Aires realizado a fines de la década de 1990 sobre la estación de De La Canal, titulado "*Pueblo de la Canal a 38 km de Tandil*", que subió a Youtube el señor

[6] En Internet ver información al respecto en el sitio web: www.conocelaprovincia.com.ar/azucena/

Roberto Mario de la Canal.[7] El video dura 9:13 minutos, pero el informe sobre la mencionada estación solo dura 6:30, en tanto la segunda parte del mismo hace referencia a un informe sobre un piloto de automovilismo local. El mismo aborda centralmente las actividades diarias en el Almacén de Ramos Generales "Lasarte Hermanos" (ver imagen 1). En nuestra opinión es muy interesante porque expone la vida y voz de vecinos que ya no están presentes en ese espacio, como por ejemplo Josefina Baranthol, en el momento preciso en el que se hizo el trabajo. La mencionada vecina era un testimonio fundamental sobre cómo había sido el poblamiento en ese espacio rural. Lamentablemente otros trabajos donde estaba su voz que también se encontraban en Youtube ya no están disponibles en ese canal, lo cual nos indica la importancia de reservar estos registros también en diversos formatos y espacios para evitar que desaparezcan, lo cual tiene más posibilidades de ocurrir si solo se conserva en internet.

Imagen 1: Josefina Baranthol entrevistada por Juan Segundo Stegman. Extraído de "*Pueblo de la Canal a 38 km de Tandil*" (Youtube).

Además de Azucena, como ya se mencionó, en el partido de Tandil también las estaciones de Gardey y Fultón festejaron recientemente los cien años. De Fultón no hemos encontrado registros sobre los festejos de los cien años. En relación al caso de Gardey, varios trabajos académicos han estudiado los festejos de su

[7] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=aXLeSx1Ow94

centenario (Palavecino y Miglione, 2013; Palavecino, 2015). En relación al registro audiovisual de los mismos, encontramos un video de 5:31minutos realizado por el Municipio de Tandil, titulado *"100 años de Gardey"* (2013).[8] El mismo presenta el registro de esos festejos desde la mirada oficial del Municipio tandilense, centrándose en la presentación del cantante Juan Carlos Saravia y en el discurso que en esa ocasión brindó el intendente municipal Miguel Angel Lunghi. Posiblemente lo más relevante del mismo sea el registro de la gran cantidad de personas que concurrieron a los festejos en 2012 (ver imagen 2).

Imagen 2: Parte de la gente que asistió a los festejos por los cien años de Gardey. Extraído de *"Municipio de Tandil: 100 años de Gardey 2013"* (Youtube).

Como dijimos al inicio de este apartado, más que material aislado sobre cada estación rural, lo que se suele encontrar en internet es una serie de trabajos que abordan dos o más estaciones del partido de Tandil. Un trabajo interesante al respecto es "*Pueblos vecinos. Retratos del Tandil rural*", serie producida por la productora de la UNCPBA, ABRA TV- Medios UNICEN y dirigida por Fabián

[8] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=74CWORXGs-I

Flores en 2013.[9] Los capítulos tienen una duración de 26 minutos y abordan la mayor parte de las estaciones rurales del partido.[10]

En el caso que aquí nos atañe, se hace referencia a las características actuales de Azucena a partir del testimonio de algunos de sus referentes institucionales más relevantes, como la directora de la escuela primaria o la bibliotecaria del pueblo. Y para hablar del pasado de la estación, se apela al testimonio de viejos habitantes del pueblo, como Yolanda Rosa Casales de Sánchez o Patrocinio Martínez de Ochoa (conocidas en el pueblo por todos como "Rosa" y "Porota" respectivamente) (ver imágenes 3 y 4). Aprovechando que esta última también había transitado su infancia en La Numancia, una estación ubicada entre Tandil y Lobería hoy abandonada, también se hace referencia a la misma, al igual que otros capítulos que abordan más de un caso (como los capítulos 5 y 7). En general, se trata de una serie realizada a partir de entrevistas y participación en las estaciones rurales de gran factura técnica y estética, que registra que estaba pasando en esos espacios en 2013.

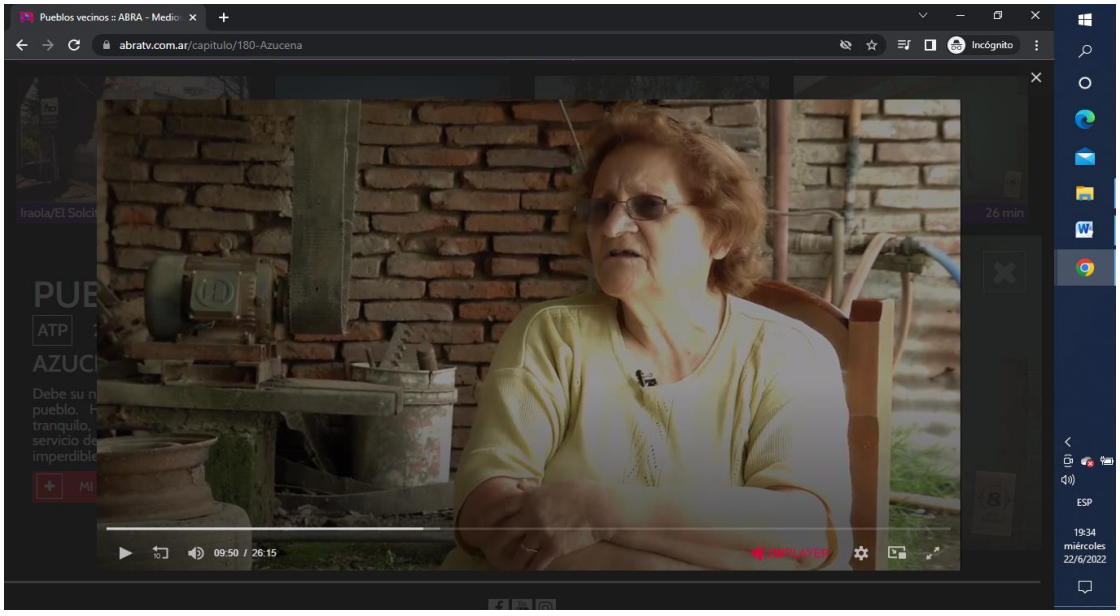


Imagen 3: Testimonio de Yolanda Rosa Casales de Sánchez. Extraído de "*Pueblos vecinos. Retratos del Tandil rural*", capítulo 8 Azucena, La Numancia (ABRA- TV).

[9] Disponible en: https://www.abratv.com.ar/serie/38-Pueblos-vecinos

[10] Los temas que aborda cada capítulo son los siguientes: capítulo 1: De La Canal; capítulo 2: Cerro Leones; capítulo 3: Gardey; capítulo 4: Fultón; capítulo 5: Iraola, El Solcito, Desvío Aguirre; capítulo 6: Vela; capítulo 7: La Pastora, Paraje Base Aérea; capítulo 8. Azucena, La Numancia.

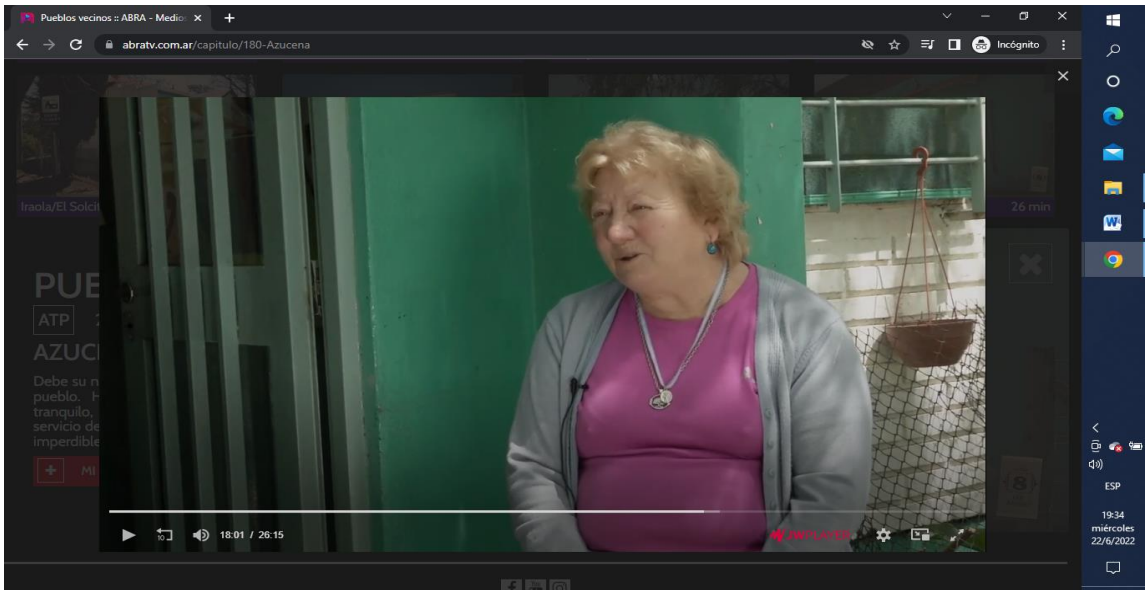


Imagen 4: Testimonio de Patrocinio Martínez de Ochoa. Extraído de "*Pueblos vecinos. Retratos del Tandil rural*", capítulo 8 Azucena, La Numancia (ABRA- TV).

Otros canales de Youtube abordan estos pueblos rurales, aunque no seleccionan a todos los casos sino a algunos, como por ejemplo el canal *"Pueblos a la Mesa"*, que aborda solo los casos de Fultón, De la Canal y 4 esquinas –Azucena–.[11] En este caso, se trata de un programa que a través de la celebración de una comida aborda la historia de un pueblo. En el caso que aborda a Azucena, no se centra en la estación sino en el almacén de ramos generales *"4 esquinas"* que queda en la entrada del pueblo. De una duración de 18.29 minutos, no solo se explica la producción de productos lácteos realizados allí a partir de leche de oveja, sino que también se aborda la historia de Azucena, apelando en este caso nuevamente a las mencionadas vecinas, que fueron invitadas a comer a *"4 esquinas"* (ver imagen 5 y 6).

[11] Se trata de los programas 4 (*Cocinando en Fulton); 10* (*Cocinando Almacén Cuatro Esquinas*); y 11 (*Cocinando en De La Canal*). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=DQkZ-_6TENk

Imagen 5: Testimonio de Yolanda Rosa Casales de Sánchez. Extraído de "*Pueblos a la mesa*", programa 10 (Youtube).

Imagen 6: Testimonio de Patrocinio Martínez de Ochoa. Extraído de "*Pueblos a la mesa*", programa 10 (Youtube).

Cabe señalar que hemos encontrado otros programas que en Youtube abordan el almacén de *"4 Esquinas"*, y que también hacen referencia indirecta a Azucena. En el caso del canal de Youtube *"De Pueblo en Pueblo"*, se trató de un programa de radio que se transmitía desde Radio Provincia (AM 1270), la radio pública de

la provincia de Buenos Aires. En Youtube se encuentra el audio del programa donde se abordó la historia de cada pueblo junto a imágenes que hacen referencia al tema. En el caso de la zona bajo estudio, un programa abordó el caso de Cangallo (Ayacucho) y otro el de *"4 Esquinas"* (Azucena- Tan dil). En este caso, el programa dura 13:12 minutos y se realizó el 4 de abril de 2015, haciendo referencia especialmente a las características del mencionado establecimiento.[12]

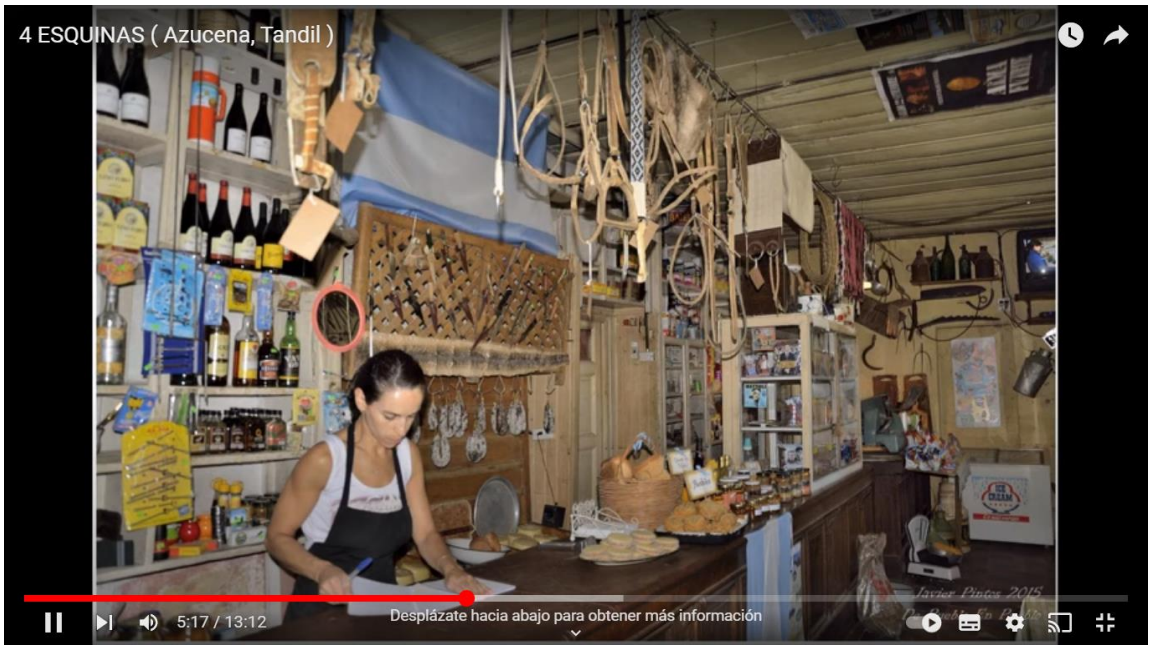


Imagen 7: Romina Somi atendiendo en el Almacen de Ramos Generales ubicado en 4 Esquinas, Azucena, Tandil. Extraído de *"De Pueblo en Pueblo"* (Youtube).

Al mismo establecimiento se hace referencia en otro canal de Youtube, titulado *"País Turistico.com.ar"*, donde se abordan más estaciones rurales del partido de Tandil que en el canal anterior.[13] El programa específico que aborda el caso de "4 Esquinas" se titula "Se quedaron a vivir en 4 Esquinas con un Almacén histórico y un Tambo de Ovejas - Azucena - Tandil", dura aproximadamente

[12] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=MFxZI-5Ca48

[13] Los capítulos a los que hacemos referencia son los siguientes: *Fulton "Tierra de emprendedores". Desde una tortilla de campo hasta un alfajor cuadrado*; *Atardeceres al pie del Cerro Redondo. Complejo de cabañas. Desvío Aguirre*; *Tren turístico de Tandil. Tandil Turismo Gardey y Vela*; *Dejan las grandes ciudades y se radican en Gardey. Pueblo de puertas abiertas y bicicletas afuera*; *Tierra de Vascos- El Almacén de los Lasarte y el Tambo "La Juanita" le dan vida a De La Canal*; *María Ignacia Vela- Un Pueblo con nombre y apellido- Historias y "Personajes" del lugar– Tandil*; *Napaleofú- El Pueblo de las "Tres Fronteras"- Balcarce - Lobería - Tandil*. El canal se encuentra disponible en https://www.youtube.com/user/paisturistico

30:43 minutos y se realizó el 30 de marzo de 2022 (ver imagen 8).[14] Allí nuevamente se hace referencia a Azucena pero en especial al mencionado establecimiento comercial desde el cual se realizó el programa.

Imagen 8: Romina Somi atendiendo en el Almacén de Ramos Generales ubicado en 4 Esquinas, Azucena, Tandil. Extraído de *"País Turistico.com.ar"* (Youtube).

2.3 Los festejos de Azucena

Como ya se mencionó, a pesar de que la estación de trenes se creó en Azucena en 1908, la comunidad festeja como el día de su origen cuando paso por primera vez el tren por allí, que fue en 1907. Por ende, en 2007 se realizaron las fiestas del centenario, lo que volvió a repetirse en 2017 cuando el pueblo festejó los 110 años. En internet es posible encontrar material que aborda ambos acontecimientos.

En el primer caso, Celeste Soler y Juan M. Fernández fueron los realizadores del video titulado *1907-2007. Azucena 100 años*. Como ya se mencionó, se realizó en 2007, dura aproximadamente 27:15 minutos y se encuentra disponible en Youtube (ver imagen 9 y 10).[15] También hay otro espacio donde se pueden encontrar fotos de los acontecimientos de ese día, que también se encuentra

[14] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=r1ahNRP6V_w

[15] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=O0tTaFnczEU

disponible en Youtube, y que dura 24:16 minutos (ver imagen 11).[16] Ambos recursos fueron subidos a internet por María José Balbi.

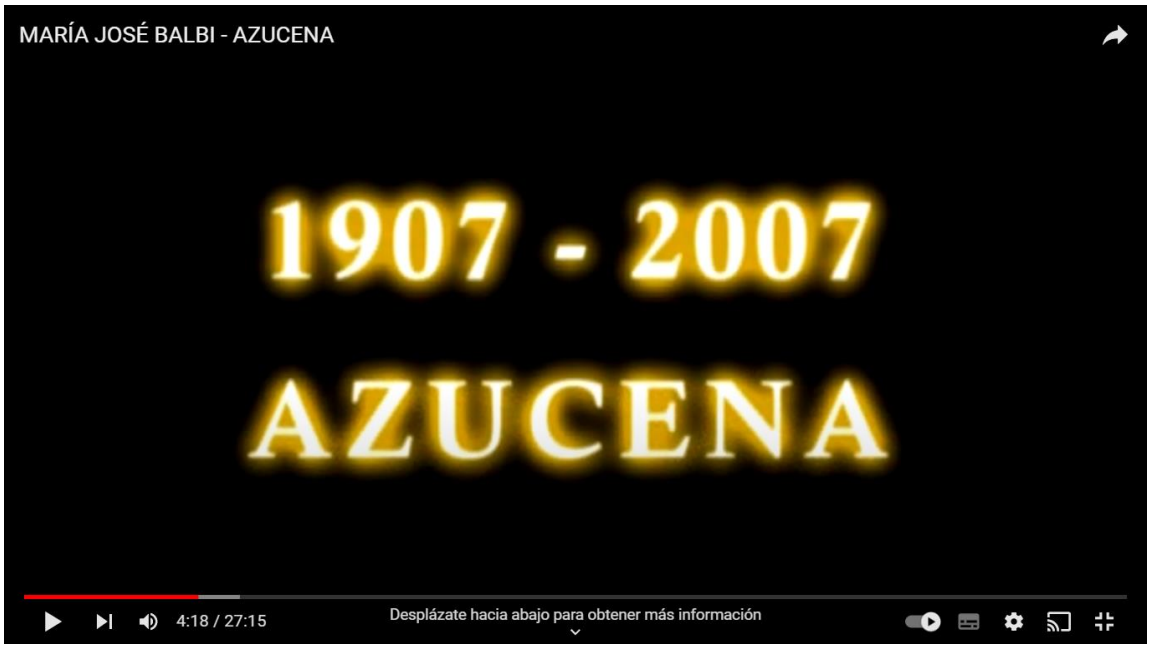


Imagen 9: Inicio del video *1907-2007. Azucena 100 años* (Youtube).

Imagen 10: Testimonio de Yolanda Rosa Casales de Sánchez. Extraído del video *1907-2007. Azucena 100 años* (Youtube).

[16] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=8wSd1gRyCH4

Imagen 11: Asistentes al festejo de los 100 años de Azucena. Extraído del sitio de fotos de los festejos (Youtube).

Como ya se mencionó, también hay un registro de los festejos de los 110 años que se conmemoraron el 5 de noviembre de 2017. Se trata del cortometraje *"Estación Azucena - Un Lugar en el Mundo"*, cortometraje realizado por los alumnos de la Escuela de Educación Secundaria Nº 12 "René G. Favaloro" de la mencionada Estación, que dura 16:37 minutos.[17] Este trabajo aborda toda la historia del pueblo, pero en los últimos tres minutos hace referencia a los festejos por los 110 años.

[17] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=rv8aiv4BGfY

Imagen 12: Testimonio de Yolanda Rosa Casales de Sánchez. Extraído del video *1907-2007. Azucena 100 años* (Youtube).

Si se abordan ambos trabajos, puede observarse que el Centenario de Azucena se festejó en 2007 entre otras actividades a través de un duatlón, un desfile y la actuación del *Dúo Memorandum*. Entre otras autoridades estuvieron presentes el intendente Lunghi (como en los posteriores festejos de Gardey) y el párroco Raúl Troncoso. El Ejército repartió chocolate mientras se repartió torta, tras colocar nombres a las calles y a la plaza del pueblo.

Como ya se mencionó, en noviembre de 2017 se festejó el 110 aniversario de la localidad. En esa ocasión se erigió un cartel indicador con la leyenda de Azucena en *"4 esquinas"*, cartel costeado por el Municipio de Tandil y productores agropecuarios de la zona. Allí también se descubrió la escultura de una flor de azucena que acompaña al mencionado cartel indicador. Luego en el pueblo se desarrolló un desfile, además de poder observarse maquinas agropecuarias antiguas. Nuevamente asistió al evento el intendente Lunghi y representantes de instituciones intermedias de Tandil. Un gran almuerzo tuvo lugar en un galpón del ferrocarril, cedido por la empresa Ferrosur, el cual a partir de ese momento se utilizaría como un "Galpón de eventos". Luego hubo espectáculos de folklore, y una nueva actuación del *Dúo Memorandum*, estando el cierre de los festejos a cargo del conjunto musical *"Los Echemendi"*, mientras la gente degustaba la

torta conmemorativa del acontecimiento, que representaba al galpón ferroviario donde se desarrolló el almuerzo.[18]

Los festejos de ambas ocasiones se observan en los registros audiovisuales ya mencionados. Allí también se hace referencia a las numerosas estancias que rodean a la estación (Azucena, Siempre Verde, La Victoria, El Matrero, San Lorenzo, San Gabriel, Don Rafael y El Empalme, entre otras). Y a algunos puntos de atracción poco conocidos, como el puente San Martin y la Cueva del Indio, que son paisajes naturales interesantes para conocer.

3. Conclusiones

En síntesis, hemos hallado información audiovisual que debe conservarse para continuar estudiando la relación de la población rural aislada y las estaciones rurales. Complementándolas junto a las demás fuentes ya mencionadas, creemos que puede complejizarse aún más la dialéctica de la relación entre el hombre y el espacio. En el caso concreto que analizamos, además de acercarnos a su historia y a sus habitantes, los registros audiovisuales construidos en torno a Azucena exponen sus fortalezas y debilidades, al igual que recursos potenciales para conservar o atraer población, como lo expone el caso del almacén *"4 Esquinas"*.

Tras comenzar a relevar el rico material existente del cual hemos dado cuenta parcialmente en estas páginas, ahora enfrentamos el reto de pensar las mejores alternativas para resguardar ese material. Además de su ubicación actual, queremos pensar en otras alternativas para no depender de empresas o instituciones que en un futuro puedan tomar decisiones sobre ese material que pueda implicar su perdida. En ese sentido, hasta ahora al menos hemos pensado en tres espacios:

a) Una carpeta en el escritorio de la PC central que se encuentra en el CIEP que se titula Biblioteca Digital PICT 2017.

b) El espacio Archivo de la página del CIEP (www.ciep.unicen.edu.ar).

c) Memorias externas que se encuentran en la mencionada institución.

[18] Diario "La Voz de Tandil", *Azucena celebró sus 110 años de vida con un gran festejo popular*, 6 de noviembre de 2017.

Por ende, de esa manera esperamos poder continuar en los años siguientes relevando y conservando el material audiovisual que encontremos sobre población y ferrocarril en el área bajo estudio.

Bibliografía

Jacinto, G. (2012). "Vínculos urbano-rurales y construcción de nuevas territorialidades en asentamientos de rango menor". En *Mundo Agrario*, volumen 12, nº 24.

Palavecino, V. y Miglione, J. (comp.) (2013). *Historia y memoria de un pueblo que perdura en el tiempo. Estación Gardey. 1913-2013*. Tandil: Grafikart.

Palavecino V. (2015) "La Estación Gardey festeja su Centenario. Actores y procesos de activación patrimonial (1913-2013)". En Blanco M. y Barandiarán, L. (comp.). *Las configuraciones de la trama social. Políticas públicas, instituciones y actores en la Argentina contemporánea*. Tandil: UNCPBA.

Puente, H. (dir) (1999). *Argentina paso a paso. Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

Otras fuentes

Diario "La Voz de Tandil", *Azucena celebró sus 110 años de vida con un gran festejo popular*, 6 de noviembre de 2017.

Guzmán, Y., *Una estancia a la memoria de Emilio de Anchorena*, diario "La Nación", 21 de enero de 2006.

Sitio web: www.conocelaprovincia.com.ar/azucena/

Diez, M. (2007), *Un lugar en el mundo. Estación Azucena*, "Blog El Choique. El periódico de la Escuela 12". Web site:

http://newsmatic.com.ar/conectar/34/1/articulo/314/Un-lugar-en-el-mundo.html

Preservación de fuentes documentales y políticas institucionales de acceso abierto en la UNICEN

Agustina Bertone, CONICET – TECC – UNICEN
Inés del Águila, CONICET – PROINCOMSCI – UNICEN
Fernando Funaro, CONICET – TECC – UNICEN
María Eugenia Iturralde, CONICET – TECC – UNICEN
Diego Lingeri, PROINCOMSCI – UNICEN

Introducción

En esta ponencia presentamos un proyecto de investigación en curso que busca analizar la relación entre las políticas públicas vinculadas a los repositorios digitales de acceso abierto de las Universidades Nacionales y las estrategias institucionales, de comunicación, que sostiene la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) para preservar fuentes documentales y también para divulgar el conocimiento científico mediante objetos digitales.

Entendemos que el soporte digital presenta una serie de ventajas frente a los formatos tradicionales. La digitalización de archivos y centros de documentación -la conversión del campo analógico al digital-, favorece el acceso a la información que se posee, facilita su distribución y publicación, da lugar a la optimización de espacios físicos y también mejora las condiciones de preservación de los originales.

Es por esto que, desde la perspectiva multidisciplinaria, buscamos analizar el acceso y la apropiación de objetos digitales para desarrollar investigaciones artísticas y en ciencias sociales y humanas en el ámbito de la UNICEN. La confluencia de diversas disciplinas, en el análisis de la problemática, permite reunir diferentes perspectivas conceptuales e integrar diversas experiencias y resultados. Además, la investigación multidisciplinaria es, de este modo, una perspectiva necesaria ya que los contenidos y los modos de recolección de

información en repositorios dependen de la producción de diversas disciplinas y áreas de conocimiento.

Estas indagaciones se enmarcan en el proyecto "Políticas públicas y políticas institucionales de acceso abierto a archivos digitales. Repositorios de la UNICEN", radicado en la Facultad de Arte y seleccionado en la Convocatoria 2021 a Proyectos Jóvenes Investigadores (JOVIN) 2021/2022, impulsada por la UNICEN, a través de la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (SECAT), en el marco del Programa de Fortalecimiento de la Ciencia y la Tecnología en Universidades Nacionales de la Secretaría de Políticas Universitarias. Iniciamos el mismo el 1 de octubre de 2021, proponiendo analizar el acceso y la producción de objetos digitales por parte de investigadores e investigadoras de las facultades de Arte, Ciencias Humanas, Ciencias Sociales y Derecho de la UNICEN, que consideran que el conocimiento de los objetos digitales permitirá avanzar en estrategias para su divulgación y socialización. Entendemos que la confluencia de diversas perspectivas, aportadas por quienes integran el grupo de trabajo dirigido por la Dra. María Eugenia Iturralde, dará lugar a la reflexión sobre la democratización del acceso al conocimiento, y al diseño de posibles acciones institucionales que permitan avanzar en ese sentido.

Acceso abierto

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), define al acceso abierto (en inglés, *Open Access*, OA) como "el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta *software* y soportes de audio, vídeo y multimedia. A pesar de que la mayoría del contenido digital disponible está constituido exclusivamente por texto, un número cada vez mayor de recursos combina textos con imágenes, bases de datos y archivos ejecutables. El acceso abierto también puede aplicarse a contenido no académico como música, películas y novelas" (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [UNESCO], s/f).

El soporte digital presenta una serie de ventajas frente a los formatos tradicionales. La digitalización de archivos y centros de documentación -la conversión del campo analógico al digital-, favorece el acceso a la información

que se posee, facilita su distribución y publicación, da lugar a la optimización de espacios físicos y, finalmente, mejora las condiciones de preservación de los originales (Careaga, 2008). Sabemos que las desigualdades sociales no hacen posible el acceso universal a Internet (INDEC, 2021), pero es necesario señalar que existe un uso extendido de la Red en la comunidad académica. Desde hace décadas las publicaciones digitales científicas permiten conocer investigaciones que se realizan en diversos países, propiciando intercambios y dando lugar a la actualización permanente de los saberes (Iturralde, 2010). El modelo de Acceso Abierto (Suber, 2015) permite poner a disposición contenidos -en forma gratuita- que se pueden leer, descargar, copiar, distribuir, imprimir, buscar o enlazar a los textos completos de los artículos científicos, y usarlos con propósitos legítimos ligados a la investigación científica, al desarrollo tecnológico, a la innovación, a la educación o a la gestión de políticas públicas, sin otras barreras económicas, legales o técnicas que las que suponga Internet en sí misma (MCTIP, 2016). Si bien la digitalización presenta una serie de ventajas, al momento de manipular objetos digitales es necesario tener en cuenta que pueden surgir inconvenientes, algunos que se relacionan a la existencia de normativas que protegen a las producciones en vinculación a los derechos de autor y otros de tipo técnicos. Las fotografías, dibujos, gráficos, canciones, textos y obras tienen protección legal, por eso la manipulación de los mismos requiere del análisis de cada pieza para conocer cómo son alcanzadas por los marcos normativos al momento de publicarlas, hacerlas circular y/o archivarlas (González Girodo, Iturralde, Pérez: 2020). Sobre los aspectos técnicos que hacen a la gestión de datos bajo estándares internacionales, resulta fundamental conocer detalles sobre interoperatividad, etiquetas, softwares, metadatos, cosechadores, políticas específicas[1], entre otras cuestiones vinculadas al trabajo sobre objetos digitales en clave de Investigación Abierta (Open Science). En este sentido, es necesario tener presentes los Principios FAIR: Findable (Encontrables), Accessible (Accesibles), Interoperable (Interoperables) y Reusable (Reutilizables) (Wilkinson. et al, 2016). En el plano internacional, las políticas públicas que apoyan el acceso abierto surgieron para enfrentar una serie de problemas generados por el mercado de las publicaciones

[1] Políticas de contenidos y colecciones, de servicios, de metadatos, de datos, de depósitos, de edición, retención, sustitución y eliminación de registros, de estadísticas, de preservación digital, de soporte de formatos y de privacidad.

científicas. Fernando Ariel López (2013) sostiene que el desarrollo monopólico de las editoriales llevó al aumento de los precios de suscripción, en este sentido podemos afirmar que el fin de lucro se constituye en un obstáculo para la circulación y apropiación social del conocimiento. Otro aspecto a tener en cuenta es que gran parte de las investigaciones que se producen en América Latina son financiadas con fondos públicos, entonces los estados se veían obligados a pagar dos veces: en la producción en primer lugar y luego a las editoriales para el acceso a los resultados (López, 2013). Los debates sobre el Acceso Abierto ponen en discusión las condiciones de circulación y apropiación social de la investigación producida en los sistemas públicos de ciencia y tecnología y los conflictos de intereses del mercado editorial científico (Fushimi, 2012).

Políticas institucionales de acceso abierto en las universidades argentinas

En Argentina, en las primeras décadas del siglo XXI, se observa la proliferación de políticas públicas -impulsadas por parte del Estado nacional- destinadas al desarrollo de las áreas de ciencia, tecnología y educación superior (Mallo, 2011; Beigel, 2015). Ana Silva y Agustina Girado (2020) sostienen que existieron avances discursivos y normativos en el reconocimiento de las prácticas académicas y científicas, acompañados por un mayor financiamiento destinado al desarrollo de proyectos científicos y tecnológicos. Las autoras entienden que el objetivo transversal de esas políticas fue promover la apropiación social del conocimiento que se produce en los organismos públicos de ciencia y tecnología. Una de las acciones estatales, sostenidas en el sentido antes expuesto, fue la sanción de la Ley Nacional 26899 de repositorios digitales institucionales de Acceso Abierto. La Ley, sancionada en 2013 y reglamentada en 2016, insta a los organismos e instituciones públicas que integran el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación (SNCTI) a desarrollar repositorios digitales institucionales que contengan la producción científico-tecnológica resultante de los trabajos financiados (total o parcialmente) con fondos públicos. Esa legislación se aplica a documentos que sean resultado de actividades de investigación, a datos primarios[2] a través de repositorios con las características

[2] En esta línea se inscribe la creación del Portal de Datos de Ciencia y Técnica de Argentina (DACyTAr) del Ministerio de Ciencia, Técnica e Innovación. El sitio cumple con los estándares y protocolos de

antes mencionadas o portales de sistemas nacionales de grandes instrumentos y bases de datos, y a políticas institucionales para su gestión y preservación a largo plazo. Las universidades, como parte del SNCTI, son uno de los organismos que gestionan las investigaciones, disponen de infraestructura para sostenerlas y difunden los resultados que arrojan, ciclo que las constituye en uno de los actores clave del sistema de comunicación científica (Freitas y Leite, 2019). Las casas de altos estudios, a nivel mundial, se convirtieron en aliadas estratégicas del Acceso Abierto al construir sus repositorios. En Argentina las universidades nacionales presentan iniciativas de Acceso Abierto, muy heterogéneas, que fueron relevadas en diversas investigaciones (De Volder, 2008; Fushimi y Banzato, 2010; Pené, Unzurrunzaga y Borrell, 2016). Estos estudios permiten conocer la implementación de políticas públicas desde el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación (MINCYT) tendientes a fortalecer el Sistema Nacional de Repositorios Digitales (SNRD), con la finalidad de proporcionar insumos que contribuyan al sostenimiento del mismo y al diseño de estrategias para su mejora permanente. Estos relevamientos son útiles para conocer e intercambiar experiencias entre todas las instituciones adheridas, y entre aquellas que aún no integran el Sistema, pero tienen o quieren desarrollar repositorios en el país (Fushimi, Pené, Unzurrunzaga y Sanllorenti, 2021).

Acceso abierto en la UNICEN

Una de las instituciones alcanzada por la Ley 26899 es la UNICEN, casa de altos estudios que inició sus actividades en 1974, y que cuenta con tres sedes (Azul, Olavarría y Tandil) y una subsede (Quequén) en las que se realizan actividades educativas, de investigación, extensión y de transferencia de conocimientos. De acuerdo a lo expresado en el Plan de Desarrollo institucional 2018-2022, la UNICEN adhiere a los postulados de la Declaración de la Conferencia Regional de Educación Superior para América Latina y el Caribe (CRES) 2018 y hace suyos los principios que guían el desarrollo de un sistema universitario arraigado en el "postulado de la Educación Superior como un bien público social, un derecho humano y universal, y un deber de los Estados. Estos principios se fundan en la

interoperabilidad establecidos por el Sistema Nacional de Repositorios Digitales (SNRD), siguiendo pautas y acuerdos internacionales. Estos estándares, permiten que los repositorios institucionales se comuniquen entre sí y se integren a redes de repositorios y/o portales como DACyTAr o SNRD. Se puede consultar mediante el siguiente enlace: https://dacytar.mincyt.gob.ar/

convicción profunda de que el acceso, el uso y la democratización del conocimiento es un bien social, colectivo y estratégico, esencial para poder garantizar los derechos humanos básicos e imprescindibles para el buen vivir de nuestros pueblos, la construcción de una ciudadanía plena, la emancipación social y la integración regional solidaria latinoamericana y caribeña" (CRES, 2018: 4).

En cumplimiento de los marcos normativos vigentes y apostando a la democratización del conocimiento, la UNICEN -en abril del año 2015- lanzó su Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto (RIDAA UNICEN), con el objetivo de reunir, registrar, difundir y preservar la producción académica, científica y artística, édita e inédita, de quienes integran esa comunidad universitaria. La UNICEN está constituida por diez unidades académicas que a su vez, en algunos casos, poseen repositorios institucionales propios. Son las experiencias del Repositorio Digital de Ciencias Humanas (ReDiHum)[3] con Acceso Abierto de la Facultad de Ciencias Humanas, y el CDAB[4] de la Facultad de Arte, en vías de resolución de condicionantes técnicos y legales para la puesta a disponibilidad pública de, al menos, una parte de las colecciones que alberga (González Girodo, Iturralde, Pérez: 2020). La normativa ejemplifica enumerando los contenidos que pueden incluir los reservorios: artículos científicos, monografías, partes de libros, documentos de conferencias, tesis y conjuntos de datos[5]. La Ley 26899 también expresa que los repositorios tienen que incluir los datos primarios sobre los que se basan las investigaciones, y su reglamentación señala que las instituciones pueden ampliar las coberturas a otros documentos.

[3] Creado en 2016 con el propósito de poner en línea producción académica, colecciones de fuentes primarias y bases de datos cualicuantitativos. Disponible en http://dspace.fch.unicen.edu.ar/xmlui/

[4] En el año 2007 comenzó sus actividades bajo el nombre de Archivo Gráfico y Videoteca de Teatro y en el 2011 -mediante una Resolución del Consejo Académico de la Facultad de Arte- quedó conformado como CDAB. En 2017 inició un proceso de digitalización y backup de todo el material gráfico y audiovisual disponible en su catálogo con la finalidad de reafirmar su compromiso en el campo de la preservación y el resguardo de información acerca de teatro, cine y arte en general, como así también garantizar la circulación y el acceso a dicho acervo documental. Esta tarea, aún en progreso, dio origen al repositorio multimedia CDAB. Disponible en http://www.arte.unicen.edu.ar/cdab/

[5] La bibliografía sobre gestión de datos en Acceso Abierto define como datos a "aquellos materiales generados o recolectados durante el transcurso de la realización de una investigación. En general, los datos son todo aquello que un investigador necesitaría para validar los resultados publicados de su investigación" (Leff, 2016; 2). Estos pueden ser numéricos, descriptivos o visuales. Incluyen: cuadernos de campo, cuestionarios, cintas de audio, videos, fotografías, películas, etc., así como las referencias acerca de cómo, cuándo, dónde se produjo/recogió el dato y con qué instrumento.

En ese sentido, Marcela Fushimi (2018) señala que: “los repositorios de las universidades nacionales argentinas no incluyen sólo las producciones propias consideradas “científico-académica”, como artículos de revistas, tesis y ponencias, sino también abundante material de tipo institucional (como memorias e informes de gestión, normativa, convenios), educativo (programas de materias y seminarios, material didáctico, recursos educativos variados, etc.) o incluso patrimonial (como colecciones de documentos antiguos, medallas y fuentes históricas de diverso tipo). Esta diversidad da cuenta de una asignación de sentidos que excede la definición tradicional del repositorio y la adoptada por la ley, como el espacio de difusión, acceso y preservación de la producción científica, tal como lo propusieron originalmente los impulsores del movimiento de acceso abierto” (p. 127). De acuerdo a un informe realizado sobre los repositorios digitales de las universidades nacionales de Argentina, los mismos se caracterizan por su heterogeneidad y dispersión, tanto en el contenido (preservan objetos digitales diversos), como en la adopción de soluciones tecnológicas variadas y/o ad hoc que no siempre se adaptan a estándares técnicos internacionales. Estas características parecen acentuarse en las unidades académicas vinculadas a temáticas de las Ciencias Sociales y Humanidades “cuyos actores parecen requerir otro tipo de artefactos para circular los conocimientos que generan" (Fushimi, Pené, Unzurrunzaga y Sanllorenti, 2021). En el informe, además de identificar repositorios que incluyen sólo producciones institucionales propias, las autoras encontraron otras 92 iniciativas de Acceso Abierto[6] de diferente tipo y de características variadas que demuestran el interés de las distintas comunidades académicas por difundir y visibilizar su producción en la web de forma abierta y gratuita. El ReDiHum de la UNICEN es considerado como una de esas iniciativas y en el documento aparece como uno -de dos- de los repositorios de fuentes que resultan de interés para ser analizados. En el informe caracterizan a los repositorios de fuentes como un: “Archivo digital abierto en el cual se almacenan y disponibilizan en la Web documentos que fueron utilizados y/o generados como fuentes por una comunidad con fines investigativos” (p.17).

[6] Usan la denominación “Iniciativas de Acceso Abierto” para incorporar otras experiencias que, por presentar otros usos y desarrollos, amplían los alcances que poseen los repositorios.

Además de la institucionalización de repositorios, desde hace algunos años, en la UNICEN se impulsan iniciativas institucionales que sostienen los principios del acceso abierto. Una de ellas es la efectuada por investigadores de la Facultad de Ciencias Sociales, que digitalizaron materiales provenientes de medios de comunicación del centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires. Producto de ese trabajo, actualmente es posible acceder a colecciones en soporte digital producidas en sucesivos proyectos de extensión y voluntariado universitario dirigidos por el Lic. Jorge Arabito y la Lic. Silvia Boggi y financiados por la Secretaría de Políticas Universitarias entre 2014 y 2018[7]. Actualmente, parte de ese equipo junto a otros profesionales de las facultades de Arte y Ciencias Exactas están trabajando en la digitalización de tomos pertenecientes a colecciones de prensa de la ciudad de Tandil, con el objetivo de realizar un aporte a la disponibilidad pública de ese acervo y de contribuir al resguardo de los materiales originales[8]. Este proyecto cuenta con la dirección de la Dra. Ana Silva y recibió financiamiento de la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología de la UNICEN[9]. Los objetos digitales[10] obtenidos serán depositados en el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca (CDAB) de la Facultad de Arte. Asimismo, cabe destacar otra iniciativa radicada en la UNICEN, que se vincula a la preservación y digitalización de fuentes de investigación de Acceso Abierto, es el Centro de Documentación de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (CeGEHCS)[11], que inició sus actividades en el año 2013 y actualmente está compuesto por tres núcleos: Audiovisual, Documental y Hemerográfico. El primero de ellos tiene como objetivo la puesta en valor de fotografías y archivos audiovisuales de la

[7] En ese marco se digitalizaron 2800 ejemplares del vespertino Tribuna de la ciudad de Olavarría, publicados en el período 1974–1983 y archivos sonoros de Radio AM LU 10 de la ciudad de Azul, contenidos en 500 cintas, 200 casetes y 2000 discos simples de acetato, vinilo y pasta.

[8] Estos materiales forman parte de la hemeroteca de la Biblioteca Rivadavia de Tandil. Se encuentran en proceso de digitalización tomos correspondientes al siglo XX de los periódicos tandilenses Luz y Verdad, Adelante, Tribuna y Semanario Tandilense.

[9] En el marco del Programa de Fortalecimiento de la Ciencia y la Tecnología en Universidades Nacionales de la Secretaría de Políticas Universitarias, convocatoria 2018 (código 03-PIO-24G).

[10] Entendemos como objeto digital a un "objeto documental representado numéricamente por una agregación de valores discretos – diferenciados o discontinuos– de una o más cadenas de bits con datos acerca del objeto documental representado, así como de los metadatos acerca de las propiedades del mismo y, cuando sea necesario, los métodos para realizar operaciones sobre el objeto" (Voutssas y Barnard Amozorrutia, 2014; 162).

[11] Dependiente del Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCS, CONICET/UNCPBA), se conformó a partir de la Resolución N° 2/21 del 18 de agosto de 2021 del Consejo Directivo del IGEHCS.

región del centro de la Provincia de Buenos Aires recogiendo el trabajo realizado por la Fototeca Digital de Ciencias Humanas y el Archivo de Historia Oral de Ciencias Humanas.

La hipótesis que guía el plan de trabajo (Proyecto JOVIN), sostiene que los repositorios digitales institucionales de la UNICEN constituyen un aporte a la apropiación social del conocimiento[12] en la región centro-sudeste de la provincia de Buenos Aires. El acceso comunitario a los objetos digitales abre la puerta a la socialización del saber académico, además, la circulación de las colecciones digitales de la UNICEN –compuestas por publicaciones de prensa y audiovisuales- construyen la memoria social (Mombello, 2014) de las ciudades medias (Gravano, Silva y Boggi, 2016) de la región de influencia de la casa de altos estudios. En las últimas décadas del siglo XX las conceptualizaciones sobre patrimonio fueron problematizadas, generando nuevos modos de concebir al campo patrimonial. Las nociones se fueron ampliando, apoyadas en documentos de organismos internacionales, hasta considerar al patrimonio como una construcción social (García Canclini, 1999; Prats, 2005; Lemiez y Endere, 2020). Desde esta perspectiva, no sólo se tiene en cuenta el tratamiento de los objetos, sino también se repara en cómo se producen, cómo circulan y qué significados les son atribuidos por actores sociales diversos (Rotman, 2018; Souza, 2018).

Boggi, Silva y Arabito (2020) parten de estas consideraciones para aproximarse a los acervos de los medios de comunicación de las ciudades en las que desarrollan su trabajo, "colocando en un lugar central la necesidad de problematizar la tensión -que en ocasiones se manifiesta como abierta contradicción- entre el carácter de empresas privadas que la mayoría de esos medios detentan y el interés público que revisten sus archivos, en la medida en que constituyen una dimensión fundamental del tejido de la memoria social de las localidades en las que se inscriben. En este sentido, una aproximación inicial al estado de situación en el contexto regional permite reconocer una dispersión y fragmentación de las fuentes documentales disponibles, así como la creciente

[12] Entendemos por apropiación social del conocimiento a los procesos de socialización de los contenidos producidos por las comunidades científicas que llevan a una retroalimentación con diversos actores sociales. Se entienden como un conjunto de acciones que se sostienen por los principios de democratización del acceso y uso del conocimiento científico y tecnológico, con el objetivo de mejorar la calidad de vida de las comunidades y sus integrantes (Marín Agudelo, 2012)

obsolescencia, deterioro y riesgo de pérdida de los soportes materiales originales" (pp. 248-349).

Este recorrido nos permite afirmar que la UNICEN, desde hace años está asumiendo la tarea de conservar, no sólo el conocimiento producido en sus núcleos de investigación mediante los repositorios digitales, sino también fuentes documentales que resultan insumos muy importantes para indagaciones sociales y artísticas. La digitalización de las publicaciones de la prensa y de los medios audiovisuales del centro-sudeste bonaerense abre la puerta a múltiples usos, con fines de investigación y educativos, pero también pueden constituirse en un aporte de datos para instituciones estatales y organizaciones de la sociedad civil. Asimismo, producir conocimiento sobre fuentes de investigación, digitalización y las dinámicas de los reservorios favorece el desarrollo de procesos comunicativos, porque da lugar a intercambios enriquecedores que parten de múltiples experiencias, y también abre la posibilidad a la producción de estudios comparados entre universidades nacionales.

Avances

De acuerdo a las actividades realizadas en el proyecto JOVIN, afirmamos que, en el contexto regional en el que se inscribe la investigación propuesta (el de una universidad nacional que posee sedes en ciudades medias del centro-sudeste bonaerense), se desarrollaron -en los últimos años- indagaciones sobre producciones artísticas y medios de comunicación de la región, y observamos que existen dificultades para acceder a documentos y archivos, tanto gráficos como audiovisuales. Estos elementos, que pueden ser construidos por investigadores/as como fuentes de investigación, en muchas oportunidades se encuentran en soportes físicos y forman parte de archivos privados que no posibilitan su acceso. La preservación de los mismos cobra una importancia relevante, no sólo para el desarrollo de investigaciones, sino para sostener procesos de comunicación en el seno de las comunidades. Raymond Williams (2003) establece una relación estrecha entre los conceptos de cultura, comunidad y comunicación. La comunidad se cimenta sobre una base cultural en la que se comparten experiencias históricas, esos intercambios se generan mediante la comunicación interactiva entre los miembros de esa comunidad -establecida por el lenguaje y los medios de comunicación en sentido amplio: “todas las maneras

de comunicarse (...), proporcionan conductos a través de los cuales los individuos que pertenecen a una comunidad, cultura o sociedad intercambian y refinan los sentidos que comparten y por medio de los cuales definen colectiva y socialmente lo que están viviendo" (Hall, 2017; 59). En Argentina, la lógica comercial que adoptó el sistema de medios de comunicación llevó a la centralización geográfica de la producción y distribución de contenidos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Becerra, 2015; Iturralde, 2020). Esto hace que los archivos de medios de ciudades medias se presenten como una pieza de consulta permanente para las investigaciones con perspectiva histórica, porque permiten acceder a datos e imágenes que de otro modo resultan inabordables. Sin esas fuentes de consulta, las referencias mediáticas se ven reducidas a los discursos sostenidos por los medios de comunicación metropolitanos.

En este proyecto se resalta la importancia del desarrollo de repositorios digitales institucionales de fuentes de investigación, en tanto resultan un espacio de consulta recurrente para investigadores/as de distintas disciplinas.

Bibliografía

Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Paidós.

Beigel, F. (2015). "Culturas evaluativas (alteradas)". En Federación Nacional de Docentes; Política Universitaria, 2, 12-22.

Boggi, S., Silva, A. y Arabito, J. (2020). "Patrimonio sonoro y digitalización: Memorias radiofónicas e imaginarios sociales regionales sobre LU10 Radio Azul; Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social". En *Revista Argentina de Comunicación*; 7; 10; 8-2020; 324-357

Careaga, A. (2008) Prólogo. *Archivo Documental: recuperación, organización y conservación de documentos para la memoria*, Buenos Aires: Instituto Espacio para la Memoria.

Conferencia Regional de Educación Superior para América Latina y el Caribe (CRES) (2018). Declaración y Plan de Acción. Disponible en: https://www.utn.edu.ar/images/Secretarias/SGral/PropuestaPlanDeAccionCres2018.pdf -Congreso de la Nación Argentina (2013) Ley 26899. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26899-223459/texto 9

De Volder, C. (2008). "Los repositorios de acceso abierto en Argentina: situación actual". *Información, Cultura y Sociedad*, 19, 79-98. Disponible en: http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/83

Freitas, M. y Leite, F. (2019). "Atores do sistema de comunicação científica: apontamentos para discussão de suas funções." En *Informação & Informação*, 24(1), 273-299.

Fushimi, M. S. (2012). "El acceso abierto al conocimiento científico en Argentina. Del movimiento internacional a la política pública." En *Red-historia* (2), pp. 1-3.

Fushimi, M. (2018). *Desarrollo de repositorios digitales institucionales en las universidades nacionales en Argentina, período 2004-2015 (tesis de maestría)*. Universidad Nacional de Quilmes. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1629/te.1629.pdf

Fushimi, M. y Banzato, G. (2010). "Las políticas de acceso abierto en las universidades estatales argentinas: un análisis a través de la web". Ponencia

presentada en VI Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata, 9-10 de diciembre de 2010. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.931/ev.931.pdf

Fushimi, M., Pené, M., Unzurrunzaga, C., Sanllorenti, A. (2021). *Situación de los repositorios digitales en las universidades nacionales argentinas de gestión pública (2019)*. Ensenada: Universidad Nacional de La Plata. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4722/pm.4722.pdf

García Canclini, N. (1999). "Los usos sociales del patrimonio cultural". En Aguilar Criado, E. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de la cultura. Junta de Andalucía. Pp 16- 33.

González Girodo, M., Iturralde, M.E. y Pérez, P. (2020). "Políticas públicas de acceso abierto al conocimiento. Repositorios digitales institucionales". En: Iturralde, M. E. (Ed.) *Investigaciones sobre prácticas y producciones artísticas. Avances colectivos (con distancia social) en pandemia*. Tandil: Facultad de Arte – UNICEN. ISBN 978-950-658-521-1. Disponible en: http://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/

Gravano, A. Silva, A. y Boggi, S. (2016). C*iudades vividas. Sistemas e imaginarios de ciudades medias bonaerenses*. Buenos Aires: Café de las ciudades.

Hall, S. (2017) *Estudios culturales 1983. Una historia teorética*. CABA: Paidós.

Leff, L. (2016) "Reflexiones en torno a la gestión de datos". En XI Jornadas Latino-americanas de estudios sociales de la ciencia y la tecnología. Curitiba, Brasil, 25 al 28 de julio de 2016. Disponible en: http://www.esocite2016.esocite.net/resources/anais/9/1472778539_ARQUIVO_LauraAlejandraLeff.pdf

INDEC (2021) "Acceso y uso de tecnologías de la información y la comunicación". En EPH. Ciencia y Tecnología, Vol. 5, N°1, Buenos Aires: Ministerio de Economía. Disponible en https://www.indec.gob.ar/uploads/informesdeprensa/mautic_05_213B13B3593A.pdf

Iturralde, M. E. (2010) *Registros del Campo. Un sitio Web multidisciplinario como estrategia de difusión y publicación de producciones académicas. Tesis grado*. Olavarría: Facultad de Ciencias Sociales – UNICEN.

Iturralde, M. E. (2020). "Producción y distribución de contenidos audiovisuales en el centro-sudeste bonaerense". En Campo, Javier (Comp.) (2020) *Tiempo transmutado. Nuevas investigaciones artísticas*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Lemiez, G. y Endere, M.L. (2020). "Patrimonio documental, memorias e historia obrera. La reconstrucción del caso de Villa Carlos von Bernard, partido de Olavarría, Buenos Aires, Argentina". En *Revista General de Información y Documentación*, 30 (2), 507-526.

López, F. (2013). "Visibilidad e impacto de los repositorios digitales en acceso abierto, De bibliotecas y bibliotecarios…". En *Boletín Electrónico ABGRA*, 5. Disponible en: http://eprints.rclis.org/18940/

Mallo, E. (2011). "Las políticas de ciencia y tecnología en la Argentina: la diversificación de problemas globales, ¿soluciones locales?". En *Redes*, 17(32), 133-160.

Marín Agudelo, S. A. (2012). "Apropiación social del conocimiento: una nueva dimensión de los archivos". En *Revista Interamericana de Bibliotecología*, 35. Disponible en: http://www.scielo.org.co/pdf/rib/v35n1/v35n1a5.pdf -Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (MCTIP) (2016) Resolución 753. Disponible en: https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/154125/20161116

Mombello, L. (2014). "Entrevista a Elizabeth Jelin. La memoria, una bisagra entre pasado y presente." En *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 2, pp. 146-157. Disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/Mombello/pdf 10

Pené, M. G.; Unzurrunzaga, C. y Borrell, M. (2016). "Repositorios institucionales universitarios argentinos, un acercamiento a sus colecciones". En IV Jornadas de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, La Plata, 29-30 de octubre de 2015. Disponible en: www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_even-tos/ev.5293/ev.5293.pdf

Prats, L. (2005). “Concepto y gestión del patrimonio local”. En *Cuadernos de Antropología Social,* 21, 17-35.

Rotman, M. (2018). “Contextos histórico-políticos, desigualdad y poder en procesos culturales-patrimoniales”. En *Ilha*, 20 (2), 155-178.

Silva, A. y Girado, A. (2020). “Investigación etnográfica y publicación de datos en acceso abierto: cuestiones metodológicas y éticas”. En *Tabula Rasa*, 35, 275-293. Disponible en: https://doi.org/10.25058/20112742.n35.12.

Souza, G. M. (2018). “O Campo do Patrimônio Cultural, Redes e Intersecções”. En Ilha, 20 (2), 107-131. -Suber, P. (2015) Acceso Abierto. Estado de México: UAEM.

UNICEN (1984). Estatuto de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en: https://www.unicen.edu.ar/content/estatuto

UNESCO (s/f). *¿Qué es acceso abierto?* https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFque-es-acceso-abierto

UNESCO (2014). Gestión del patrimonio mundial cultural. Francia: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

UNICEN (2018). Plan de desarrollo institucional 2018-2022. Disponible en: https://www.unicen.edu.ar/sites/default/files/PDI%20con%20Anexos.pdf

Voutssas M., J. y Barnard Amozorrutia, A. (coords.) (2014). *Glosario de preservación archivística digital versión 4.0*. México: UNAM.

Wilkinson, M.D, et al. (2016). *The FAIR Guiding Principles for scientific data management and stewardship*. Disponible en: https://www.nature.com/articles/sdata201618.pdf

-Williams, R. (2003). *La larga revolución*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Construcciones discursivas en las exposiciones temporarias de arte europeo de los siglos XV al XVIII en Buenos Aires

Alejo Lo Russo, FFyL – UBA / UMSA

Introducción

En el marco de la Facultad de Artes de la Universidad del Museo Social Argentino, llevamos a cabo el proyecto de investigación "Exposiciones temporarias de arte europeo de los siglos XV al XVII en Buenos Aires desde inicios del siglo XX al presente. Registro documental e indagaciones en torno a las narrativas sobre la tradición artística europea en el medio local."

Este proyecto se propone inicialmente realizar un relevamiento de la documentación existente en torno a las exposiciones temporarias de arte europeo de los siglos XV al XVII que tuvieron lugar en Buenos Aires desde inicios del siglo XX. A partir del corpus documental elaborado se indagará en torno a las narrativas curatoriales manifiestas en estas exposiciones. Nuestro abordaje implicará el estudio e interpretación de textos de catálogo, textos de sala, selección de obras, estrategias curatoriales, así como todos aquellos registros de recepción tales como las repercusiones en la prensa o en producciones teóricas.

La diversidad de casos a considerar nos permitió diferenciar diversas posibilidades de organización, motivación y base teórica. Uno de los eventos que abordaremos en esta presentación, "Exposición de arte gótico y del Renacimiento" de 1944, emprendida por Martín Noel en la galería de arte Müller, implicó a una personalidad académica de prestigio que asumió la responsabilidad individual del proyecto según su propia perspectiva histórica e ideológica, en tanto que otra, "Primera exposición de dibujos antiguos" de 1951, en el Museo Nacional de Bellas Artes, fue organizada por una institución pública del Estado en función de la puesta en consideración pública de las piezas.

Partiendo de la consideración de la exposición como la materialización de ideas articuladas de modo intencional, es decir, como una construcción discursiva

interpretable, sostenemos la hipótesis según la cual las exposiciones temporarias de arte europeo antiguo habrían asumido en sus criterios de selección y producciones textuales las consideraciones vigentes en torno a la tradición artística europea de la Modernidad temprana en el medio local, y habrían manifestado los criterios y objetivos de gestión de instituciones públicas y privadas.

Premisas teóricas

Los estudios sobre museos y exposiciones desde las últimas décadas del siglo XX han puesto, en gran medida, el foco en el análisis del discurso. Abordar el dispositivo expositivo en términos discursivos implica considerarlo como un espacio en el que se expresa una significación, siendo así la exposición una materialización de ideas articuladas de modo intencional, es decir, como una construcción discursiva interpretable (Reca, 2015: 19). En este sentido Burcaw diferencia el acto de mostrar (display) del de exponer (exhibit) definiendo así a una exposición como "un acto de mostrar más interpretación (…) exponer es mostrar y narrar"; considera, así, que la exposición implica un acto deliberado de interpretación de un sujeto o un grupo sobre un tema (1997:129). Así entendida, la exposición implica en su configuración un acto de interpretación que genera una narrativa, un relato sobre un tema que se abre asimismo a la interpretación del público. Respecto de esta idea, Preziosi señala que en el museo el tiempo es puesto en escena, y cada artefacto es una reliquia del pasado que prefigura el presente. Según el autor la gestión social de la memoria es una función central del museo en el mundo moderno y, como tecnología epistemológica, éste crea narrativas que naturaliza como verdades (Preziosi, 2009:84). Por su parte Bal (2005:153) propone que el museo puede considerarse como un discurso, siendo la exposición, y su narratividad, parte de ese discurso. En esta misma línea, Zunzunegui define a la unidad del discurso del museo como aquella que está configurada por diversos elementos como la arquitectura, el acondicionamiento del edificio, el mobiliario, la colección y su disposición, donde el Museo es "una superficie discursiva (…) un espacio físico organizado en el que se expresa la acción enunciativa" (2003:54), y en esta línea Ferguson define a la exposición del Museo como un "sistema estratégico de representaciones" que implica considerar

el espacio arquitectónico, las selecciones y exclusiones artísticas, los textos, catálogos, etc. (Ferguson, 2005:128).

Partiendo de estas premisas teóricas analizaremos tres casos de exposiciones en Buenos Aires con el fin de identificar estrategias expositivas y tramas discursivas que nos permitan indagar en el tema de las consideraciones sobre el arte europeo antiguo en el ámbito local.

Una exposición de arte gótico y renacentista

Entre el 13 de noviembre y el 2 de diciembre de 1944 se llevó a cabo la *Exposición de arte. Gótico y Renacimiento* en la Galería Müller de Buenos Aires. La organización estuvo a cargo de una comisión presidida por el arquitecto e historiador del arte Martín Noel y contó con el auspicio de la Asociación para la lucha contra la parálisis infantil. Las piezas exhibidas, en un arco cronológico de los siglos XIV al XVI, se presentaban en el catálogo en ocho categorías: "Pintura" (treinta y siete), "Escultura" (veinticinco), "Bronces y medallas" (once), "Orfebrería" (diecisiete), "Objetos de arte" (treinta y nueve), "Muebles" (veintidós), "Tapices, tejidos y alfombras" (doce), "Manuscritos, libros miniaturas" (trece) ("Exposición de arte…", 1944). Las obras exhibidas provenían de acervos públicos y privados: el Museo Nacional de Arte Decorativo, el Patronato de la Infancia, las galerías de arte Müller y Ad Insigne Aldi, y cincuenta y seis colecciones privadas.

Las reseñas publicadas en los días sucesivos destacaron la calidad de las obras. *La Prensa* señalaba los importantes aportes de coleccionistas privados "…lo que nos revela de manera insospechada, el rico y deslumbrante acervo que posee nuestro país de verdaderos tesoros artísticos" (Pintura y escultura…"). *El Diario* la consideraba "Extraordinaria desde todo punto de vista y destinada marcar un jalón significativo dentro de la historia de nuestras grandes exposiciones plásticas" ("Abriose la muestra…", 1944). La misma reseña resaltaba que la comisión organizadora había tenido el cuidado de elegir cada pieza "teniendo en cuenta no sólo su nobleza artística, sino también su linaje, o sea las colecciones a las cuales ha pertenecido anteriormente y otros documentos que atestiguan su autenticidad indiscutible".

El presidente de esta comisión organizadora, Martín Noel, gozaba hacia entonces de un gran prestigio como arquitecto y teórico. El mismo año de 1944 era

nombrado presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, de la que formaba parte desde 1936. Noel había estudiado arquitectura en la *Ecole Spéciale d'Architecture* de Paris, graduándose de arquitecto en 1913. A su vuelta a la Argentina se convertiría en uno de los principales representantes del movimiento neocolonial, tanto desde la práctica arquitectónica como en la teoría (Cirvini, 2004:351).

Además de organizar la exposición, Noel fue el autor del texto introductorio del catálogo. Nos interesa indagar en el texto con el fin de reconstruir el discurso sobre la tradición europea planteado por la exposición.

Durante su formación europea Noel adhirió a los postulados teóricos de Hippolyte Taine en cuanto a sus consideraciones sobre la incidencia del medio social, el momento histórico y los caracteres étnicos en la producción artística (Cirvini, 2004:183). Asimismo, sus textos historiográficos dan cuenta de la recurrencia a ideas de las tendencias formalistas de Alois Riegl y Heirich Wölfflin (García, 2016:152).

Las concepciones taineanas respecto a la incidencia del medio en la producción artística se manifiestan en las interpretaciones de Noel respecto al cambio desde las formas góticas a las renacentistas; "Dante, Petrarca y Boccaccio nos alejan de la severa ortodoxia y el camino florecido del Dios más humano del Santo de Asís nos conducirá al palpitar místico-realista de los pinceles de Giotto" ("Exposición…", 1944:12-13). Los cambios identificados en las formas artísticas están así para Noel exclusivamente en función de los cambios de época. Al abordar el período que concierne a las obras de la exposición, Noel identifica dos polos: el "añejo orientalismo crisianizado por la magia del dogma" y "el afán racionalista que predica la liberación del pensamiento". Entre uno y otro paradigma se produce según el autor un proceso de cambio que imolica las consideraciones del contexto: "En torno a estos dos conceptos a lo largo del itinerario religioso, social y político van deambulando y desarrollándose las escuelas locales hasta definir indeleblemente la nueva gramática del neoclasicismo" ("Exposición…", 1944:13-14).

Respecto a las tendencias formalistas, Noel recurre al concepto de *Kunstwollen*, voluntad de forma, de Riegl[1] al referirse a las primeras manifestaciones del Renacimiento en el siglo XV: "Sensualismo imaginativo, voluntad de forma que se vigoriza en el sortilegio de los modelos de la antigüedad recién descubiertos … Huchas, arquetas, credencias, marfiles y tapices señalan idéntica metamorfosis, prevaleciendo en ellas el naturalismo vibrante de la libertad creadora que escapa a lo hermético, minucioso y estático de la arcaica planimetría medieval." 15 Además de la alusión a las condiciones de la época, estas reflexiones manifiestan asimismo un fundamento evolucionista derivado de los escritos de Riegl.[2]

Otro tópico que identificamos en el escrito de Noel es el de las escuelas nacionales, de modo que el arte y sus dinámicas de cambio son comprendidos por el autor en términos regionales:

> Así Italia está a la vanguardia como centro de expansión del movimiento desde su frágil bizantinismo del siglo XIII; lo flamenco-borgoñón y germano se urde en lo intrincado del XIV, para definirse en la decimoquinta centuria, amoldando lo gótico septentrional al dicho renacimiento italianizado; lo francés del centro mira insistentemente hacia Florencia y Roma" ("Exposición…", 1944:16).

Identificamos aquí ideas de Wolfflin respecto al condicionamiento del arte a las características de "la escuela, el país y la raza" (Wolfflin, …:8-9).[3]

---

[1] Riegl define a la voluntad de forma como una fuerza del espíritu humano que propicia constantes formales en una época: "Frente a esta concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte, he mantenido en mis *Stilfragen* una concepción teleológica –siendo según creo, el primero en ello-, descubriendo en la obra de arte el resultado de una voluntad artística (kunstwollen) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario, la materia y la técnica. A estos tres últimos factores ya no les corresponde aquel papel positivo y creativo que les atribuía la llamada teoría de Semper, sino más bien un papel negativo y que actúa como freno, constituyendo algo así como los coeficientes de razonamiento dentro del producto final" (1992:20).

[2] Sobre la concepción evolucionista del arte precisa Riegl: "Todo aquel que, como el autor de este volumen, esté convencido de que en la evolución no hay ni retroceso ni detención, sino que todo más bien avanza de un modo continuo, ha de considerar perfectamente arbitrario el establecer los límites de un período artístico según fechas fija. Y sin embargo no llegaríamos a una visión clara de la evolución si no diferenciáramos los períodos artísticos singulares: pues cuando se ha decidido hacer la división de la evolución general en periodos singulares, se les han de dar también a éstos necesariamente un comienzo y un final." (1992:26).

[3] "Hay que ir afinando cada vez más en esto de la relación del todo y de las partes, tratando de puntualizarla no sólo en la forma del dibujo, sino en la distribución de la luz y del color, para poder llegar a definir los tipos estilísticos individuales. Se llegará a comprender cómo una determinada interpretación de la forma se une forzosamente a una determinada coloración y se aprenderá a ver poco a poco el conjunto de los signos estilísticos personales como expresión de un temperamento determinado. (…) No por esto se descompone la trayectoria de la evolución artística en meros puntos aislados: los individuos se ordenan por grupos. Botticelli y Lorenzo di Credi, diferentes entre sí, son semejantes como florentinos

Las concepciones de Noel en el catálogo de la exposición responden así a criterios historiográficos de autores entre la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. Partiendo de la dependencia de las formas artísticas a las características del medio, Noel despliega una lógica evolutiva que, en el caso de las piezas seleccionadas para este evento, da cuenta de un proceso que parte del gótico y transcurre hasta el primer Renacimiento. Este proceso implica para el autor "un volver a la naturaleza y un alejarse de los rígidos conceptos abstractos de la filosofía escolástica" en tanto que el arte "se emancipa de lo arcaicobizantino (sic.) bajo el milagro platónico de Florencia" ("Exposición…", 1944:12).

Exposición de dibujos antiguos, una invitación al estudio

Eduardo Schiaffino, fundador y director del Museo Nacional de Bellas artes entre 1895 y 1910, acrecentó notablemente el acervo mediante compra de obras en Argentina y Europa. El período entre 1903 y 1907 fue el más importante de su gestión en cuanto al ingreso por adquisición de obras europeas de los siglos XV al XVIII. En 1906 el Congreso Nacional le aprobó un viaje de cinco meses con un presupuesto de setentaiún mil seiscientos pesos para la adquisición del "Museo de Escultura Comparada" y "obras de ocasión, pinturas, dibujos, grabados, etc."[4] Entre las compras más relevantes figura el lote de quinientos noventa y seis[5] dibujos antiguos provenientes de la colección John Bayley que adquirió en Roma. En 1934 Schiaffino recordaba en *La Fronda* el origen de la colección y los pormenores de esta transacción:

> Hacia 1844 vivía en Florencia un ilustre Coleccionista inglés llamado John Bayley … Así se formó la vasta colección de 600 dibujos del Renacimiento hasta principios del siglo XIX que lleva su nombre … En diciembre de 1906 hallándome en Roma, en viaje de estudio y adquisiciones para el Museo N. de Bellas Artes, tuve ocasión de examinar la Colección Bayley, en casa del experto Darío G. Rossi, que se disponía a poner en circulación en Europa el catálogo ilustrado, en el que se anunciaba la venta para marzo de 1907 … cedería la colección entera en cuarenta

frente a cualquier veneciano, y Hobbema y Ruysdael, aun distanciándose tanto uno de otro, se emparejan al punto como holandeses, en cuanto se los enfrenta con un flamenco como Rubens. Esto quiere decir que junto al estilo personal aparece el de escuela, país y raza." (Wölfflin, 1961:8-9)

[4] (26 de abril de 1906) Autorizando la adquisición de obras con destino al Museo de Escultura Comparada. En *Boletín Oficial de la República Argentina*, p. 383

[5] Esta cantidad es la que figura en el catálogo editado por el Museo. ("Catálogo de dessins…", 1907)

> mil francos, al contado, le prometí gestionar oficialmente la compra al llegar a Buenos Aires. ("Programa derrotista", 1934)

Así ingresó al Museo esta colección de dibujos antiguos cuyas autorías correspondían a grandes nombres de la tradición europea como Cimabue, Donatello, Ghiberti, Fra Angelico, Paolo Ucello, Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Guido Reni, Rembrandt y Rubens, entre otros. Las administraciones posteriores del Museo a cargo de Cupertino del Campo (1911-1931) y Atilio Chiappori (1931-1939), pusieron en duda muchas autorías de obras adquiridas por Schiaffino, incluida la colección Bayley. Ante estos ataques a su gestión, Schiaffino respondía desde la prensa en 1934 y dejaba traslucir el peligro que corría el conjunto:

> Así se lanza la especie de que la colección John Bayley, de seicientos dibujos, desde el Renacimiento hasta comienzos del siglo XIX, que llevan consigo el pecado original de no estar firmados «carecen de importancia»; hay que abolilrlos! Se hace en contra suya una campaña de descrédito, y creyendo llegada la hora de librarse finalmente de ese espectro de Banquo, corre el rumor de que no tardará en solicitarse autorización del señor ministro de Instrucción Pública… para mandar a remate la colección John Bayley… la irreemplazable base del único Gabinete de Dibujos existente en Sud América! ("Programa derrotista", 1934)

Sin embargo, a pesar del oscuro pronóstico de Schiafino, la colección de dibujos permaneció en el Museo. Casi dos décadas después, en 1951, durante la gestión de Juan Zocchi (1944-1955),[6] se llevó a cabo en el Museo la *Primera exposición de dibujos antiguos* surgía que retomaba el debate sobre la autenticidad de los dibujos de la colección Bayley. Para la ocasión eran puestos a la exhibición pública ciento quince de los dibujos. En el catálogo de la exposición Zocchi se refería a los debates sobre la autenticidad de las obras que sostuvieron Schiaffino y Chiappori[7] y al justificar el evento definía la necesidad de estudio de eses piezas antiguas del Museo:

[6] Entre marzo y diciembre de 1945 Juan Zocchi fue nombrado interventor del Museo. A partir de entonces fue nombrado efectivamente en el cargo (Cámpora, 1986:57).

[7] Cupertino del Campo cuestionó públicamente las atribuciones de diversas obras adquiridas durante la gestión Schiaffino, entre ellas los dibujos Bayley. Por su parte, el ex director contestaba los agravios enfáticamente en la prensa y destacaba la carencia de adquisiciones durante la dirección de del Campo (Corsani y Melgarejo, 2012:247-249).

> Cuanto acabamos de decir significa pues que la presentación de la colección Bayley del Museo Nacional de Bellas Artes, que iniciamos con esta primera muestra y seguirá con algunas más, es también, y en mucho, una invitación al estudio. Ningún museo, ningún experto pretenderá jamás tener la exclusividad de juicio y mucho menos el juicio definitivo en cuanto a obras antiguas a identificar que carezcan de historia conocida, de documentos escritos o de antecedentes de derivación artística directa … Invitamos, pues, al perito, al conocedor, al crítco, al estudioso, a que colabore con el Museo ("Primera exposición…", 1951:5)

El catálogo dejaba así claro el objetivo central de la exposición. Un importante lote de dibujos antiguos adquiridos durante la gestión de Eduardo Schiaffino había sido posteriormente puesto en duda en cuanto a su valor. Bajo la dirección de Zocchi el Museo se apartaba de los criterios personalistas de la dirección y abría el camino a la investigación del acervo en la cual se invitaba a la comunidad de expertos para colaborar. La creación de un área específica de investigación surgió como iniciativa de su sucesor en el cargo, Jorge Romero Brest (1955-1963) y de Samuel Oliver (1963-1977). Hacia la década de 1960 Celia Alegret inició indagaciones sobre algunas obras antiguas de la colección del Museo (Burucúa, 1995: 107), inaugurando un área de trabajo sobre las obras llevada a cabo por especialistas.

Las obras europeas antiguas del Museo planteaban el problema de las atribuciones en razón de la falta de documentación o estudios eruditos que las sostuvieran. La exposición de dibujos antiguos de la gestión Zocchi abría el acervo a su estudio, invitando a la comunidad de especialistas a la emisión de juicios sobre las piezas. De este modo abría el camino para la creación de un área específica de investigación y redefinía al Museo como una institución receptiva del conocimiento que podía ofrecer la comunidad de especialistas.

De El Greco a Tiepolo

Entre el 24 de agosto y el 27 de septiembre de 1964, durante la gestión de Samuel Oliver, se presentó en el Museo otra importante exposición de arte antiguo, *De El Greco a Tiepolo,* que incluía obras del Museo y de colecciones privadas. En las salas del Museo se exhibían ciento veintinueve pinturas y dos tapices de los siglos XVI al XVIII. Oliver planteaba en el catálogo editado para el evento la idea de complementariedad de las obras prestadas para esta exposición temporaria, con las de la colección antigua permanente del Museo: "Ha sido y es propósito de esta

Dirección organizar exposiciones temporarias que completen o suplan las colecciones de este Museo, para estudio y goce del público" (De El Greco ..., 1964: s/n). De este modo el Museo establecía diálogos entre sus obras y otras "invitadas" en la esfera específica de las pinturas europeas antiguas. Siguiendo la lógica establecida por Zocchi en 1951, Juan Corradini, restaurador del Museo entre 1956 y 1968, justificaba en el catálogo el recorte temporal de la exposición e invitaba a los especialistas a estudiar las obras del Museo:

> Es una explicita invitación, dirigida no solamente a los artistas y a los aficionados, sino también a todos aquellos que enseñan y escriben sobre arte, pues les brinda la oportunidad de ver una al lado de otra las múltiples y contradictorias manifestaciones de una época en la cual fueron sembrados los gérmenes del arte moderno (De El Greco ..., 1964: s/n).

Respecto a las consideraciones sobre la tradición europea, el breve texto introductorio de Oliver evidenciaba una base teórica evolucionista. El director del Museo consideraba al período que abarcaba la exposición, entre el siglo XVI y el XVIII, como un camino de liberación en la cual el ser humano "En la lucha con el Ángel sale vencedor, se libera de un Dios colectivo que amparaba la comunidad y la regía con leyes divinas" (De El Greco ..., 1964: s/n).

Identificamos una coincidencia entre este discurso planteado por la exposición y los criterios museográficos del Museo en esos años. Hacia 1965 las obras europeas del acervo se disponían linealmente en forma cronológica desde el ala norte hacia el ala sur, siguiendo el eje anterior de la planta baja, en tanto que en el posterior se distribuían las salas de arte argentino.[8] En torno a 1970, manteniendo un criterio cronológico y geográfico, se reordenaron las obras, ubicando las europeas en el sector norte y las argentinas en el sur. Una guía editada hacia entonces documenta cómo el arte europeo de los siglos XIV al XVIII se distribuía en las salas veintidós a veintisiete del sector norte, hacia la izquierda del hall central. [9] Este folleto desplegable destinado a los visitantes evidenciaba en sus textos una concepción evolutiva del arte basada en aspectos formales. La sala veintisiete albergaba pinturas italianas y flamencas, entre las cuales, "las obras más

[8] Esta información la tomamos de una guía para visitantes del Museo sin fecha, que Herrera data hacia 1965 en razón de las obras que menciona (2009:25).

[9] La datación hacia 1970 se podría establecer en razón de que responde a las reformas emprendidas en el Museo hacia 1969, documentadas por registros fotográficos. (Herrera, 2009:27)

antiguas", eran definidas como "esquemáticas y planas", en tanto que en "las más modernas" se apreciaba una "tímida idea de volumen y espacio". Las obras de los siglos XVI y XVII presentaban según el texto del Museo, "mayor cantidad de detalles", afirmaban "el volumen y el espacio" e introducían "sombras".

De modo que durante la dirección de Samuel Oliver las pinturas italianas antiguas se alojaron en las salas específicas de arte europeo anterior al siglo XIX en función de un discurso cronológico evolucionista.

Conclusiones

El abordaje de estos tres casos nos permitió, por un lado, acercarnos a las propuestas institucionales del Museo Nacional de Bellas Artes hacia mediados del siglo XX, y delinear las consideraciones sobre la tradición del arte europeo en el medio local hacia entonces. Desarticulando un modelo de gestión centrado en la figura del director que el Museo había presentado desde su fundación, hacia mediados del siglo XX, se empezaba a proponer un criterio más abierto a la comunidad de especialistas en asuntos artísticos. Esto propició hacia la década de 1960 la instauración de un área de investigación con personal especializado.

Respecto a las consideraciones sobre el arte europeo previo al siglo XIX, los casos analizados presentan una lógica que ejemplifica mediante las obras un proceso de evolución en una línea cronológica. El concepto de emancipación planteado por Noel en el transcurrir del arte gótico al renacentista, se parangona con la idea de la irrupción del "hombre moderno" que Oliver plantea en el período de "El Greco a Tiepolo". Estos criterios serían puestos en duda a lo largo de la segunda mitad del siglo, cuando la historiografía del arte se volcará hacia los estudios sociológicos y culturales, a las contingencias de la creación artística, evitando las generalizaciones. Como señala Clark, la historia social del arte permitió establecer "los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre el arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y los procesos históricos más generales" (1981:12).

Bibliografía

Bal, M. (2005). The Discourse of the Museum. En Reesa Greenberg, R; Ferguson, B. y Nairne, S. (Eds.) *Thinking About Exhibitions*. (pp. 145-158). London: Routledge.

Burcaw, G. E. (1997). *Introduction to museum work*. Walnut Creek: Altamira Press.

Cámpora, G. (1986). *Museo Nacional de Bellas Artes, 1895-1955*. [Tesis de licenciatura no publicada] Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Clark, T. (1981). *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cirvini, S. (2015). *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*. Mendoza: Zeta.

Ferguson, B. (2005) Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense. En Reesa Greenberg, R.; Ferguson, B. y Nairne, S. (Eds.) *Thinking About Exhibitions*. (pp. 127-136). London: Routledge.

García, C. (2016). Historiografía artística durante la primera mitad del siglo XX: algo más sobre la polémica Noel-Buschiazzo. Avances. Revista de Artes, 25, pp. 149-161.

Herrera, M. J. (2009). *Exposiciones de arte argentino 1965-2006*. Buenos Aires: Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Preziosi, D. (2009). Narrativity and the Museological Myths of Nationality. En *Museum History Journal*. 2. 37-50. DOI:10.1179/mhj.2009.2.1.37

Reca, M. M. (2015). Representación, polisemia y museos. Una exploración semiótica para el análisis de los procesos de significación. En *Museología & interdiscipliaridade*. IV(7) 18-29.

Riegl, A. (1992 [1901, 1923]). *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor, 1992.

Wölfflin, H. (1961 [1915]). *Conceptos fundamentales de la historia del arte. Introducción*. Madrid: Espasa Calpe.

Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Madrid. Cátedra.

Fuentes primarias

(1907). *Catalogue des dessins anciens de la colection de feu John Bayley, esq*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes

(28 de mayo de 1934). Programa derrotista. *La Fronda*.

(1944). *Exposición de Arte. Gótico y Renacimiento*. Buenos Aires: Pauser.

(14 de noviembre de 1944) Pintura y escultura. Fue inaugurada ayer una exposición de arte gótico y renacentista. *La Prensa*.

(14 de noviembre de 1944) Abriose la muestra de arte gótico y del Renacimiento. *El Diario*

(1951). *Primera exposición de dibujos antiguos*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

(1964). *De El Greco a Tiepolo*. Buenos Aires. Museo Nacional de Bellas Artes.

Producción audiovisual con material de archivo y tecnología obsoleta recuperada, el caso del proyecto Re-Visión

Juan Manuel Artero, FPyCS - UNLP
Juan Pablo Vicente, FA – UNICEN

VIDEO: del latín video (yo veo) y esta del verbo videre,
el mismo que nos dio ver, vista, entrevista, envida,
vedette, vis-a-vis, y voyeur. Se vincula
a la raíz indoeuropea weid, que nos dio la
palabra griega εἰδος, eidos (apariencia, imagen)[1]

Décadas del 80' y 90', décadas del video: Videocassette, videocasetera, videoclub, videocámara, videoteca, videoarte, videoinstalación, videoclip, video hogareño, video familiar, video social, video institucional.

Las cámaras llegan a los hogares, registran lo cotidiano, lo familiar, las imágenes de todos los días, los pasos de los hijos, el auto nuevo, un paseo por la ciudad. El video se convierte en una nueva forma del recuerdo. Se graban los cumpleaños de quince, los casamientos, los bautismos, las fiestas. Surgen los videastas, profesionales del video, presentes con sus videocámaras en cada encuentro social. Con la videocasetera se puede grabar de la televisión y así detener por un momento su flujo de eterno presente: se graban los partidos de fútbol, los clips musicales, los programas, las películas, los video tutoriales, las recetas.

Siguiendo a Graciela Taquini (2008) podemos decir que el video en tanto comienza a intervenir en el campo artístico (videoarte, videoinstalación), tiene un origen mediático, surgido directamente de la televisión, cuyos dispositivos adoptó: televisores, monitores, reproductores de cintas, cámaras (p.25). La mencionada autora trabaja una profunda historización sobre los vínculos entre video y arte y menciona que se trata de una tecnología nacida

> para el registro de la vida cotidiana y amateur [pero que] una serie de creadores invierte este paradigma con el fin de reinventar ese lenguaje en forma de expresión

[1] http://etimologias.dechile.net/?video

> personal, para darle nuevas funciones: descubrir otros sentidos, explorar poéticas del tiempo, investigar inéditas potencialidades de lo audiovisual y abrir originales aproximaciones a lo formal y lo conceptual (p.26)

Tras veinte años de auge, el video y todo su universo de cinta magnética comenzaron a ser desplazados por nuevas tecnologías digitales, en un proceso de transformación aún en curso.

Los cassettes primero se guardaron, después fueron condenados al olvido, finalmente desechados. En el mejor de los casos se convirtieron en objetos fetiche para coleccionistas o nostálgicos, pero su destino principal resultó la basura. Así comenzaron también a perderse todas aquellas imágenes que contenían, parte de una memoria común.

¿Qué guardan estos cassettes olvidados? ¿Qué imágenes, texturas, colores? ¿Qué historias? ¿Continúan esos videos familiares, casamientos, grabaciones de la televisión, noticieros, eventos deportivos, videos institucionales o paisajes diciendo o narrando lo mismo que en el momento de su registro original? ¿Cuáles son, si las hay, sus resonancias presentes?

Estas y otras preguntas motivaron el inicio del Proyecto Re-Visión, tras una de las primeras visitas del equipo de trabajo a la sede del Proyecto REHTO (Programa de Reutilización Eficiente de Hardware Tecnológicamente Obsoleto, UNICEN / Municipio de Tandil). Tal como su nombre lo indica, se trata de un espacio de tratamiento de residuos tecnológicos, con el fin de disponerlos para su reutilización, o desecharlos ocasionando el menor impacto ambiental posible. Entre aquellos destinados al descarte se encuentran soportes de contenido audiovisual diverso: diskettes, discos compactos, DVD, cassettes de audio y video, así como sus respectivos reproductores, lectoras, grabadoras y televisores de tubo.

El Proyecto Re-Visión nació entonces con el objetivo de recuperar, archivar, y volver a disponer de parte de estas imágenes, así como de aquellos dispositivos tecnológicos que originalmente sirvieron para producirlas y reproducirlas. El equipo de trabajo terminó de conformarse con el objetivo de presentar el proyecto a la convocatoria 2021 de Apoyo a la Creación Artística / Artistas en residencia del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT).

Los integrantes del proyecto provienen de diferentes disciplinas, plástica, fotografía, música, poesía, gráfica y audiovisual. Diversas miradas sobre el material encontrado se ven reflejadas en la particularidad de la puesta, modo y forma, tanto en la ambientación de la sala como en la gráfica.

Parte de los objetivos propuestos entonces fueron: Investigar en imágenes descartadas o desechadas, de procedencia comunitaria: reapropiarse y reutilizarlas, volver a hacerlas circular; realizar una exhibición pública en formato video instalación experimental utilizando tecnología obsoleta recuperada (televisores, videocaseteras, videocasetes, reproductores de dvd); plantear una serie de interrogantes en torno a la posibilidad de memoria de las imágenes; invitar a la comunidad y al público a una experiencia audiovisual con el pasado y las tecnologías en desuso; conformar la primera acción de un grupo de investigación y experimentación con imágenes de procedencia comunitaria; motivar/estimular una conciencia de archivo audiovisual regional.

En la mencionada convocatoria, Re-Visión resultó el proyecto premiado. En una primera instancia para la Noche de los Museos 2021 se abrió el espacio de trabajo al público, un taller donde las herramientas utilizadas y el método interactuaron con los espectadores, comenzando entonces a desarrollar las actividades principales que culminarían con la inauguración, en diciembre de 2021, de la video instalación experimental homónima.

En dicha instalación, se trabajó con una de las salas principales del museo, el proceso de residencia sirvió para usar la sala como un laboratorio, se realizaron pruebas de luces, proyecciones, visionado de material, etiquetado de cassettes encontrado, entrevistas, y el desarmado de tecnología obsoleta que luego fueron utilizados en la obra.

Se digitalizaron aproximadamente 15 horas de material encontrado, los cuales fueron puestos a disposición del grupo para generar bucles de video.

Fue reacondicionado el espacio en su totalidad para generar una experiencia que atraviese todo el recorrido del público. Así, las cintas magnéticas no sólo fueron utilizadas en función de aquellas imágenes que contenían, sino también como material que cubrió cada una de las paredes de la sala, aproximadamente 60 horas de material proveniente de copias de películas en su mayoría cine de la década del 90’.

Se dispusieron una serie de televisores (de tubo, también reciclados) reproduciendo pequeñas piezas audiovisuales en formato bucle, realizadas a partir del remontaje de imágenes recuperadas, y una ambientación sonora que emulaba el correr de la cinta magnética por la videocasetera, sumado a pequeños fragmentos musicales extraídos del material encontrado. Completaron la muestra la incorporación de frases referidas a la experiencia con la tecnología video, obtenidas de testimonios recolectados en entrevistas a personas identificadas en parte del material.

Revisemos ahora parte del marco conceptual que sirvió (y sirve en el presente) para pensar y llevar adelante este proyecto.

Found footage, imágenes huérfanas, memoria comunitaria

Consideramos que el proyecto Re-Visión se inscribe en el marco de las prácticas reconocidas como found footage (WEINRICHTER, 2009; FÉLIX- DIDIER, 2010; TREROTOLA y LISTORTI, 2010; RUSSO, 2008; NORIEGA, 2012). Se trata de una tradición que se remonta a los inicios del cine, que encuentra un punto significativo de su desarrollo en los albores del cine soviético, e inicia en los últimos años un proceso de consolidación en tanto campo disciplinar, conjunto de prácticas sistematizadas y corpus de obras.

Dice Paula Félix - Didier (2010) sobre la producción audiovisual de found footage que éstos

> son el fruto de un encuentro buscado o fortuito entre imágenes preexistentes y la mirada del artista que las recompone y reapropia. Ese "metraje encontrado" que constituye la materia prima de estos films proviene frecuentemente de espacios ajenos al archivo institucional: mercados de pulgas, cestos de basura, colecciones personales y hallazgos felices en sótanos y altillos recompensan a menudo al buscador de imágenes destinadas a la descontextualización y/o recontextualización. (p.107)

Un conjunto de prácticas y procedimientos en torno a producciones audiovisuales hechas con material de archivo, con fragmentos de otras películas o material preexistente, con la condición de que este sea reapropiado y re-montado por el artista/realizador/investigador, con el fin de producir una obra nueva, hallando y componiendo en y a partir de estas imágenes, nuevos sentidos.

En el marco de la búsqueda y experimentación llevada a cabo en la instancia de residencia en el MUMBAT (un trabajo de aproximadamente dos meses), Re-Visión se propuso explorar en la memoria comunitaria a partir de imágenes descartadas, desechadas, archivos familiares, grabaciones de televisión, producciones institucionales y todos aquellos materiales hallados en las búsquedas del equipo y las convocatorias abiertas a la comunidad.

El archivo es uno de los campos de estudio e intervención (siguiendo a Eva Noriega, 2012) que converge dentro de las prácticas de found footage. En el siglo XXI diversas disciplinas jerarquizaron los estudios en torno a los archivos en tanto patrimonio, acervo y conservación (p.137) En el found footage, el archivo opera desde una visión performativa (p.137), poniendo en juego recursos de apropiación y remontaje (WEINRICHTER, 2009 p.12)

Desde el Proyecto Re-Visión, se trabajó contemplando y orientando las acciones en función de esta perspectiva. En principio recuperando, sistematizando, jerarquizando y seleccionando parte del material con el objetivo de resguardar imágenes cuyo destino próximo era su destrucción. Pero fundamentalmente volviendo a disponer, mediante su digitalización, este material para su re-uso y apropiación, recurriendo a técnicas como el collage, el glitch y el remontaje.

Weinrichter (2009) incorpora al remontaje dentro de la caracterización y definición de found footage. Se trata del procedimiento a partir del cual dicho material es apropiado y presentado en una nueva disposición (p.12) El fin de este conjunto de acciones es el hallazgo de nuevos sentidos posibles a partir del metraje apropiado. Esta práctica posee como fundamento conceptual el considerar a la memoria no solo como la capacidad y voluntad de evocar el pasado, sino como un trabajo activo en el que este pasado se encuentra abierto resonancias presentes.

Sobre el procedimiento de remontaje en el marco de las prácticas de found footage, Emilio Bernini (2010) dirá que

> ya no se trata de utilizar las imágenes para reconstruir positivamente el acontecimiento (...), es decir, como archivo (que contendría en sí mismo alojado el hecho histórico, el dato empírico) sino indagarlas, excavarlas, para revelar aquello que no muestran o no dicen en su superficie, o para señalar, más bien, los grados variables de escisión entre la imagen y aquello a que se refiere. (p.37)

Uno de los materiales recuperados por Re-Visión, fueron un conjunto de videos institucionales, realizados en Tandil durante la década del 90'. Estos trabajos tenían como fin la promoción turística de la ciudad en eventos nacionales e internacionales. Un trabajo de investigación más profundo podrá abordar con mayor precisión la imagen local promovida en estos trabajos. Por el momento podemos decir que en las piezas de re-montaje realizadas por Re-Visión, aquellas imágenes que en el material original se afirmaba como parte de la identidad y cultura regional, fue repuesto en tanto ausencia, como en el caso de Metalúrgica, Tren, o La Desigualdad.

Se trata de un trabajo que produce un doble movimiento, de recuperación y transformación. Siguiendo a Bernini (2010), se trata de preservar y transformar, o en sus propios términos, "se trataría de una suerte de tarea de restauración que incide sin embargo en el original para afectarlo, una restauración que no conserva." (p.28)

El ejemplo más extremo en este sentido quizás sean las imágenes intervenidas a partir del glitch, la deformación, y la alteración de colores y texturas de fragmentos de registros de fiestas y eventos sociales.

Todo muy lindo de Noelia Urbina

Existe una distancia temporal entre el registro original de las imágenes recuperadas y la recepción presente tras su re-disposición. En este aspecto, sobre este juego de tiempos que las imágenes abren, Antonio Weinrichter (2009) retomando a William C. Wees. dirá que

> mientras el espectador ve imágenes que fueron creadas en otra época, con otro propósito y por otra persona que el autor del film que está contemplando en ese momento, es también consciente de la discrepancia existente entre el contexto original y el actual, tanto de presentación como de recepción. Esto abre un espacio interpretativo, conformado por la forma del film, pero que llena la respuesta del espectador a la forma y al contenido de la obra. El resultado es un diálogo activo con -en vez de un consumo pasivo de- representaciones visuales del pasado. ([Wees 2000: 71] en WEINRICHTER, 2009 p.16)

El trabajo de recuperación del material fue realizado con una perspectiva amplia en cuanto a orígenes, géneros y formatos considerados. En este sentido, la tarea de Re-Visión encuentra resonancias en el marco de las obras que trabajan con materiales huérfanos (FÉLIX - DIDIER,2010). Es decir, materiales que por diversas razones quedaban fuera de los programas de rescate y restauración abiertos por las nuevas tecnologías digitales (p.108). Formatos postergados, que deben parte de su impulso al

> interés que las ciencias sociales, la historia académica y también el periodismo, han desarrollado por la microhistoria y la vida cotidiana, lo que les otorga un mayor valor como piezas históricas y culturales. (...) materiales que por diversas razones quedaban fuera de los programas de rescate y restauración abiertos por las nuevas tecnologías digitales (p.108)

Imágenes postergadas, fuera de catálogos o radares de archivistas, películas familiares, grabaciones de televisión. Frente a relatos totalizadores que narran una historia con mayúsculas, desde Re-Visión se atendió a aquellas imágenes de origen comunitario que permiten indagar en la cultura, la vida, la idiosincrasia de una localidad.

Son significativos en este sentido hallazgos como un material proveniente de una grabación hogareña, un grupo de amigos que adquirieron una cámara, y registraron los días y momentos compartidos tras la llegada de la misma. Podemos pensar estas imágenes como exponentes de un material vinculado a la microhistoria. Pero también, resultan significativas como registro y testimonio de

un momento de transformación tecnológica, y los efectos que ésta generó en una pequeña comunidad.

Dentro de los vastos orígenes de los materiales hallados, el grupo priorizó en este primer trabajo la recuperación de imágenes de origen comunitario, que aludían de manera más o menos directa a la ciudad de Tandil. Esto encuentra vínculo con la reflexión de Eva Noriega (2012) en cuanto a los vínculos entre las prácticas de found footage y las producciones que reflexionan sobre la regionalidad. La autora dirá que

> no son prácticas globalizadas, más bien ponen en circulación una revaloración de lo local, lo regional, la historia vivida en primera persona o la metahistoria (la historia detrás de las imágenes), con muchas referencias implícitas que dependen de los conocimientos del espectador y proponen una interpretación contingente difícil de universalizar (p.138)

Algunas notas para concluir

En esta ponencia narramos y describimos parte del trabajo de investigación del grupo Re-Visión en la ciudad de Tandil. Se trata de una experiencia enmarcada dentro de las prácticas realizativas denominadas como found footage, un campo en el que convergen el trabajo con material de archivo y su remontaje, procedimientos experimentales, la producción documental y la recuperación de imágenes huérfanas de valor cultural e identitario regional.

Con el objetivo de contribuir a estimular una conciencia de archivo audiovisual regional, el trabajo de Re-Visión abre la pregunta por la posibilidad de memoria de estas imágenes.

A las puertas del Bicentenario de la ciudad de Tandil, estos materiales interrogan a los relatos sobre aquello que, en el marco de rememoraciones, se considera o no histórico.

A partir del vínculo con el proyecto REHTO, Re-Visión trabaja también en torno a cruces entre arte y tecnología a partir de conceptos de alguna forma comunes a ambas disciplinas: recuperar, reciclar, reutilizar. Desde una exploración sensible, el arte puede preguntarse y poner en crisis la idea de obsolescencia, tanto en relación a la tecnología, como a las imágenes y sonidos de un pasado común.

En paralelo a la videoinstalación descripta, y tras el cierre de la misma, el grupo de trabajo Re-Visión llevó adelante otras actividades a mencionar: la charla "Imágenes encontradas - De la basura a los espacios de arte", a cargo de Eva Noriega, lic. en Comunicación Audiovisual y docente que trabaja, realiza e investiga sobre archivos audiovisuales; "Una Intersección. Espacio de encuentro, intercambio y debate sobre usos, apropiaciones y poéticas del material de archivo audiovisual", moderado por María Emilia Zarini Libarona; la charla y espacio de debate "Pensar el patrimonio natural local a partir de imágenes encontradas" Moderado por la Asamblea por la Preservación de las Sierras (Tandil); Entrevistas a personas identificadas en el material de archivo encontrado. Con el fin de indagar en referentes directos de las imágenes halladas y con las que el grupo trabajó, conocer el marco de realización/registro de este material y sus propios vínculos con la tecnología del video; "Junio del 78" Videoinstalación en el marco del Día Nacional por la Memoria, Verdad y Justicia realizada en el Centro Cultural Arte y Parte en marzo 2022; Proyecto ReVisión en Fiesta Magma. Videoinstalación en el marco de la Fiesta Magma de Radio Magma (Tandil) en mayo 2022.

En el presente, el Proyecto Re-Visión se encuentra preparando una nueva video-instalación, esta vez en el hall de la Facultad de Arte de la UNICEN.

Bibliografía

Bernini, E. (2010). “Found footage, lo experimental y lo documental En Trerotola, D. y Listorti, L. (comp.). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI.

Félix - Didier, P. (2010). “Sin techo ni ley. Films “huérfanos”, archivos y found footage.” En Trerotola, D. y Listorti, L. (comp.). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires: BAFICI.

Noriega, E. (2012). “Notas sobre el found footage”. En *Revista Arte e investigación* 14. Facultad de Bellas Artes, UNLP. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39764

Russo, E. (2008). “Imagen video y arte de la memoria”. En La Ferla. J. (comp.). *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini.

Taquini, G. (2008). “Tiempos del video argentino.” En La Ferla. J. (comp.). *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini.

Weinrichter, A. (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Gobierno de Navarra: Fondo de Publicaciones

Mega eventos Franquistas, herramienta diplomática

Leandro Martín Galella, Instituto Luis Ordaz – FFyL – UBA

Finalizada la guerra civil el 1 de abril de 1939 se presentaron reconociendo el gobierno de facto y a su líder el general Francisco Franco, los embajadores de más de cincuenta países. Pero la situación cambio tras la derrota de los regímenes fascistas tras la segunda guerra, el gobierno español quedo aislado. Es más, muchos países que pretendían derrocar al gobierno fascista por haber recibido ayuda económica y militar durante la guerra civil de parte de las potencias vencidas del eje.

Esta presión llego a tal punto que, en la reunión de junio de 1945, en la Conferencia de San Francisco, donde se gestó lo que sería la Organización de Naciones Unidas (ONU), se estableció que los gobiernos que habían tenido complicidades ideológicas con el nazi-fascismo de Alemania e Italia quedarían marginados de la naciente organización.

Un ejemplo claro de esta posición, que llevaba al rechazo del gobierno franquista la encabezo el delegado de México, Luis Quintanilla quien expreso:[1]

> "…Es un hecho bien conocido que las fuerzas militares de la Italia fascista y de la Alemania nazi intervinieron abiertamente para colocar a franco en el poder. En consecuencia, "no deja de ser razonable pedir que no se permita participar en ninguna conferencia o Sociedad de las Naciones Unidas a ningún miembro impuesto sobre nación alguna por las fuerzas militares de eje…"

Finalmente el 12 de diciembre de 1946 en la Asamblea de la ONU se resolvió que excluía a España de todos los organismos y hacia un llamamiento a que el Consejo de Seguridad estudiara las medidas que debían adaptarse en caso de que, al cabo de un plazo razonable, España continuara teniendo un gobierno que carecía del

[1] De Cárdenas a Echeverria: Los 12 puntos de la política exterior de México hacia España de Franco (1936-1975) en foro Internacional, Nro. 224 Vol. 56 citado en el artículo América Latina ante la Spanish question: el régimen franquista como eje de la discordia en la ONU (1945-1950) de Carlos Sola Ayape: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey:2015

consentimiento popular, haciendo por ultimo un llamamiento para que todas las naciones miembros de la ONU retiraran a sus embajadores de Madrid, la resolución fue aprobada por 34 votos a favor, 6 en contra y 13 abstenciones.

La España Franquista se había convertido en un paria internacional, sin relaciones diplomáticas, casi sin comercio exterior y con una muy débil economía de posguerra. Se hizo patente en el propio discurso pronunciado por Franco al inaugurar la tercera legislatura de las Cortes Españolas el 18 de mayo de 1949 donde se expresa claramente el estado ruinoso del país, el cual aún no había podido ordenar su economía después de la guerra civil y a lo que se sumaba la exclusión de la asistencia norteamericana.

> …Si las naciones europeas que salieron vencedoras de la guerra, muchas de ellas menos castigadas que lo que nosotros salimos de la nuestra, no hubieran tenido la ayuda de los millones del Plan Marshall, su situación seria hoy muy diferente. Nosotros, sin otra ayuda que la de la Argentina, que nos permitió **resolver en parte el agudo problema de la necesidad de cereales** estamos superando la crisis (…) Si la ayuda se regatea o no se da, nadie debe alarmarse, (…) aunque más lentamente y **continuando con los sacrificios**, llegaremos a la meta que nos hemos propuesto… [2]

Es esta coyuntura de pobreza junto con la retirada de los embajadores conllevo un esfuerzo frenético por parte del Ministro de Asuntos Exteriores para establecer contactos con cualquiera que quisiera mantenerlos. Franco estaba solo, es por eso consideraba de vital importancia el estrechamiento de relaciones amistosas históricas con quienes podían darle respuesta, es decir con el Portugal de Salazar y por encima de todos, por su importancia económica y comercial con la Argentina de Juan Domingo Perón[3].

---

[2] Negritas aportado por el autor

[3] Cabe aquí citar parte del discurso Franco "Mensaje a los españoles de 1947"

> …Gratitud a la Argentina, ¿y cómo destacar en esta hora de balance nuestros mejores deseos y felicitaciones para la nación que alzo valiente ante otros pueblos la voz de la verdad y para su digno presidente, el general Perón que tiene el gesto, que nunca olvidaremos, de enviarnos a través del océano, a su ilustre esposa, como símbolo de amor a su nación? En todos los hogares españoles en esta hora habrá el más cálido recuerdo para la nación Argentina. Y lo mismo que en nuestras horas de prueba de la Cruzada, como en la gran contienda, sentimos unión, cual hermanas siamesas, (…) nuestro amor y felicitación para Portugal. Franco textos de doctrina política 1945-1950 pp112

La dictadura no pudo más que enfocarse en sí misma y en su historia. Es decir, fortalecer su vínculo tradicional con la iglesia[4] y apoyarse en las relaciones de ultra mar, con base en parámetros los históricos-culturales. Lo que llamaban Hispanoamérica, alimentando así el vínculo peninsular con el continente americano básicamente. Y es el propio Franco quien declara[5]:

> "…Encontramos a los estados de Europa tan torpes, tan viejos y tan divididos y sus políticas tan llenas de marxismos, pasiones y rencores, que sin querer nos empujan a donde nuestro corazón nos llama, a la aproximación y al entendimiento con los pueblos de nuestra estirpe. El destino histórico de España pasa otra vez por América…"

I Bienal Hispanoamericana de arte (Madrid 1951)

Así nace en 1951, la Bienal Hispanoamericana como un "*puente cultural*" con las Américas, el evento planteaba «*fomentar en Hispanoamérica y España el mutuo conocimiento de las artes plásticas producidas por los artistas contemporáneos en esta comunidad de países*» (Cabañas Bravo, 1996b,). A pocos se les escapaba que España buscaba preservar, incrementar y fomentar todo rasgo de identidad cultural común con sus ex colonias americanas para su provecho político y económico (Cabañas Bravo, 1991).

El evento tuvo una difusión mediática inusual, pero necesaria para crear interés masivo por el evento y asi ayudar a mostrar una cara amable al mundo. Y fundamentalmente dar la idea de la existencia de vínculos con el mundo más allá de las resoluciones sancionatorias de las Naciones Unidas. La Bienal era tema de emisiones radiales, cobertura en los medios gráficos e incluso del noticioso cinematográfico No-Do, órgano del régimen, de proyección obligatoria en cada función de todo cine de España.

El repertorio de participantes españoles —mayoritariamente artistas ya destacados, como Benjamín Palencia o Daniel Vázquez Díaz— refrenda el carácter conservador de la muestra. Argentina también aporta artistas consagrados:

---

[4] Pio XII emitió un mensaje radiado de felicitación por la victoria Nacional el dia 16 de abril de 1939 "…La nación elegida por Dios como principal instrumento de evangelización del nuevo mundo y como baluarte inexpugnable de la fe católica, acaba de dar a los precursores del ateísmo materialista de nuestro siglo la prueba más excelsa de que, por encima de todo, están los valores eternos de la religión y del espíritu…"

[5] Franco, textos de doctrina política 1945-1950 pp147

Alfredo Guido —Gran Premio de Grabado—, Cesáreo Bernaldo de Quirós —Gran Premio de las Provincias Españolas—, Carlos Ripamonte. Pero el evento también contó con el apoyo de figuras de vanguardia como Salvador Dalí y Antoni Tàpies (Galella-Giménez 2020). La exposición fue un gran éxito a su cierre, en febrero de 1952. Más de medio millón de madrileños pasaron por sus salas, según los registros de la época.

Para entonces Barcelona acababa de vivir momentos socialmente álgidos motivados por la suba de tarifas del trasporte urbano, decretada por el Gobernador Civil falangista, Eduardo Baeza. Lo que llevo a que durante días la población se abstuvo de tomar el tranvía. Con el paso de los días la situación empeoro al punto que los tranvías, en los que viajaba un guardia junto al conductor, eran apedreados por los estudiantes.

La respuesta del caudillo antes estos planteos fue desplazar al puerto de Barcelona tres destructores y un dragaminas. El 12 de marzo de 1951 el boicoteo se convirtió en huelga general en la que participaron 300.000 trabajadores. Ante estos nuevos hechos el gobernador civil termino siendo reemplazado por el general Felipe Acedo Colunga. La represión desatada por el régimen con motivo de las huelgas se extendió hasta entrado 1952.

Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona (1952)

Es en ese clima de tensión social que llego a Barcelona, como parte de los eventos de la bienal, la "*Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Arte*" la que realizó del 7 de marzo al 24 de abril de 1952. La muestra llego a tener más de 80.000 asistentes para ver más de 200 obras seleccionadas de entre las más importantes de la I Bienal Hispanoamérica de arte.

Lugar destacado ocupo la obra del catalán Dalí, quien llevo obras surrealistas a la exposición las cuales causaron gran repercusión entre los espectadores.

Es así como parte de la muestra llego a la ciudad más cosmopolita del país, y también la menos adherente al régimen que se sufría particularmente la represión política, social y en especial la cultural-lingüística.

Con la llegada de la muestra, el régimen intentó apaciguar en parte los ánimos revolucionados mostrando la misma *cara amable y tolerante* que había tratado

de exponer en su relación con Iberoamérica. Es así que uso nuevamente la exposición antológica como herramienta política/cultural. Con ella se buscó mejorar la relación del gobierno con el pueblo catalán y en especial con su clase media, la cual había sido golpeada por los recientes aumentos en el transporte, la persecución lingüística, la represión de posguerra y las carencias de bienes de consuno.

Es en esta tónica que cabe pensar a la Exposición Antológica de 1952 como parte de la I Bienal de Arte Hispanoamericano, ambas serían las primeras presentaciones de las políticas de mega eventos llevados a cabo en dicha ciudad por parte del régimen. Los cuales tendrán un fin evidente, público y otro más importante para el régimen, solapado y político/social, que siempre será el mismo: la pacificación e integración de la población al régimen, logrando así el fin último, es decir la continuidad del franquismo.

XXXV Congreso Eucarístico Internacional (Barcelona 1952)

El Congreso Eucarístico Internacional es una asamblea de la Iglesia Católica que, convocada por el Papa, se reúne durante un tiempo establecido en una ciudad determinada por la Santa Sede. En dicho evento se procede a dar culto a la Eucaristía y orientar la misión de la Iglesia Católica por el mundo. El evento reúne a obispos, sacerdotes, religiosos/as y fieles laicos presididos por el mismo Papa o por un delegado nombrado ad hoc.

Cabe recordar que, en el discurso franquista, la defensa de la iglesia había sido uno de los motivos por los que actuó el ejército contra la república. Franco siempre se vio a sí mismo como *cruzado salvador de la cristiandad*.

Es el propio Franco quien en su discurso cierre el 1 de junio de 1952 del XXXV Congreso Eucarístico internacional planteaba*:*

> …El espíritu de servicio a la causa de la fe católica que vinimos a proclamar, no es un mero enunciado: le precede una legión innumerable de mártires y de soldados **caídos por esa fe en la reciente cruzada**; no somos belicosos Señor; pero armaros, los españoles aman la paz y unen sus paces a las de nuestro Santo Pontífice y de toda la catolicidad en esta hora. Mas si llegase la prueba, España, sin ninguna duda, volvería a estar en la vanguardia de Vuestro Servicio…

Las concesiones realizadas por la dictadura a la Iglesia Católica justificaban que la España franquista fuera elegida como anfitriona del XXXV Congreso Eucarístico Internacional. El primero celebrado después de la segunda Guerra Mundial, siendo su antecesor el realizado en Budapest el 1938.

El Congreso Eucarístico fue aprovechado por el gobierno franquista para dar lugar a un megaevento religioso/político/social/artístico de nivel internacional donde exponer el supuesto esplendor del país de Franco. Permitió a su vez mostrar al público nacional e internacional que la gran ciudad con tradición revolucionaria, republicana y antifranquista hoy era franquista, pacificada, dócil y cristiana.

El poder de convocatoria de la iglesia a nivel nacional e internacional se demostró una vez más cuando llegaron al puerto gran cantidad de buques que servirían como hoteles flotantes para los peregrinos llegados por mar. Destacada recepción en la prensa recibieron especialmente los cruceros norteamericanos, donde se alojaban peregrinos llegados de los Estados Unidos y un importante número de autoridades eclesiásticas.

Se congregaría entre el 28 de mayo y el 1 de junio de 1952 en la ciudad de Barcelona, un tercio de los integrantes del Sacro Colegio Cardenalicio, algo más de doscientos cincuenta obispos de todo el mundo, quince mil sacerdotes y a cientos de miles de asistentes. Es así que la iglesia con su reclamo termino por facilitar la apertura al exterior de un gobierno aislado y marginado

Pero sin duda el punto de mayor atención y cuidado era camino por el cual el Caudillo entrara a la ciudad. Para lo cual en la unión entre la Plaza y el Paseo de Colón se había instalado un arco triunfal que dominaba la escena y que en su parte superior contenía la inscripción: "*Bienvenido Caudillo de España*", sobre ella el *Victor*, símbolo franquista por excelencia. Además, una alfombra roja se extendía desde la escalinata del muelle donde atracaría el crucero Miguel de Cervantes procedente de Valencia y acompañado de una escolta naval.

Una vez llegado Franco y su comitiva al puerto fue saludado con las 21 salvas reglamentarias, mientras, en el cielo, una escuadrilla de aviones sobrevolaba el lugar con una enorme pancarta en la que se daba la bienvenida al jefe del Estado. Una vez en tierra recorrió las calles de la ciudad en un coche descubierto

flanqueado por la Guardia Mora a Caballo que se circulaba con dificultad debido a la cantidad de gente aglomerada.

Todo este estrepitoso espectáculo sirvió, inesperadamente, para darle gran proyección internacional a la ciudad condal. El evento tuvo tal transcendencia que ha sido comparado con la Exposición Universal de 1.888, la de 1.929 y *(posteriormente)* con los juegos Olímpicos de 1.992 (Josep Mª Molist Codina 2014).

Es que para el mega evento la ciudad fue remodelada, inaugurándose entre otras obras públicas, la avenida infanta Carlota, la calle peatonal del famoso Mercado de la Boqueria, además se instaló la figura ecuestre en la plaza Ramón Berenguer y con particular fausto se presentó el Monumento a los Caídos además se abrieron al público las estaciones de subte de Glories y la de Clot, a lo que se sumaron otras obras cosméticas repartidas por todo el recorrido del caudillo por la ciudad.

Para el congreso en Montjuic se levantó un imponente altar modernista, diseñado por el arquitecto municipal, J. Soteras en la que se vino a denominar como plaza de Pío XII. Mucho del gasto fue criticado por lo superfluo y efímero.[6]

En el aspecto social, el gobierno tratando de ocultar la pobreza para lo que desplazo a las familias más humildes sin vivienda, a la vez que edifico barrios enteros o polígonos como los de Can Clos o Verdún donde fueron reubicados, a veces por la fuerza.

Es así que el mega evento término siendo una importante fuerte de inversiones en la ciudad, buscando con estas erogaciones, estéticas algunas, muy necesarias otras solo cosméticas o efímeras ocultar las míseras que perduraban desde la posguerra.

---

[6]Así lo planteo en sentido contrario el diario Vanguardia el día 25 de mayo, respondiendo a las críticas por los gastos del fasto ecuménico.

> "…El monumental altar de la Plaza de Pío XII está prácticamente terminado. Muchos curiosos han desfilado cerca de él; y apenas habrá barcelonés que no vea, de cerca o de lejos, ex profeso o casualmente, su gran cruz, su atrevido baldaquino, sus amplias plataformas. **Poco importa lo que cuesta esta obra. Cada año por San José, arden miles y millones de pesetas invertidos en la preparación de unas "fallas" a las que, en aquella fiesta, se prende fuego**. La gente se divierte y nadie se escandaliza. Los barrios y las calles de nuestra ciudad celebran sus "fiestas mayores", en que derrochan sumas importantes. La gente demuestra en ellas su alegría, se divierte, y nadie se escandaliza. […] El obrero y el empleado que ayer recibió dos semanales en vez de uno, no los recibe de las "fallas", de las "fiestas mayores", del fútbol, del cine..."

Toda esa pompa, todo ese trabajo de embellecer y pacificar la ciudad no pasó desapercibido para la curia nacional y vaticana. Los ojos de Franco estaban puestos en éxito del congreso para congraciar a la Iglesia y así articular su política exterior con esta potencia diplomática. Era de vital importancia para mantenerse en el gobierno. Recuperar contactos con el mundo era crucial y que mejor que empezar por el Vaticano con el cual ya compartía intereses históricos y ahora también se sumaba el desprecio hacia el comunismo.

La respuesta de Sede de San Pedro no tardó en llegar, el día 7 de junio de 1952 llego al palacio de gobierno el siguiente mensaje telegráfico:

> …al conocer ferviente acto con que Vuesta Excelencia ha consagrado España a la Santisima Eucaristia en solemne momento grandioso Congreso de Barcelona, deseamos manifestar a V.E. la íntima satisfacción con la que hemos visto tan piadosa obra, rico testimonio de la fe de esa católica nación y sus dignas autoridades (…) mediante el cual se disponen a continuar, con el espíritu de amor y sacrificio, las grandes tradiciones que han de dar a España un puesto privilegiado en la Iglesia y que serán prenda para ella de prosperidad cristiana, mientras pedimos al Altísimo sus divinas gracias sobre V.E y todo el querido pueblo español.. Pius P.p [7]

El camino de retorno al concierto internacional empezaba a abrirse para España, sería admitida en la UNESCO en 1952. Firmando luego el Pacto Madrid con Estados Unidos y el concordato con el Vaticano en 1953. Por su parte el Papa en 1954 otorga a Franco la investidura de la Orden Suprema de Cristo, el mayor galardón que concede la Santa Sede. Y finalmente, el gobierno dictatorial, seria admitido de pleno derecho en las Naciones Unidas en 1956.

III Bienal Hispanoamericana de Arte (1955-1956)

La tercera y última emisión de la Bienal Hispanoamericana volvió a la península y se desarrolló en Barcelona, del 24 de septiembre de 1955 al 6 enero de 1956. La variada presencia de las actividades organizadas por la bienal en toda la ciudad permitió que el público sea masivo y de un amplio espectro cultural. El evento facilito acercar al espectador al arte, en especial dar a conocer y difundir el arte

[7] Centinela de Occidente GALISOGA LUIS Y FRANCO SALGADO pag 439

contemporáneo en una sociedad que había estado cerrada a las nuevas tendencias por muchos años.

Esta edición estuvo precedida por la importante exposición «Pintura Italiana Contemporánea», la cual abrió sus puertas seis meses antes de la inauguración oficial de la Bienal. La muestra de arte italiano expuso obra de Amedeo Modigliani, del Futurismo y pintura metafísica.

Por su parte, junto con la III Bienal, se inauguraba la exposición «*El arte moderno en los Estados Unidos: selección de las colecciones del Museum of Modern Art*». Allí los ciudadanos pudieron tomar contacto directo con la obra de artistas en el momento de mayor esplendor de la promoción del expresionismo abstracto entre ellos Robert Motherwell, Jackson Pollock, Mark Rothko, Willem de Kooning, o Philip Guston.

El hecho de la cantidad y variedad de público que asistió a la bienal y a las muestras anexas llevo a que el director del MoMA, Rene Harnoncourt, en un reportaje del Diario de Barcelona, expresara su asombro por el nutrido y variado público asistente a la muestra de arte norteamericano.

> …Este es el único país que hemos visitado en el que la actitud del público no se limitó en su mayor parte a los críticos de arte y pintores. Representantes de todas las clases sociales han visitado la exposición norteamericana, han hecho comentarios sobre la mayoría de las pinturas y, lo que es más importante, las estudiaron…[8]

Es decir, la III Bienal fue mucho más que un conjunto de exposiciones artísticas ya que permitió a sus habitantes conocer, comparar y disfrutar el arte contemporáneo de mayor nivel mundial, reencontrarse con grandes maestros y ver producciones ya clásicas como las expuestas por los pintores italianos.

Este mega evento catalizo la reactivación de una sociedad con una fuerte raigambre artística, la cual a partir de esos contactos con lo moderno en el arte pasaría a esta más informada para recibir y concebir nuevos discursos artísticos de una forma más completa, compleja, dinámica y masiva que ninguna otra ciudad de la península.

[8] Diario de Barcelona, 7 de octubre de 1955

Algunas posibles conclusiones

Como hemos podido apreciar la ciudad de Barcelona ha sido el centro de importantes eventos en los que se han desarrollado variadas temáticas; artística, culturales y hasta religiosas. Todas ellas provocaron desarrollo en lo cultural y en algunos casos la muestra llevo progreso urbanístico en infraestructuras muy necesarias.

Más allá de lo planificado, estas concentraciones de público, dieron a la ciudad la posibilidad de una entrada de aire fresco que permitió entre otras cosas, tomar contacto con los movimientos artísticos más actuales lo que llevo a que la ciudad empezara a recuperar su carácter cosmopolita y retomar su rol de eje cultural/artístico para la península. Además, las sucesivas exposiciones permitieron que Barcelona comience a ser nuevamente reconocida por el mundo en general como una ciudad con vida cultural propia con fuerte el potencial artístico, urbanístico, paisajístico lo que redundo en un fuerte interés turístico. El cual sería explotado por el régimen en los años posteriores y con gran éxito.

El gobierno pensó y proyecto las muestras como herramientas a través de las cuales llegar a cumplir sus fines políticos, tanto internos como los externos. Es decir la Exposición Antológica de la I Bienal Hispanoamericana de Artes celebrada en Barcelona, ayudo al gobierno a pacificar la ciudad y normalizar la vida cultural de encausar el tiempo de ocio tras las huelgas por el tranvía.

Por su parte el XXXV Congreso Eucarístico Internacional motivo la llegada de centenares de visitantes a la ciudad, dando una progresión internacional que la ciudad no recibía desde antes de la guerra civil. Esta vez, como vimos, el gobierno busco dar la mejor imagen propia ensalzando la ciudad con mejoras edilicias y en infraestructura además de muchas obras de carácter efímero para las comitivas y festejos del congreso.

Todo esto sirvió para que el dictador pueda lucirse frente al mundo por medio del fasto religioso. Como ya mencionamos el acercamiento con el Vaticano era de importancia capital para la sobrevida del franquismo. Podemos decir que el objetivo fue ampliamente alcanzado, se recibió el apoyo de altos prelados, fue un

éxito de público, la ciudad recibió en orden, con apoyo popular[9] al caudillo, a los visitantes del régimen y a las autoridades eclesiásticas.

Congreso que término siendo sin dudas un paso más para que el concordato sea firmado. Tan cercano fue el acercamiento conseguido con el Vaticano que Franco recibiría la investidura de la Orden Suprema de Cristo. Es decir, el gobierno ya podía descansar en el apoyo nacional e internacional que la iglesia le otorgaba como paladín del cristianismo.

Por su parte la III Bienal Hispanoamericana de Arte de 1955 facilito a Barcelona el acceso a las obras contemporáneas, la llegada de exposición de arte del MoMA fue una bocanada de aire fresco después de tanto encierro, cirio e incienso. El arribo de la muestra de arte italiano contemporáneo fue otro importante estimulo que fue muy apreciado por los catalanes, les permitió el acceso directo a obras que habían sido muy comentadas y referidas pero que no habían podido ser vistas, hasta ese momento, en parte por el cierre al exterior impuesto por el dictador tras su triunfo, en parte por el enfriamiento de las relaciones internacionales de España tras de la victoria aliada.

La ciudad se abrió por completo al mundo del arte contemporáneo. El deseo por ese estimulo moderno se vio en la repuesta del público que lleno todas las salas donde la mega muestra y sus anexos se expusieron.

Es por todo esto que podemos entender como el gobierno ha hecho uso de los mega eventos realizados en Barcelona a principios de la década del 50, en pleno proceso de marginación mundial, para obtener un redito siempre a favor de la subsistencia y el fortalecimiento del régimen. Por sobre cualquier otro objetivo, que no paso de ser secundario, pensé a ser presentado como el motivo principal de cada uno de los eventos llevados adelante.

El franquismo supo ver desde muy pronto, antes que muchos otros gobiernos e instituciones culturales, el poder político, diplomático y social que pueden tener los mega eventos. Y sin ningún reparo pudo articularlos a su favor, sin hacer distinciones sobre el contenido o el carácter religioso, artístico, histórico, etc. de la muestra.

[9]Apoyo popular que fue conducido y direccionado por las organizaciones franquistas, falangistas de la ciudad y la prensa oficialista. Estrictamente controlado por las fuerzas del orden y con fuertes sanciones para los que pretendieron protestar

El régimen en el mismo año que realizaba una de las mayores muestras de tradición y ortodoxia religiosa al celebrar el Congreso Eucarístico organizo las masivas muestras del a III Bienal y las muestras anexas de con un notable carácter moderno, abstracto e innovador. Todo sirvió para el desarrollo de las políticas de acercamiento al mundo, desde lo ortodoxo hasta lo moderno, todo sirvió para el sostenimiento del gobierno franquista.

Es desde esa perspectiva todas las muestras analizadas fueron pasos dados en post de un único fin, mantenerse en el poder. El uso que se le dio en el ámbito interno fue pacificador, mostrando un rostro más amable, sentó posiciones en temas religiosos y políticos y hasta permitió pequeñas libertades en ámbitos culturales (que no eran prioritarios para el dictador, como el campo de las artes plásticas) que terminaron siendo válvulas de escape para algunos grupos disidentes.

En el ámbito exterior las bienales y los congresos tendieron los puentes que el régimen necesitaba con el mundo. No cabe duda que el Congreso Eucarístico facilito el concordato con la Santa Sede y este fue usado a su vez como reconocimiento explícito del Vaticano al Franquismo gobernante. Con ese aval el dictador podrá extender sus lazos a otras naciones de tradición cristiana.

Además, indirectamente el Congreso Eucarístico abrió las puertas de Barcelona y de España gran parte de Europa y Estados Unidos que empezó considerar a ese destino posible para disfrutar del sol y del mar a precios de saldo. Esta internacionalización de la ciudad de Barcelona se fortaleció cuando la ciudad recibió a la III Bienal hispanoamericana y a las exposiciones que la precedieron.

Barcelona se empezaba a pensar como una ciudad que ofrece al mundo cultura y sol. El gobierno Franquista no desaprovechara esa fuente de ingresos, en el futuro el turismo hará llegaran divisas al país que tanto las necesitaba.

Es por todo esto que si pensamos a los mega eventos franquistas de una forma utilitaria no cabe duda que han prestado valiosos servicios a los intereses del gobierno en el peor momento, político económico internacional para el régimen. Franco gobernó 36 años y que su gobierno solo finalizo por la muerte del dictador: el objetivo de permanecía fue cumplido.

Bibliografía

Barciela López, C. (2003). "Guerra Civil y primer franquismo (1936-1959)". En Comín, F.; Hernández Benítez, M. y Llopis Agelán, E. (coords.). *Historia económica de España, siglos X-XX*. Barcelona: Crítica

Cabañas Bravo, M. (1991). *La Primera Bienal de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta* (tesis de doctorado). Madrid: Universidad Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia – Departamento de Historia del Arte Contemporáneo. Recuperado de http://digital.csic.es/handle/102661/11455

Cabañas Bravo, M. (1996) *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. México: UNAM.

Cabañas Bravo. M. (1996). *La política del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: CSIC.

Franco F. (1951). *Textos de Doctrina política, palabras y escritos de 1945 a 1950*. Madrid: Ed. Publicaciones Españolas.

Franco Salgado Araujo F. (1976). *Mis conversaciones privadas con Franco*. Barcelona: Ed Planeta.

Flores Ballesteros, E. (2003). *Lo nacional, lo local y lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización*. México DF: Huellas.

Galella, L. y Giménez M. (2019). "*La Bienal Hispanoamericana de Arte*. Representaciones nacionales, regionalismos y dictaduras". En Boletín de Arte (N.° 19), e011, septiembre 2019. ISSN 2314-2502

Galella, L. y Giménez M. (2021). "Dos bienales precursoras, dos senderos que se bifurcan". En Cuadernos de Historia del Arte, Nº 37, NE Nº 12, julio noviembre ISSN: 0070-1688 ISSN (virtual): 2618-5555 – Mendoza: UNCuyo, pp.139-208.

Galisoga L. y Salgado, F. (1956) *Centinela de occidente*. Barcelona: Ed. Ahr.

González, J. (2015). *Estrategias de legitimación de la dictadura franquista a través de las medidas audiovisuales (1936/1975)* (tesis de doctorado). Getafe:

Molist Codina, J. M. (2014). *La Bienal Hispanoamericana de Arte. Representaciones nacionales, regionalismos y dictaduras*. El Congrés Eucarístic de Barcelona de 1952 i el nacionalcatolicisme en la consolidació del franquisme.

Nieto Alcaide, V. y Tusell García G. (2015). *"Arte en el franquismo: tendencias al margen de una ideología de estado".* En Serie VII Histoira del arte revista de la Facultad de Geografia e Historia http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.3.2015

Preston, P. (1993). *Franco. Caudillo de España*. Barcelona: Ed Mondadori.

Payne, S. (1985). *Falange, Historia del fascismo español*. Madrid: Ed Ruedo Ibérico.

Primer Concurso Nacional de Estatuas Vivientes. Tandil.

Abril Ocampos, TECC – FA - UNICEN

Introducción

Antes de comenzar con el desarrollo de la ponencia me parece necesario poder dar una definición de Estatua Viviente. Para esto tomaré las palabras de Mariela Olivera[11] , escritora del libro *"Los secretos de la quietud. La estatua viviente, una teatralidad liminal",* quien define a este hecho artístico como "Actividad que teatra enespacios públicos con delimitación escénica, ejecutada por un actor, que manifiesta una poiesis atravesada por momentos de quietud y movimiento, actuando un personaje determinado" (OLIVERA, M. 2019: 81).

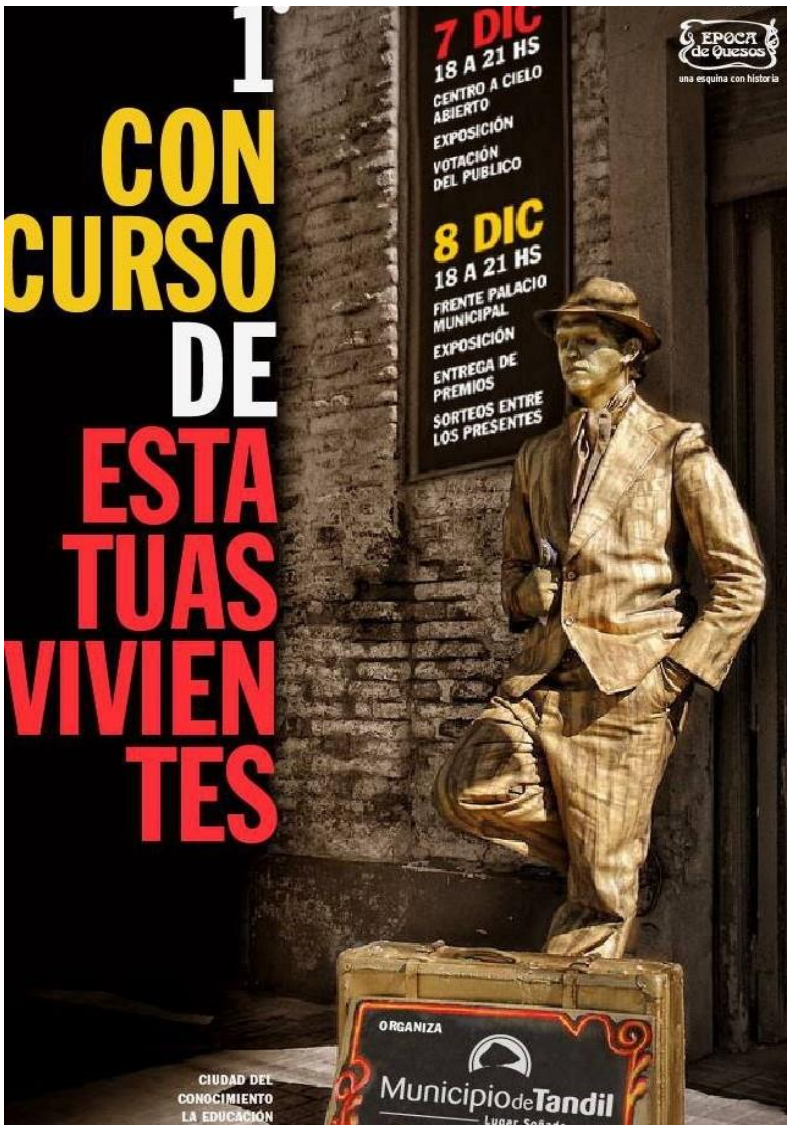
Se trata de artistas que deciden salir a las calles como un acto de libertad e inclusión, adoptando una cultura nómade, y acercando a los transeúntes una expresión artística sumamente extracotidiana, enseñando sus cuerpos como campos poéticos, afectados por la teatralidad de su accionar, produciendo relatos enel espacio público y generando un atravesamiento casi instantáneo a quien tenga la posibilidad de ahondar ese espacio teatral que en su cotidianeidad es simplemente "la calle", "la peatonal", "la plaza".

Hoy podemos decir que la cultura de la estatua viviente progresivamente se ha hecho carne en los espectadores y se ha ido expandiendo en diferentes lugares del país y del mundo. Así es cómo a raíz de este crecimiento comienzan a surgir encuentros entre estatuistas y entre ellos los concursos de estatuas vivientes.

El primer concurso de Estatuas Vivientes en Argentina se dió en el año 1999 en la ciudad de Buenos Aires. La propuesta fue generada desde una universidad

[1] Mariela Olivera nació un 25 de febrero de 1976 en la ciudad de Bahía Blanca. Es actriz desde hace 27 años, desarrollando la especificad de Estatua Viviente desde hace 21 años. Creadora y coordinadora del espacio de formación: "Teatralidad del silencio. Seminario de Estatuas Vivientes", elcual se desarrolla hace 11 años en la ciudad de origen y otros puntos del país. Creadora y gestora de los Encuentros Nacionales Estatuas Vivientes Bahía Blanca desde hace 7 años. Escritora del libro "Los secretos de la quietud'. La estatua viviente, una teatralidad liminal".

privada de capital federal, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), desdedonde se convocó a todos los estatuistas del país a participar del evento. A partir de ese año se dieron otros concursos, no solo en la capital federal, sino también en otros puntos de la provincia y del país. Uno de ellos sería el primer concurso de Estatuas Vivientes en la ciudad de Tandil.



En el año 2013 se realizó en la ciudad de Tandil el primer Concurso Nacional de Estatuas Vivientes. Claudio Di Rocco fue quien impulsó este evento cultural y lo gestionó conel apoyo del Municipio de Tandil. En los concursos de estatuismo, los organizadores convocan a estatuistas del país para participar de una jornada en donde exponen sus producciones al público en un espacio abierto. Generalmente el públicoasistente, junto a jurados, votan y eligen a una Estatua Viviente favorita. La paga del artista, lamayoría de las veces, es sin cachet y solo es redituado si gana el concurso. Asimismo, cada participante recibe un

reconocimiento por su exposición.

Claudio Di Rocco nació un dos de enero de 1979 en la ciudad de Buenos Aires. En el año 2009 comienza su formación como Profesor de Teatro en la Facultad de Arte de la UNICEN - Sede Tandil. Anteriormente había realizado distintas formaciones entorno de las artes escénica[2] y en particular de modo autodidacta transitó el lenguaje de las estatuas vivientes. Cuando llega a la ciudad, presenta su estatua "Estampa de Tango"[3], una de las primeras Estatuas Vivientes en Tandil, donde más adelante será reconocido por sus producciones "Cristo Vivo", especialmente en Semana Santa, y "Picapedrero de la Sierra", una estatua local que homenajea a los picapedreros, oficio reconocido en la ciudad serrana.

El interés de Di Rocco por la disciplina lo impulsó a gestionar en total cuatro concursos de Estatuas Vivientes en Tandil y dictar un Seminario Intensivo de estatuismo auspiciado por la Secretaría de Extensión de la UNICEN a fin de formary generar estatuas locales. Más allá de las intenciones de aumentar la cantidad de Estatuas Vivientes tandilenses su objetivo no se concretó. El Seminario se dió en escasas en tres jornadas, por tanto, la experiencia quedó limitada sin poder profundizar demasiado en la producción y el arte estatueril.

Posteriormente, en 2012 Di Rocco presenta un proyecto para llevar a cabo un Concurso Nacional de Estatuas Vivientes en la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Tandil y en 2013 esta dependencia suma la actividad a su agenda cultural, proponiendola para ser realizada en el primer fin de semana de diciembre. El Concurso exigiría una minuciosa gestión que incluía desde la convocatoria y la selección de estatuas, hasta los banners y flyers publicitarios, además de un presupuesto particular para necesidades como espacio de alojamiento para los y lasartistas, la comida, los viáticos. También, era preciso pensar el lugar donde se producirían las estatuas, el traslado de las mismas y el espacio público a intervenir, que debía proporcionar seguridad y bienestar a los

[2] Diplomatura en Corporeidad y Psicodrama. Formación actoral. Formación docente. Formación en danzas. Formación como bailarín de Tango.

[3] Reconocida también como el Gardel de Oro. Esta estatua la produjo de manera autodidacta con los recursos que tenía más otros que incorporó. Se caracterizaba por el clásico vestuario de tanguero, contaba con una valija, un cartel con el nombre de su personaje y una alcancía. El color de su producción era símil oro. Estatuó con ella en la esquina de 9 de julio y San Martín y participó en eventos culturales como "Tango por los bares".

artistas.

En primera instancia, el municipio ofreció a Di Rocco convocar a quince Estatuas Vivientes cubriendo estadía, traslado y comida. Los artistas no cobrarían cachet,solo serían redituados si ganaban el concurso. La selección de las estatuas se generó a través de una convocatoria por correos institucionales y redes sociales confecha de inicio y cierre. Para la postulación cada artista debía enviar por correo electrónico sus datos, lugar de origen, presentación y registros de la estatua que protagonizarían. Una vez finalizada la convocatoria, integrantes de Subsecretaria de Cultura de la Municipalidad junto a Di Rocco seleccionaron las estatuas que participarían. En el Primer Concurso se eligieron artistas de Gualeguaychú, Olavarría, Mar del Plata y Buenos Aires. Los artistas concursantes fueron: Ariel Medina (La Gargola) de Mar del Plata, María Ines Banegas (La Sirena) de Olavarría,Julio Pulido y Claudia Herrera (El Caballero y la Dama de la Epoca Colonial) de Buenos Aires, Marcelo González (San Martín, El Libertador) de Gualeguaychú - Entre Ríos, Marcela Moreno (Guadalupe Cuenca) de Gualeguaychú, Jorge Arias (Nazareno) de Mar del Plata, Diego Farinelli (Duende Leprechaun) de Quilmes - Buenos Aires, Claudia Di Matteo y Milagros Blas Di Matteo (El Angel de la Guarda) de Quilmes, Fabián Orce (Pappo) de Berazzategui - Buenos Aires, Carlos Monzon (Michael Jackson) de San Fernando - Buenos Aires, Diego Ghethe y Yesica Giménez (Violencia de Género) de San Miguel - Buenos Aires, Sara Olano y Antonella Piñeiro (Abuelas de Plaza de Mayo y Nieta Recuperada) de San Miguel - Buenos Aires, Cecilia Blanco (Victima de Trata de Personas) de San Miguel - Buenos Aires, Rosalía Bravo (Dulce Roous) de Villa Gesell, Debora Carabajal (Dama Antigua) de Villa Gesell.

El "espacio de representación"[4] seleccionado fue la calle/peatonal 9 de Julio entre Pinto y San Martín, estratégica y convenientemente, debido a que entre las políticaspúblicas del municipio estaba la decisión de avanzar con la construcción del centro comercial a cielo abierto[5], que se había iniciado en 2011. De este modo

[4] Henry Lefebvre (2013) lo define como el espacio de la imaginación y de lo simbólico dentro de una existencia material que produce el espacio vivido, lleno de significados, el espacio de la vida diaria, de la experiencia y de la agencia individual y colectiva, que intenta ser apropiado y transformado desde las representaciones del espacio dominantes, pero también desde donde se constituye la resistencia al orden.

[5] La primera cuadra del Centro comercial a cielo abierto, desarrollado por el Municipio de Tandil junto a la Cámara Empresaria sobre la calle 9 de Julio al 500, fue inaugurada en el mes de octubre del año 2011.

se buscaba acercar al público tandilense hacia ese espacio.

n cuanto a la votación/selección de Estatuas ganadoras se pensó poner un jurado compuesto por artistas y dar a elegir al público tandilense la estatua que le parecieramás atractiva, así poder generar más participación de la gente. Los votos se dejaban en una urna y luego se contaban. El jurado seleccionaba las primeras estatuas y el resto corría por la selección mayoritaria del público. Las premiaciones eran: primer, segundo y tercer puesto. Se daba una medalla y dinero a las estatuas ganadoras más un diploma a todos los artistas participantes.

Imagen. Votación del público en el primer día del concurso.

Di Rocco fue quien se encargó de la convocatoria, selección y contacto con los artistas y quien más adelante gestionó el proceso del concurso, acompañamiento delos artistas, presentación del evento, selección de las estatuas ganadoras.

Facundo Corvetta, quien era Coordinador General de Cultura, se encargó de la gestión económica de todo el evento, la designación de alojamiento y espacio público (junto con Di Rocco). Y también acompañaron durante todo el proceso del concurso junto a otros agentes de cultura, como Natalia Correa -Subsecretaria de cultura- y el Director de Turismo Ernesto Palacios.

El concurso se llevó a cabo el primer fin de semana de diciembre, tal como había sido pautado. La producción de los artistas se dió en el Teatro del Fuerte y, como

Esta obra comprendió grandes modificaciones para el centro de Tandil. El proyecto integral contemplaba poder avanzar con las obras en una cuadra por añosobre las calles 9 de Julio, Rodríguez y San Martín, continuando de este modo con la transformación del principal espacio comercial de la ciudad.

enese entonces no se pensó en el traslado de las estatuas hacia la peatonal, se trasladaron caminando hacia lo que sería el espacio escénico. El sábado finalmente las estatuas se exhibieron en la peatonal “Centro Comercial a Cielo Abierto” a las 18hs. La apertura del evento convocó a una gran cantidad de espectadores, más de 700 personas, quienes pudieron vivenciar la propuesta artística de cada una de las estatuas vivientes.

En esta ceremonia los límites entre la realidad y la ficción se encontraban cuasi desdibujados. La peatonal estaba repleta de estatuas con diversas propuestas artísticas; el espacio de paseo y compras intervenido por la inquietante quietud de quince artistas. Un lugar apropiado por los ciudadanos como centro de compras y espacio de paseo pasó a convertirse en un no-lugar cuando las estatuas vivientes eligieron tomar el espacio para ser intervenido. Se reinventó el espacio y el lugar quepara el artista es cotidiano (el espacio público) para el ciudadano se convirtió en escenario.

Fue notable cómo rápidamente el público transeúnte leyó la convención que este arte propone. Sin dudas fue un hecho transformador para una ciudad que apenas conocía sobre esta propuesta artística ya que la presencia de estatuas ha sido muy escasa.

El domingo el clima no acompañó y los artistas no pudieron habitar el espacio público. La Dirección de Cultura dispuso el hall del palacio municipal para la muestra. Los artistas se prepararon y ubicaron estratégicamente en diversos espacios del salón. La propuesta artística de las estatuas fue armoniosa y no dejaron contar con una numerosa visita de espectadores. En el cierre del evento se llevó a cabo la selección de Estatuas Vivientes y la entrega de premios con la participación del jurado, autoridades del municipio y por supuesto el público tandilense.

El jurado estaba integrado por los profesores: Jorge Incorvaia, Indiana Gnocchini y Claudia Castro. Los mismos evaluaron: Diferentes aspectos estéticos de cada uno de los participantes. Vestuario. Maquillaje. Interacción con el público. Además, el mensaje que transmite el personaje y la dimensión del lenguaje performativo

En este concursó se buscó abordar la trata de mujeres y la violencia contra la mujer. Las estatuas ganadoras fueron: Primer premio: Julio Pulido y Claudia

Herrera (El Caballero y la Dama de la Época Colonial), Segundo premio: Jorge Arias (El Nazareno). Tercer premio: Cecilia Blanco (Víctima de Trata). Primera mención especial: Marcela Moreno (Guadalupe Cuenca), Segunda mención especial: DeboraCarabajal (Dama Antigua). La elección del público (703 votos) dispuso: Primer premio: Julio Pulido y Claudia Herrera (El Caballero y la Dama de la Época Colonial) con 124 votos. Segundo premio: Cecilia Blanco (Víctima de Trata) con 103 votos. Tercer premio: Ariel Medina (La Gárgola) con 101 votos.

En la ceremonia de cierre además de seleccionar a los/las estatuistas ganadores/as la Subsecretaría de Cultura y Educación del Municipio de Tandil reconoció a ClaudioDi Rocco por haber participado en diversos concursos de Estatuas Vivientes a nivel Nacional e Internacional, destacando sus trabajos como "Estampa de Tango" y "Cristo Vivo" con los que obtuvo sus primeros premios. Quien hizo la entrega fue su gran maestro de teatro Jorge Incorvaia.

Conclusión

Finalmente podemos observar que el interés y el objetivo de Di Rocco por llevar a cabo un Concurso de Estatuas Vivientes en Tandil fue logrado exitosamente graciasa la aprobación y gestión de la Subsecretaría de Cultura y Educación. La minuciosa gestión que reunió distintas áreas municipales y el aporte de Di Rocco prestó especial atención en la elección del lugar, evidenciando la articulación de las estrategias de gestión pública y la iniciativa de un artista independiente.

El “espacio de representación”: la calle/peatonal 9 de Julio entre Pinto y San Martín, recientemente inaugurada como del Paseo Comercial a Cielo Abierto recibió a quince artistas oriundos de Gualeguaychú, Olavarría, Mar del Plata y Buenos Aires.

Este evento sin dudas evidencia las posibilidades que tiene el arte estatueril en la ciudad. Es esperable ahora que estas presentaciones u otras regresen.

Bibliografía

Armando, S. (2006). *Imaginarios urbanos*. Bogota: Arango Editores.

Arzeno, M. (2018). "Extensión en el territorio y territorio en la extensión. Aportes a la discusión desde el campo de la Geografía". Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Geografía. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

García Canclini, N. (2007). "¿Qué son los imaginarios y cómo actúanen la ciudad? Entrevista realizada por Alicia Lindón". En Revista Eure. Chile.

Ocampos, A. (2020). "El teatro de la quietud: El arte de estatuar" Escrito Germinal. En Revista AURA. Tandil, Buenos Aires, Argentina.

Olivera, M. (2019). *Los secretos de la quietud. La estatua viviente, una teatralidadliminal*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

Sánchez, J. A. (2010). "Dramaturgia en el campo Expandido" En VVAA. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga.

Relato histórico y representación de la cultura popular.
Una cumbia y otras formas de contar la historia

Carla Caberlotto, UBA

Introducción

Entre las múltiples tramas narrativas que se desarrollan en los procesos de construcción identitaria a nivel nacional, encontramos aquellos discursos que promueven una identificación entre Nación y Pueblo de carácter homogénea y esencial -impulsados por las élites que comandaron la conformación del Estado Nacional-, pero también su interpelación a través de muchas otras significaciones que se constituyen en el seno mismo de la experiencia popular. La puja por su reconocimiento exige en primer lugar prestar atención a los modos de conocer y reconocer y luego a los mecanismos que operan en la legitimación de tal o cual elemento.

Pensar las lógicas situadas de la heterogeneidad cultural como unidades históricas, complejas y conflictivas, tal como plantea Grimson (2012) permite atender a la multiplicidad de componentes que conforman las culturas teniendo en cuenta las relaciones de poder que las atraviesan, la historicidad de los relatos que las componen y los campos de posibilidad que se abren en sus interrelaciones.

Más allá de la semanticidad ligada a la lírica, una versión cumbiera de la canción "Juana Azurduy", producida desde un organismo estatal como dispositivo educativo congruente con todo un lineamiento en políticas públicas habilita un análisis de variadas aristas.

Las nuevas formas del quehacer musical, según Ochoa (2003), expresan determinada manera de situarse en el mundo conllevando transformaciones nodales desde la estética hasta la construcción de sentido.

Configuraciones culturales y opciones políticas

La elección democrática de gobiernos antineoliberales que signó a la región latinoamericana en la primera década de este siglo habilitó procesos de integración entre los países que la componen.

Contraria a la idea fundadora y decimonónica de Nación que buscaba la homogeneización de su población hacia adentro y su diferenciación hacia afuera, la inscripción en una matriz latinoamericana como parte de un bloque regional delineó las intenciones de resignificar la identidad nacional argentina –un debate siempre abierto- atendiendo a todas las configuraciones culturales que la conforman de manera heterogénea. Un papel activo del Estado proponía desplazar en parte la centralidad del mercado con el objetivo de disminuir las desigualdades sociales que de forma reiterada son consideradas estructurales en esta parte del mundo. La reposición del Estado como actor político abrevó en gran medida de la capacidad que tuvieron los gobiernos kirchneristas (2003-2015) de interpelar espacios culturales sedimentados de la tradición nacional-popular. Y la implementación de una política cultural que acompañara una alianza entre las clases populares y medias –que recientemente se habían encontrado en el espacio social a raíz de la debacle económica de comienzos de siglo- era necesaria para forjar identificaciones que actuaran como sostén ideológico del proyecto.

Con aciertos y desaciertos en la gestión efectiva, la política que se llevó adelante durante el kirchnerismo promovió la inclusión social y el federalismo[1]. En este sentido, las herramientas empuñadas desde la gestión cultural con políticas públicas diseñadas desde una perspectiva plural de *cultura* resultaron significativas en la medida en que apuntaron a una integración nacional que, lejos de homogeneizar, procuró el enriquecimiento del intercambio y del encuentro. A modo de ilustración se puede mencionar el programa "Música del interior", dirigido por la entrerriana Liliana Herrero y el tucumano Juan Falú (en la gestión de la correntina Teresa Parodi como Ministra de Cultura), donde músicos de todo el país –que en la mayoría de los casos no formaban parte del circuito tradicional

[1] Una prolífica producción de estudios han sido elaborados sobre estos temas, como por ejemplo: "Políticas universitarias de inclusión social en la Argentina durante los gobiernos kirchneristas" (Beltran-Obeide); "Cambios y continuidades en la política social argentina, 2003-2010" (Alonso-Di Costa); *Discurso, política y acumulación en el kirchnerismo* (Balsa comp.) o el dossier "Los movimientos sociales durante el kirchnerismo" (Retamozo-Bastiano), entre otros.

de festivales- participaron de un sistema de residencias que incluía talleres, ensayos abiertos y conciertos gratuitos viajando por diversas provincias sin pasar por el tamiz de Buenos Aires.

Otro ejemplo de disposición estatal que corta por la tangente a las lógicas del mercado -y que se relaciona de forma inmediata con el caso que dispara estas reflexiones- es el de la Televisión Digital Abierta. Esta plataforma de canales de televisión provista por el sistema satelital estatal ARSAT pudo desarrollarse a partir de un convenio firmado en el marco de la Cumbre de Presidentes de la UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas, la cual tenía entre sus objetivos fundadores el de "construir una identidad y ciudadanía suramericana y desarrollar un espacio regional integrado"[2]). La TDA posibilitó un acceso igualitario, libre y gratuito a una nutrida oferta de canales públicos y privados brindada como un servicio público en contraposición a la rentabilidad que exigen las corporaciones oligopólicas del ramo para ofrecer cobertura. En esta plataforma fue emitido por primera vez el canal Paka Paka, pensado y destinado exclusivamente para el público infantil.

Un aspecto relevante de este canal infantil es que no admite publicidad comercial. El hecho de diseñar y ejecutar contenidos audiovisuales sin la necesidad de sostenerlos sobre la figura de potenciales consumidores responde a un concepto de cultura alejado de las lógicas comerciales. Cuando se habla de "consumos culturales" lo que ocurre es una reducción de las prácticas, usos y gustos sobre las manifestaciones artísticas a una categoría analizable según los parámetros del mercado. Paka Paka –originalmente dependiente del Ministerio de Educación de la Nación y actualmente de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública de la República Argentina-, al menos desde este punto de vista, escapa a esa clasificación.

Las políticas públicas que manifiestan una idea de cultura plural, diversa e inclusiva, y actúan en consideración de los elementos socialmente compartidos, se orientan a la construcción de tramas simbólicas que permiten generar identificación. La diferencia entre la configuración nacional y otras configuraciones culturales radica en ese accionar por parte del Estado. Y "hay

[2] Secretaría General de UNASUR (11 de marzo de 2011). «Tratado Constitutivo de la Unión de Naciones Suramericanas». www.unasursg.org. Quito, Ecuador.

nacionalismos populares que buscan a través de esa articulación identitaria producir efectos de democratización" (Grimson, 2011:166).

Paka Paka y Zamba

El programa televisivo "La asombrosa excursión de Zamba", producido y emitido por el canal infantil PakaPaka, fue creado en 2010 como un dispositivo educativo para acercar información sobre Historia Argentina y cultura nacional a las infancias. Alineado con un revisionismo histórico y nuevas formas de abordaje de temas relacionados con la conformación y desarrollo del Estado Nación, este dibujo animado protagonizado por un intrépido niño formoseño llamado Zamba presenta a los próceres de la Independencia como superhéroes (y su contracara española como villanos) y a las personalidades de la cultura como portadoras de voces de peso contundente en la construcción de la idiosincrasia popular del país. El formato apela a aventuras propias del género de animación infantil, incluyendo juegos interactivos y canciones. Dentro de éstas podemos encontrar una diversidad sugerente en cuanto a géneros musicales, ritmos y estilos que atiende a la pretensión de efectivizar una representación federal de las músicas que se escuchan a lo largo y ancho del país. A través del rock, candombe, chamamé, huayno, rap y cumbia, entre otros, se cuenta la historia de San Martín, Artigas, la Revolución de Mayo, el éxodo jujeño o la última dictadura militar. El denominador común es un lenguaje accesible y asimilable por niños y niñas en edad escolar, duraciones breves y un ritmo en la mayoría de los casos bailable, pero sobre todo reconocible y potencialmente reproducible por el público infantil. Es interesante notar cómo dentro de la elección de los géneros musicales para contar la Historia no aparecen aquéllos que son los primeros a los que se suele recurrir a la hora de pensar la Argentina: el tango y ciertos ritmos folklóricos como la zamba o la chacarera. Estos géneros –si bien presentan orígenes marginales o rurales- han sido reificados para representar la cultura popular nacional en todos los frentes, hacia adentro y hacia afuera. La elección diversa que, en cambio, se ha hecho, permite articular un panorama sonoro a nivel nacional y generacional que habla mucho más de la heterogeneidad propia de las experiencias históricas compartidas por la comunidad que de las ideas estancas sobre la construcción de una noción de cultura nacional legitimada desde la academia y las instituciones.

Dentro de este mapa la aparición de la cumbia no es sorpresiva, pero sí suscita múltiples capas de análisis. Sobre todo, cuando acompaña el relato de quien es presentada como una heroína del proceso descolonizador cuyo máximo reconocimiento ocurrió de forma contemporánea a la creación de esta propuesta educativa en formato televisivo. Y que, además, quien le pone voz es una cantante emblemática del mundo de las bailantas en Argentina.

La cumbia y los caminos de legitimación

En un movimiento pendular que la ha llevado regularmente a visitar los extremos de la estructura social, la cumbia ha ido desarrollando diversos estilos según las características locales del grupo que la recrea. Lo cierto es que, habiendo llegado a la Argentina de la mano de la industria discográfica y las grandes orquestas de salón, sus arraigos locales que calaron más hondo radicaron en sectores periféricos, aquellas zonas alejadas del centro gravitacional de la dinámica económica y cultural. Y a medida que fue creciendo la identificación popular con el género, también creció un juicio de valor contrapuesto que lo cargaba de un estigma de pobreza estética.

Las instituciones educativas (desde la escuela hasta los conservatorios de música, aún los pocos orientados a la música popular) nunca lo incluyeron en su currícula como parte del paisaje sonoro nacional.

Signada por migraciones internas desde las provincias con mayor pobreza hacia el conurbano de las grandes ciudades, así como por migraciones de personas trabajadoras y estudiantes entre los países de la región, la cumbia fue arrastrando de un lugar a otros componentes de ritmos tradicionales, sonidos de diversos horizontes e historias de vida que concertaron los elementos característicos de cada estilo. “El Maestro” Antonio Ríos, por ejemplo, que en vez de en su Chaco natal le tocó crecer en Villa Fiorito (conurbano bonaerense), estudiaba música mientras trabajaba en una curtiembre y, fanático de la música romántica, pero habiendo aprendido a vocalizar con tangos y folklore, armó su banda solista incorporando músicos de rock y es hoy uno de los más destacados exponentes de la cumbia norteña, con clásicos que han trascendido ya varias generaciones.

A pesar de contar con un circuito consolidado, una enorme cantidad de población que la escucha y la baila, centenares de bandas conformadas por instrumentistas profesionales y siendo el género más extendido en el continente, con la relevante

diversidad de sus anclajes territoriales, hubo que esperar el desarrollo de políticas públicas que estuvieran en relación con un alineamiento regional y se orientaran a la inclusión social para que se reconociera el espacio que realmente ocupa. La recepción se hizo plausible porque se trataba de experiencias sedimentadas (Grimson, 2012). Y tal vez como parte de ese mismo proceso de sedimentación que necesariamente lleva su tiempo, coadyuvado por eventos puntuales, en la última década la cumbia ha ganado un espacio representativo que antes le era denegado. Luego de la escandalosa irrupción de la cumbia villera y su consolidación como estilo dentro del género a comienzos de los 2000, y ya más alejada del *boom* bailantero de los años '90 que atravesó los diferentes estratos sociales en una ficción de asimilación que acentuaba -en definitiva- las desigualdades de base, su legitimación fue acompañada tanto desde la gestión estatal como de nuevas vertientes que rebasaron su cuna popular. En este sentido, programas como "Cumbia de la buena" (canal Encuentro, de igual filiación institucional que Paka Paka), los ciclos de *Cultura Cumbia* en Tecnópolis, las grabaciones compartidas entre músicos de cumbia y de rock (como Pablo Lescano con Fidel Nadal), el surgimiento de bandas de cumbia conformadas por jóvenes de clase media que retoman el estilo de orquesta, así como la experimentación en cumbia electrónica que tuvo lugar en clubes nocturnos muy diferenciados de las bailantas o los estudios que desde la academia empezaron a prestarle atención al género como fenómeno social, dan cuenta de esta coyuntura.

De Juana Azurduy a Gladys "La Bomba" Tucumana

Una personalidad destacada en las luchas emancipatorias, pero que raramente aparecía hasta entonces en los libros de historia, cobró pronta relevancia cuando comenzó a ponderarse el rol que ocuparon las mujeres en la gesta por la Independencia y la construcción del Estado nacional.

El 14 de julio de 2009 el Boletín Oficial de la República Argentina, firmado por la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner y la Ministra de Defensa Nilda Garré, anunciaba que era "necesario saldar la deuda histórica de agradecimiento que el Estado Nacional tiene con la memoria de la Teniente Coronela Dña. Juana Azurduy de Padilla, guerrera heroica e indoblegable de la Independencia, por su destacadísima actuación en las filas de nuestras fuerzas

libertarias; y conferirle, en consecuencia, el grado de Generala."[3] Pocos años más tarde, una enorme escultura de la líder revolucionaria, donada por el Gobierno de Bolivia, fue emplazada en los jardines de la Casa Rosada relevando una estatua de Cristóbal Colón.

Su nombre prendía en la memoria popular a raíz de una canción alusiva más que por sus hazañas propiamente dichas. En 1969 el historiador Félix Luna junto al pianista y compositor Ariel Ramírez compusieron la canción "Juana Azurduy" dentro de una obra de mayor alcance titulada *Mujeres argentinas,* donde cada canción representaba a una mujer significativa por su participación en la historia nacional (real o arquetípica), pero ausente en el relato historiográfico establecido. El músico, que enarbolaba la bandera de la renovación del folklore argentino, musicalizó el poema épico con un *aire de cueca*. Sin ser una obra rupturista, sí venía a proponer una estética y un propósito que trascendieran el canon folklórico tradicional, el cual vinculaba muchos elementos regionales a una noción *esencialista*, buscando anclarse en el gusto popular masivo y aportando una perspectiva de género que resultaba innovadora para la época (Mamani, 2017). El éxito del álbum vino de la mano de su única intérprete y quien ya era una figura consagrada de la canción popular latinoamericana: Mercedes Sosa, apodada también "la voz de Latinoamérica". La artista era una de las principales firmantes del Manifiesto del Nuevo Cancionero (1963): un proyecto estético, ético y político que buscaba impulsar la expresión de una música nacional de raíz popular sin desdeñar la tradición, pero rechazando las enunciaciones de un regionalismo cerrado y convencional, como así también las producciones culturales cuya única finalidad era la mercantil:

> "El NUEVO CANCIONERO se propone buscar en la riqueza creadora de los autores e intérpretes argentinos la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país".

A pesar de la dictadura militar que vivía la Argentina desde el año 1966 y que se extendería hasta 1973, ni el álbum ni la canción fueron prohibidos, probablemente debido a su fuerte contenido nacionalista. Pero esto sí ocurrió en la última dictadura (1976-1983) que le valió el exilio a la Negra Sosa como a tantos otros artistas.

[3] B.O. 14/07/2009, Decreto 892/09, PERSONAL MILITAR, Promoción *post mortem.*

Desde aquella grabación original donde la envolvente voz de la cantante tucumana sonaba junto a la percusión de Domingo Cura, el órgano electrónico de Héctor Zeoli y un clave interpretado por el propio Ramírez, la canción "Juana Azurduy" tuvo una gran variedad de interpretaciones. A veces más apegadas al folklore, como la de Zamba Quipildor, otras con una voz más rockera como la de Patricia Sosa, o con acompañamiento de cuarteto de cuerdas y bandoneón como la versión de Sandra Mihanovich y Manu Sija. Pero nunca el marcado ritmo del 6/8 había sido desplazado para dar lugar a una versión que se adscribiera a otro género musical como la interpretada por Gladys "la Bomba Tucumana" para PakaPaka.

Gladys es una de las intérpretes más exitosas de la música tropical en Argentina. Su reconocimiento brotó del clamor popular que generaba en sus recitales y que la llevó, mediada por la industria discográfica, a cosechar decenas de discos de platino, varios premios Gardel y múltiples giras internacionales. Circunscrita al circuito de la movida tropical, sólo accedió a los escenarios oficiales en el mismo contexto político en que fue elegida para ponerle voz a Juana Azurduy. Así, participó del recital por el Día de la Independencia en 2010 organizado desde la Presidencia de la Nación y del homenaje a Mercedes Sosa, tan tucumana como ella, que, aunque tuvieran trayectorias muy diferentes compartían el mismo amor por su provincia y una indiscutida pertenencia de clase.

La versión cumbiera

Si bien el hecho mismo de abordar la escucha de una versión cumbia de la mítica canción "Juana Azurduy" puede resultar más que sugerente, nuevas capas de análisis se despliegan cuando se indaga en profundidad dicha producción musical.

Tratándose de una adaptación para público infantil y dentro de un programa de difusión mediática, la duración del tema resultó acotada suprimiéndole algunas estrofas y pasajes instrumentales, y la letra sufrió algunas modificaciones con motivo –puede inferirse- de evocar la figura valiente y combativa de la guerrillera, pero sin incitar a la toma de armas (de hecho, acompañando la lírica, en la imagen los cañones disparan flores). Así, aquello que en los años '70 podía generar cierta identificación por quienes veían en la lucha armada una opción para la

construcción del "hombre nuevo" y una sociedad más igualitaria, en esta ocasión es replegado a enaltecer las ideas de libertad, paz y felicidad:

LETRA ORIGINAL (Félix Luna)	LETRA PAKA PAKA
Tierra en armas que se hace mujer	Después de años de tanto buscar
Amazona de la libertad	Una América libre y en paz
Quiero formar en tu escuadrón	Puedes sentir felicidad
Y al clarín de tu voz acatar	Al oír a este pueblo cantar

La primera información que permite auditivamente reconocer esta versión como una cumbia se debe al ritmo, notoriamente más acelerado que la cueca original, y subdividido en 2/4 donde el contratiempo se hace presente de manera marcada. Pero, luego de un primer compás en el cual un sintetizador introduce la canción con un timbre característico de la "cumbia villera", es la voz de Gladys "la Bomba Tucumana" la que trae la pregnancia del latir tropical. Su forma de frasear remite a un estilo muy propio, reconocible fácilmente por quien alguna vez haya escuchado o bailado "La pollera amarilla", tema del reconocido tecladista venezolano Tulio Enrique León que para Gladys significó un hito en su carrera[4].

Sin embargo, conforme avanza el tema, ese planteo musical inicial no adquiere profundidad y se mantiene homogéneo hasta el final. Sin perder de vista que se trata de una adaptación musical dentro de una animación infantil y no un álbum de artista, de todos modos, puede advertirse que la producción musical estuvo en manos de alguien que sin duda maneja muchas herramientas musicales, pero que poco conocimiento tiene del género. La percusión, fundamental en la cumbia y que debería moverse en bloques, no presenta variaciones conservando la misma textura de la base de principio a fin. O el sintetizador, que en las primeras estrofas sí realiza contracantos muy acordes al género, luego se escucha discurrir en una línea melódica secundaria que se superpone con la voz (en el momento en que además ya hay acompañamiento de coro).

Estos elementos (o su falta) pueden apreciarse aún con mayor intensidad en otro tema musical que forma parte de este capítulo de *Zamba*. La canción "Yo soy

[4] Editado en 1989, el disco "La Bomba Tucumana" que incluía el ya exitoso tema "La pollera amarilla" vendió más de un millón y medio de copias en pocos meses, colocando a Gladys entre las artistas más escuchadas a nivel nacional y también en países limítrofes. En 2021, una nueva versión remixada del tema junto al reggaetonero Owin sigue actualizando su popularidad.

Juana" también es interpretada por Gladys y resulta realmente sugestivo escuchar a esta cantante representativa del gusto de amplias capas populares cantar la vida de Azurduy rematando con la exclamación "Juana, ¡soy yo!". Pero la opción cumbiera naufraga en una propuesta rítmica muy alejada de los criterios musicales que adscriben al género: la ausencia absoluta de la marca del contratiempo profundizada por una percusión de parche plástico que acentúa el tiempo a tierra de forma continuada y constante, protagonismo del bongó (de timbre agudo) que no ejecuta toques propios de cumbia y la ausencia de güira, instrumento cuyas posibilidades rítmico-tímbricas han dotado a la cumbia argentina de matices que hoy se reconocen como representativos del género[5].

Dentro del mismo programa, musicalizando otros capítulos –y, por ende, diferentes momentos de la historia argentina- también podemos encontrar algunas otras cumbias. Haciendo una escucha general de todos los temas de la serie se puede advertir una sonoridad tímbrica similar, en lo que probablemente sea una decisión estética dentro de una propuesta musical muy variada. Pero un análisis más detallado permite hallar algunos elementos más acabados que otros. En este sentido, la canción "América para los americanos", interpretada por León Gieco, presenta una rítmica de cumbia más lograda respecto a los temas relativos a Juana Azurduy, con un contratiempo marcado, un jamblock electrónico que imita la güira y la aparición de un acordeón que remite al estilo santafesino del género. "Sarmiento presidente", interpretada por la banda Piola Vago, se adscribe al estilo de cumbia villera (aunque incluye unas estrofas reggaetoneras), con un protagónico sintetizador, güira y un toque de jamblock muy característico. Sin embargo, no deja de advertirse que la composición, los arreglos y la producción no fueron hechas por músicos que forman parte del circuito cumbiero. O hubo una decisión explícita de buscar una sonoridad menos comprometida con una representatividad real del género. Donde es posible apreciar otra profundidad es en la "Canción de la Independencia", por la Delio Valdez, que cuenta con la participación de toda esta orquesta de cumbia, con una potente sección de vientos y una completa sección rítmica que incluye timbal con bombo y tambora, tumbadoras, güiro, bongó y tambor alegre. Pero tampoco es casual que esta

[5] Al respecto, ver *Cumbia argentina: un análisis de las funciones rítmicas de la güira dominicana en el género en Buenos Aires de 2005 a 2015*, tesis de grado de Jonás Gómez Dip, UNLP, 2018.

realización haya estado en manos de la banda que es punta de lanza del movimiento de "cumbia emergente" (desarrollado en la última década reuniendo a un sector de la juventud de clase media en una nueva reapropiación del género) y no por una banda de cumbia norteña, santafesina o villera que pueden resultar más representativas del anclaje decididamente popular y periférico de esta música bailable.

La decisión de incluir la cumbia en una representación musical federal de la Historia Nacional se volvería representativa si se viera acompañada por el ánimo cumbiero tal como suena en manos creadoras de sus genuinos hacedores. El valor de reconocer un género popular que durante décadas fue considerado de extrema sencillez –por medio de una identificación reduccionista del nivel socioeconómico del público mayoritario con el contenido musical- queda limitado en una producción musical generalizante. Más allá de la estratégica y acertada elección de la cantante, esta versión de "Juana Azurduy" se destaca más por su intención democratizante que por abrir una puerta verdadera a la participación y la acción popular.

Representaciones y representatividades

Lo que suscita el presente análisis son los propósitos de representatividad que pueden apreciarse a lo largo de toda esta sucesión de elecciones (estéticas, discursivas y de producción). Cualquier fusión que escape a una operación rigurosa en términos de manejo del estilo puede ser válida a nivel musical, pero si lo que se busca es incluir un género dentro de un discurso producido desde un lugar de poder, entonces es necesario pensar de qué manera y desde dónde es puesta en práctica la idea de inclusión.

Tomando las acepciones que propone José Sánchez (2016) en torno a la idea de representación, resulta interesante ver cómo se conjugan en este caso dichas consideraciones. En primer lugar, se trata efectivamente de una puesta en escena mediante un dibujo animado, musicalizado. Juana Azurduy es presentada con el uniforme militar, la trenza ya característica asociada a su imagen (que se desprende probablemente de alguno de los pocos retratos que se le han hecho en vida) y una entonación en el habla que remite a la población originaria del altiplano. De gestos bellos y actitud valiente y decidida, provoca admiración en los personajes infantiles de la historia que, al unirse al grito combativo,

mágicamente cambian sus ropas por otras iguales a las del ejército de Leales: una representatividad que genera identificación.

Por otro lado, la mímesis construida adquiere cierta materialidad en la voz de Gladys, quien canta:

> "*Con un alma vencedora*
> *tan feroz como un león*
> *indomable y soñadora*
> *Juana, Juana, ¡soy yo!*

La cantante, representativa del género tropical, es la que aporta la "esencia" de esa música que pretende aparecer, a su vez, como representativa del acervo popular. Y le da cuerpo a esa Juana que, al mismo tiempo, resulta representativa de todas las mujeres que formaron parte de las luchas por la Independencia (lo cual resulta sumamente disruptivo frente al relato histórico munido de varones blancos o blanqueados). En un momento inclusive se ve a una chola, representada con su trenza y vestimenta típica, persiguiendo a un soldado realista con un palo de amasar: su accionar comprende y se expande desde el ámbito doméstico hasta el campo de batalla.

Cerrando esta cadena de representaciones es posible pensar en el Estado como representante legítimo del pueblo que lo elige y que, a través de su accionar y la trama narrativa que repone, procura ser representativo de identidades y afectos. El Estado se hace presente desde la producción del programa con todas las tomas de decisiones que han sido mencionadas (acertadas o no). Y aparece representado, a su vez, en: la figura de Belgrano que mientras le entrega su sable a Azurduy le dice "en mujeres como Ud. descansa el futuro de la Patria"; en la misma voz de la guerrillera que en la clausura del capítulo proclama "Los pueblos de América deben seguir luchando por mantenerse unidos y defender la libertad que tanto nos ha costado"; y en el niño que con su guardapolvo blanco contesta "Gracias por todo lo que hiciste, Juana Azurduy, nunca te vamos a olvidar".

Toda esta certera ilación de significantes construye un discurso claro, acorde a la toma de posición del gobierno respecto a la integración regional, la Historia y la inclusión de la cultura popular como parte fundante de la idiosincrasia nacional. Y esto mismo es lo que entonces genera la pregunta: ¿por qué se busca

representar la cumbia y no hacer que suene como la escucha ese pueblo que también se pretende representar?

Según Pablo Alabarces (2021), dentro de lo que él denomina el "mundo postneopopulista latinoamericano", esta forma de inclusión oculta "el hecho de que esa narrativa postula un lugar de enunciación: sólo puede ser enunciada por el que incluye, nunca por el incluido, que podría reemplazarla –y como "no habla", no lo hace– por una narrativa de igualdad y emancipación" (p.23). Esa voz estatal invoca "a sus pueblos como sujetos políticos, pero como máquina de representación (en el doble sentido de la palabra: representando políticamente, hablando "en lugar de")" (p.124).

Está la decisión de representar y también el cuestionamiento sobre qué tipo de representación se genera en la mente oyente/espectadora, qué tipo de jerarquías se organizan y, por ende, qué esquemas de reconocimiento e identificación se construyen sobre las relaciones de todos estos elementos al constituirse como un todo.

Conclusiones

El derrotero que se puede observar desde el Manifiesto del Nuevo Cancionero, que declama el desarrollo de una expresión popular y nacional genuina frente al "estancamiento infecundo ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos", hasta la versión cumbiera de una canción originalmente folklórica que porta un relato historiográfico con perspectiva de género y raigambre latinoamericanista, permite apreciar cómo se reponen elementos viables de consolidar cierta identificación con la idea de la Patria Grande desde una perspectiva que abraza el anclaje popular. Empero, es posible advertir un doble juego donde la apuesta por valorizar un componente de la cultura subalterna[6] a través de su "aceptación" a nivel institucional (y toda "aceptación" lleva el germen de la experiencia sociocéntrica), al mismo tiempo relega a sus actores de la toma de decisiones.

[6] Es discutible la utilización de esta categoría ya que la cumbia desde su gesta y sus diversas apropiaciones populares en tanto producción, circulación y uso no entra siempre y necesariamente en una disputa por la hegemonía puesto que, dependiendo del lugar desde el cual se realice el análisis, pueden encontrarse tanto elementos hegemónicos como la realidad de un sonido continental que se mueve con lógicas diferentes a las planteadas desde la academia occidental en términos de hegemónico-subalterno. Pero el desarrollo de estas cuestiones excede los límites del presente trabajo.

La intencionalidad de realizar una reinterpretación crítica de la matriz latinoamericana en la cual se inscribe la historia nacional, resignificando la experiencia en un discurso que hable *desde* y no *sobre* Latinoamérica (Richard, 1998), es clara. Sin embargo, este locus enunciativo -devenido en locus auditivo- no debe dejar de reformularse híbridamente en el mismo marco de disputa en que se articulan las superposiciones de configuraciones culturales heterogéneas, y continuar desarmando los andamiajes que el paradigma de la "alta cultura" –aquella que tiene su origen en las cortes europeas renacentistas- perpetra por medio de formas de hacer, de saber y de conocer.

Mientras el oído procure decodificar la música según los parámetros discursivos impuestos por la pretendida "universalidad" del modelo occidental, aquel paradigma europeizante sobre el cual se construyó también la idea de Nación, será fácil catapultar cualquier ritmo popular al terreno de lo anodino y lo desestimable. Y aún en el caso de dar lugar a su apreciación, si la estructura de pensamiento que encauza los modos de producción continúa reproduciendo estándares heredados e incorporados desde la colonialidad del saber (Restrepo y Rojas, 2010) el relato resultante no estará exento de un sesgo clasista y colonial, aunque su estética sugiera otra raigambre.

Bibliografía

Alabarces, P. (2021). *Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación*. San Martín: UNSAMEDITA; Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Mamani, A. (2017). "Heroínas, mártires y cautivas. Renovación folklórica y usos políticos del pasado en el LP Mujeres Argentinas (1969)". En *Revista Argentina de Musicología* nº 18

Manifiesto del Nuevo Cancionero

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas Locales en Tiempos de Globalización*. En Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación. Bogotá: Grupo Editorial Norma.

Restrepo, E. y Rojas, A. (comps.). (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Universidad del Cauca.

Richard, N. (1998). "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: Discurso académico y crítica cultural". En *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*). México: Miguel Ángel Porrúa.

Sanchez, J. (2016). *Ética y representación*. México: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Colima / Festival Internacional de la Cultura Maya. Ed. Paso de Gato (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica).

Enlaces a las canciones:

https://youtu.be/MbMxiEHk9k4

https://youtu.be/ir83GAMyFR0

MESA 5

NUEVAS PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS EN TORNO A LAS ARTES Y LA COMUNICACIÓN

Bitácora de experiencia: participación en un proyecto de investigación universitario sobre entrenamiento vocal del actor/actriz. Zoom/Meet como punto de encuentro entre Tandil (Facultad de Arte) y Bariloche (Universidad Nacional de Río Negro)

Rubén Maidana, FA – UNICEN
Delfina Lebed, Escuela de Artes – UNRN – Sede Andina
Agustín Farina, Escuela de Artes – UNRN – Sede Andina

Introducción

"*Bitácora* es una palabra hermosa. El cuaderno de bitácora o diario de navegación deja registro de las incidencias del viaje, a la vez que fabrica la materialidad de otro recorrido posible. El que se comienza a construir cuando el lector accede a ella. Son apuntes que se prestan, circulan, pasan de mano en mano. Cargada de subjetividad, con la bitácora se busca documentar el proceso, sin solemnidad: desde la anti-receta y la continuación del juego por otros medios, el diario de navegación (o naufragio) aparece como un posible y transitorio lugar de llegada para dar lugar a otros comienzos, confiando a otros los tropiezos y hallazgos de ese camino que se fue haciendo al andar." (Silva, 2021:12)

Creemos que la definición de bitácora de la Dra. Ana Silva, en lenguaje poético y artístico, describe perfectamente cómo concebimos nosotros este registro escrito de nuestra participación en el proyecto de investigación *Perspectivas técnicas para la voz hablada en performance. Particularidad de la "Formación del Habla" (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner):* como un viaje, un recorrido, un diario de aprendizaje.

Planificación del viaje: Objetivos. Integrantes. Distribución de roles. Lugar de radicación. Duración.

Como buena bitácora de viaje comenzaremos con la planificación del mismo. El proyecto de investigación fue presentando a la convocatoria del PI UNRN Trienal 2020 en Bariloche el 05 de febrero de 2021 por la Profesora Flavia Montello[1]. Es una continuidad de proyectos anteriores[2] y por lo tanto además de recuperar conocimientos adquiridos previamente mantiene –en parte- el núcleo de investigadores. Así, integran el grupo con residencia en Bariloche -además de la directora- la docente Valeria Giraudo,[3] las alumnas Emilia Herman,[4] Delfina Lebed,[5] Sabrina Fuselli,[6] el alumno Agustín Farina,[7] y la graduada Sofía Suez[8]. Y

[1] Es actriz, directora de teatro y docente de Técnica Vocal y Actuación. Integra el plantel de la Licenciatura en Arte Dramático de la Escuela de Artes, de la Universidad de Río Negro, Sede Andina, cita en la ciudad de Bariloche. Luego de su formación en Argentina (egresada de EMAD) se diplomó en *Formación del habla* en Suiza.

[2] La primera investigación del año 2016 se denominó *Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung*) *al entrenamiento del actor* y profundizó en el estudio de tres de los varios principios de la técnica –imagen portal, gestualidad del lenguaje y personaje sonoro-. El segundo proyecto del año 2017 fue de investigación en creación. La propuesta de *Creación performática: coro hablado e improvisado de atmósferas sonoras* buscó relacionar teoría y práctica. El resultado fue "(Lo que no se escucha). Paisajes sonoros" una producción teatral experimental de coro hablado y dirección en vivo a través de señas. El tercer proyecto, *Principios técnicos y fundamentos teóricos de la Formación del Habla (Rudolf Steiner) para el trabajo de la voz hablada expresiva* (PIDTT 40-B-723) finalizó el 30-04-2021 y fue de Investigación, Desarrollo y Transferencia y buscó compartir los conocimientos adquiridos en espacios por fuera de la UNR.

[3] Profesora y Licenciada en Dirección Coral por la Universidad Nacional de La Plata. Como docente coordina coros, clases de canto y, desde 2017, dicta la asignatura Educación de la Voz I en la UNRN. Como cantante integra "Vino en Copla", música de raíz folklórica, con un primer trabajo discográfico en 2018. Se formó e investiga en la Educación Funcional de la Voz según Eugene Rabine. Se incorpora al equipo aportando su saber desde esta técnica, así como también acerca de similitudes y diferencias respecto de la voz cantada y hablada.

[4] Cursando el 4to año de la Licenciatura en Arte Dramático, UNRN. Sede Andina. Actuación en "(Lo que no se escucha): paisajes sonoros" dirección: Flavia Montello. San Carlos de Bariloche. Año 2019. PIDTT (2019-2021): Estudio para sistematizar y poder hacer transferencia de los diferentes principios y recursos del método Formación del Habla creada por Rudolf Steiner.

[5] Cursando el 4to año de la Licenciatura en Arte Dramático, y el Profesorado de Nivel Medio y Superior en Teatro, UNRN. Sede Andina. En el año 2021 se recibió con el título intermedio de Actriz en la misma institución.

[6] En el año 2018 recibió el Titulo Intermedio de Actriz en la UNRN. Sede Andina. Licenciatura en Arte Dramático UNRN (en instancia de tesina).

[7] Cursando el 4to año de la Licenciatura en Arte Dramático, UNR. Sede Andina. En el año 2020 obtuvo el título Intermedio de Actor en la misma institución. Beneficiario Beca EVC-CIN 2020. Durante los años 2019, 2020 y 2021 participó en calidad de estudiante en el Proyecto de Investigación *Principios técnicos y fundamentos teóricos de la Formación del Habla (Rudolf Steiner) para el trabajo de la voz hablada expresiva* (PIDTT 40-B-723).

por primera vez se han sumado profesionales del ámbito académico y teatral que no residen en esa ciudad como Gustavo Bendersky[9] de la ciudad de Paraná, Entre Ríos y; el Profesor Rubén Maidana[10] de la ciudad de Tandil, Buenos Aires.

Este nuevo proyecto –un nuevo viaje- es una continuidad del inmediato anterior que llevaba por título *Principios técnicos y fundamentos teóricos de la Formación del Habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner) para el trabajo de la voz hablada expresiva* (PIDTT 40-B-723). Allí, el equipo constituido para tal fin sistematizó los principios técnicos y fundamentos teóricos de la "Formación del Habla", que fuera desarrollada por el investigador austríaco Rudolf Steiner a principios del 1900 como método para la voz hablada expresiva. En su época este enfoque significó un cambio conceptual en relación al estudio y práctica vocal actoral pues, sin apoyarse en aspectos fisiológicos, su punto de partida fue eminentemente artístico, centrándose en la sensibilización respecto de los elementos que conforman el habla.

---

[8] Egresada como Actriz (2017) y como Profesora en Nivel Medio y Superior en Teatro (2019) por la UNR En instancia de Tesina en la Licenciatura en Arte Dramático UNRN. Cursando la Maestría en Teatro Mención Dirección Escénica Facultad de Arte, UNICEN (Ingresante 2020). Integrante del PICA (Proyecto de Investigación y Creación Artística) "Sprachgestaltung" bajo la dirección de Flavia Montello. Rol: actriz e investigadora. UNR. Años 2018-2019. Integrante del Proyecto de Investigación *Aportes de la formación del habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor* bajo la dirección de Esther Trozzo y Rubén Maidana, y la codirección de Flavia Montello. UNR. Años 2016-2017-2018. Expositora. "La formación del habla (Sprachgestaltung, Rudolf Steiner): una re-territorialización en tiempo y espacio". IX Congreso de la Asociación Argentina de Teatro Comparado ATEACOMP Cruces culturales y convergencias teatrales en la Patagonia. UNRN. Bariloche, 30, 31 de octubre y 1 de noviembre, año 2019. Actuación en "(Lo que no se escucha): paisajes sonoros" dirección: Flavia Montello. Bariloche. Año 2019

[9] Gustavo Bendersky es actor, director, dramaturgo y ha participado en más de cincuenta proyectos teatrales. Su trabajo relaciona las áreas de la investigación, la divulgación científica a través del arte (en colaboración con la Universidad Nacional de Entre Ríos), la pedagogía y la gestión cultural. Se destaca su formación con Eugenio Barba e integrantes del Odin Teatret, así como con Raúl Iaiza -referente del Instituto Grotowski-, líneas con particular trabajo de la voz en escena. Posee varias publicaciones como autor y editor. Actualmente vinculado al Instituto Nacional del Teatro como Asistente Técnico, también fue Jurado de Calificación de Proyectos y Jurado de Selectivos de Obras Provinciales, así como encargado de devoluciones en Fiestas Provinciales en Patagonia, por lo que conoce la realidad teatral de la región.

[10] El Dr. Rubén Darío Maidana es actor, director, productor teatral y docente de Educación de la Voz I y III en la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Doctor en Filología Española, mención Teatro, por la Universidad de Valencia, España- En su tesis ha investigado la formación vocal de actores en distintas Facultades de Arte de Argentina. Fue codirector tanto de la Tesina de Especialización como actualmente de la Tesis de Doctorado de Flavia Montello. Participó desde el inicio en el equipo de investigación como director y codirector de dos de los proyectos anteriores. En cuanto a su trayectoria teatral en 1998 crea el grupo de teatro independiente Los Escruchantes, y en el año 2001 la productora teatral independiente Manka Producciones. Con ambos proyectos se abocó fundamentalmente a la dirección y producción de espectáculos para niños y niñas.

En esta oportunidad el grupo de trabajo pondrá en relación dichos principios técnicos con los de otros métodos para la voz hablada en performance: Roy Hart, Kristin Linklater, Cicely Berry, Eugene Rabine, Arthur Lessac y Patsy Rodenburg. Por lo tanto, a través de un estudio comparativo con la "Formación del Habla" se indagará si ésta se sostiene en un paradigma diferente. Por consiguiente, y a partir de lo reseñado, se establecieron los siguientes objetivos:

Objetivo General:

- ✓ Situar y diferenciar el enfoque de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) en el espectro de las técnicas actuales para la voz hablada en performance.

Objetivos Específicos:

- ✓ Pesquisar los principios técnicos de sistemas reconocidos para la voz hablada en performance (Berry, Hart, Linklater, Rabine, Lessac, Rodenburg).
- ✓ Establecer parámetros confrontativos entre las principales nociones de "Formación del Habla" (insumo de proyectos anteriores) y las de dichos sistemas.
- ✓ Aportar a la generación de conocimientos en el área de la técnica vocal en performance.
- ✓ Formar recursos humanos en investigación práctica en arte.
- ✓ Contribuir a la difusión de la Formación del Habla a través de ponencias, talleres prácticos, publicaciones

En lo que respecta a la metodología de trabajo debemos mencionar que la incertidumbre que se vivía ante la situación de pandemia en el mes de febrero de 2021 -momento en que fuera presentado el Proyecto ante la Secretaría de Investigación, Creación Artística, Desarrollo y Transferencia de Tecnología. Universidad Nacional de Río Negro- hacía muy dificultosa la planificación segura de las actividades previstas. Ya en ese momento desde la dirección del proyecto se pensó en la comunicación virtual entre todos los integrantes sólo en casos de extrema necesidad, pero sí como único modo de participación de Gustavo Bendersky y Rubén Maidana.

Puesto que la investigación confronta teoría y práctica experiencial en articulación permanente, se previeron actividades de **indagación teórica, prácticas** y **registro de sesiones**.

Respecto de las primeras se estableció que el equipo de trabajo se dividiera en subgrupos para optimizar la búsqueda de información de cada una de las técnicas a estudiar. Utilizando como fuentes primarias registros audiovisuales -clases magistrales, sesiones de práctica filmadas-, sonoros -audio libros, entrevistas-, referencias bibliográficas y entrevistas- de modo virtual o presencial- a profesionales especialistas de cada técnica se propuso que toda esa información se comparta con el resto de los participantes a partir de un encuentro de síntesis realizado al final de todos los encuentros prácticos. Allí se ejecutará un primer registro de los principios de cada lineamiento.

La indagación práctica es fundamental en este proyecto, puesto que se considera necesario "pasar por el cuerpo" los ejercicios que cada metodología propone. Así, a partir de sesiones de práctica y perfomance semanales de tres horas de duración cada subgrupo especializado en una técnica guía ejercicios para el resto de los integrantes del proyecto. Además, en el caso de ser posible, se buscan instancias de capacitación práctica con profesionales especialistas de cada técnica.

En cuanto al registro se graban todas las sesiones de trabajo -tanto prácticas como de discusión teórica- a través de Zoom o Meet. Cada participante escribe una bitácora personal de sus vivencias de sesión que se suben a un documento compartido de Drive, y al final de cada encuentro se hace una ronda de reflexión que también queda grabada.

Puesto que el proyecto propone una comparación de sistemas, incluyendo la "Formación del Habla" se hizo necesario establecer parámetros. Para ellos se tomaron los conceptos y categorías abordados por la investigadora Silvia Davini en su libro *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX* (2007) editado por la Universidad de Quilmes más algunos generados por los investigadores. Para enmarcar el estudio de los diferentes métodos y confrontarlos teniendo en cuenta su contexto se utilizan los conceptos de poéticas comparadas, históricas, micropoéticas, etc. del investigador Jorge Dubatti.

En cuanto al tiempo previsto para el desarrollo total del proyecto se estipuló a tres años, dividido cada año en trimestres. Como se prevé el estudio de seis técnicas vocales y su comparación con la "Formación del Habla" se destinó un trimestre por técnica.

Primer lugar a conocer. Kristin Linklater y "La voz Liberada"

Durante el segundo trimestre del año 2021 se comenzó a trabajar con la propuesta de entrenamiento vocal de la inglesa Kristin Linklater[11]. Para ello los autores de este trabajo fuimos los encargados de proponer actividades a nuestros compañeros. En este punto es bueno aclarar que por su naturaleza el método Linklater necesita ser transmitido y recibido de forma oral por alguien certificado en la técnica. No es nuestro caso, ni el de ninguno de los integrantes del grupo de investigación.

Recordemos que metodológicamente el acceso a cada técnica está planteado desde una doble vía: a) teórica y b) práctica. Debemos reconocer en este punto que nuestro abordaje fue a la inversa. Primero comenzamos con la planificación de las actividades prácticas para cada sesión de trabajo y; recién sobre el final del trimestre -cuando debimos exponer los fundamentos teóricos de la propuesta de Linklater- nos abocamos a armar el mapa conceptual correspondiente.

Si recuperamos la metáfora del proyecto de investigación como un viaje, podríamos hacer corresponder la investigación de cada técnica como la visita a una ciudad. Siguiendo con esta simulación nos podemos preguntar ¿Cómo se puede conocer una ciudad que nunca visitamos? Pecando de reduccionistas podríamos responder "perdiéndonos entre sus calles" o "contratar un guía". Son dos opciones bien distintas con un mismo fin. En nuestro caso tuvimos un guía.

[11] Kristin Linklater (Escocia 1936-2020) desarrolló su método a partir de las enseñanzas de Iris Warren, quien consideraba los principios psicológicos de la producción vocal, tomando una perspectiva terapéutica en la preparación de actores. Linklater agregó a esto diversas líneas de trabajo corporal, (Disciplinas englobadas dentro de lo que podemos denominar "Educación Somática": Técnica Alexander, Método Feldenkrais, Rolfing, Yoga, Taichi) así como conocimientos de Neurociencia, particularmente los aportes del neurocientífico portugués Antonio Damasio, con el objetivo de recuperar 'la voz natural' perdida a raíz de los límites impuestos por la civilización. Su ejercitación se apoya en la respiración y en el trabajo sobre los órganos intervinientes en la fonación. Linklater fue docente en la Universidad de Columbia de Nueva York y fundadora del Centro Linklater para la Voz y el Lenguaje. Publicó *Freeing the Natural Voice: Image and Art in the Practice of Voice and Text*, 1976 y *Freeing Shakespeare's Voice: The Actor's Guide to Talking the Text*, 1992.

Su nombre es Antonio Ocampo Guzmán y es el autor del libro *La liberación de la voz natural: el método Linklater* (2016) la primera versión en español del método Linklater autorizada por su creadora.

La publicación no es una traducción literal ni completa del libro original de Linklater *Freeing the Natural Voice* (1976) sino que su propio autor aclara "(…) presento mi propia adaptación del método a nuestro idioma: la progresión completa de ejercicios prácticos junto con una serie de comentarios sobre la voz, el texto y el teatro basados en más de 25 años de experiencia como actor, director y maestro bilingüe"

Al elegir la opción de recorrer una ciudad de la mano de un guía turístico siempre ganamos y perdemos algo. Por ejemplo, perdemos "libertad" y autonomía para utilizar el tiempo como desearíamos pues los "horarios" y el recorrido ya están establecidos de antemano. Pero, en el caso en que no tengamos mucho tiempo con un guía lo optimizamos ya que el circuito está organizado para que los visitantes conozcan las atracciones principales de ese lugar en el menor tiempo posible.

Algo parecido nos ocurrió con el libro de Antonio Ocampo. Fue una guía precisa de lo que debíamos planificar. Dirigido a actores profesionales, estudiantes y profesores de actuación, profesores de voz, cantantes y profesores de canto tiene como propósito "(…) presentar una serie de ejercicios diseñados para liberar, desarrollar y fortalecer la voz como un instrumento al servicio de la expresión humana" (Op. Cit. 13.)

Tal como estaría estructurado un circuito turístico, el libro propone una serie de ejercicios ordenados de forma progresiva donde además de dividir el trabajo en cuatro partes[12] se establece la secuencia de ejercicios por día y se plantea una duración estimada de realización de los mismos. Según su autor

> "(…) este método es un proceso práctico y no una meta definitiva, al hacer énfasis en que su propósito no es sólo aprender a realizar los ejercicios técnicamente, sino que es necesario practicarlos consciente y constantemente y establecer una práctica para toda la vida" (Op. Cit. 10).

[12] Primera parte: relajación y liberación. Segunda parte: Apertura del canal de sonido. Tercera parte: La escalera de los resonadores. Cuarta parte: La articulación de la voz en palabra.

Dijimos anteriormente que el método necesita ser transmitido y recibido en forma oral puesto que el beneficio más claro de este tipo de transmisión es la relación personal entre el maestro y el alumno. El mismo autor asume que un libro es un sustituto insuficiente de una clase en persona.

Por ello, a la hora de definir las actividades para cada encuentro presencial nos encontramos con varios desafíos:

a) no conocer el método de forma vivencial.

b) el tiempo material con el que contábamos para profundizar en cada ejercicio. Recordemos que se destinó un encuentro semanal de tres horas durante un trimestre, es decir 12 encuentros (36 horas). Un tiempo bastante exiguo para una técnica que plantea la importancia de realizar una investigación detallada de causas sin buscar resultados rápidos, donde es importante entrenar la percepción –tanto de nuestro cuerpo como de la voz- dejando de lado el intelecto en favor de las sensaciones físicas e impresiones emocionales y donde el mismo autor nos señala "Para alcanzar y retener cambios concretos, tendrá que establecer una práctica constante y consciente por lo menos durante un año" (Op. Cit. 17)

c) el ordenamiento secuencial de los ejercicios: los tres asumimos que en la forma que estaba estructurado el libro hay una secuencia didáctica bien clara donde no podíamos "saltearnos" ejercicios ni cambiar la lógica con la que estaban organizados

d) la forma en que debíamos impartir las consignas: en la presentación del libro de Antonio Ocampo, Kristin Linklater expresa:

> "Los traductores de mi libro han enfrentado siempre un reto complicado: cómo elegir las palabras adecuadas para expresar los conceptos del método. Es necesario que el traductor entienda los ejercicios en un nivel personal muy profundo. Las instrucciones casi siempre están expresadas en verbos pasivos: en vez de "inhalar" decimos "permita que el aire entre". Nunca decimos "hacer un sonido"; usamos la frase "permita que suene" (como resultado de un impulso cerebral, de un pensamiento)." (Op. Cit. 7)

Con lo cual debíamos ser muy cuidadosos y respetar la forma en que estaban redactadas las consignas al momento de comunicárselas a nuestros compañeros de práctica.

Y, por último, y no menos importante, que de los tres integrantes dos residían en Bariloche, Río Negro y otro en Tandil, Buenos Aires.

Esta configuración tan particular nos llevó a elaborar estrategias de organización que describiremos a continuación.

Subgrupo Linklater: lo híbrido como elemento común en sus estrategias de organización de los encuentros y su posterior coordinación en la práctica.

El grupo Linklater -así nos auto denominamos- estuvo integrado por quienes escribimos este trabajo. Teníamos dos tareas por delante: 1) llevar a cabo la conducción de ejercicios en las sesiones prácticas una vez por semana y; 2) organizar la exposición teórica sobre la técnica para el final del trimestre.

Antes de entrar de lleno al tema central de este apartado nos gustaría hacer una pequeña reflexión sobre la pandemia de enfermedad por coronavirus (COVID-19), puesto que el proyecto no sólo se gestó en la crisis que provocó la mayor interrupción de la historia en los sistemas educativos, sino que creemos –nos guste o no- la misma crisis ha estimulado la innovación en el sector educativo.

Así, durante el 2020 y parte del 2021 para dar continuidad a la educación y a la formación académica se debió recurrir a la educación a distancia a través de distintos medios: sonoro –radio-, audiovisual -televisión, plataformas de streaming-; materiales para realizar en el hogar a partir de ser subidos a plataformas de educación a distancia o por mensajería -WhatsApp, Telegram, HalloAp- y redes sociales -Facebook, Twitter, YouTube, Instagram.-. El crecimiento de la digitalización laboral se aceleró, apareciendo con mayor fuerza el teletrabajo y las reuniones virtuales con sus plataformas, entre las que podemos nombrar Zoom, Microsoft Teams, Google Meet y Jitsi, como también el streaming de eventos.

Estos cambios permitieron que hoy en día (2022) todos estemos más o menos familiarizados con las “reuniones virtuales” -hasta antes de la pandemia para muchos de nosotros era una opción “no válida” para juntarse con otros/otras- y las consideramos una excelente alternativa para encuentros que nos permiten superar los límites espaciales.

Este fue nuestro caso.

Para llevar adelante la primera tarea –la conducción de ejercicios en las sesiones prácticas- lo primero que hicimos fue establecer un día de reunión por Zoom previo al primer encuentro con todo el grupo. Teníamos muy poco tiempo para organizarlo, con lo cual nos propusimos compartir el libro de Antonio Ocampo en formato digital, avanzar en la lectura de la primera parte –Relajación y liberación- y decidir qué ejercicios íbamos a presentar y quién los iba a coordinar. La propuesta de entrenamiento del texto plantea qué se debe trabajar día por día e incluso la duración estimativa de cada práctica. Por ello, inicialmente tomamos esas indicaciones sabiendo que debíamos destinar dos horas como mínimo a la ejercitación práctica en el salón.

Para todas las sesiones ya estaba previsto que en la sala hubiera además de conexión a internet un proyector y parlantes que permitiera a Gustavo Bendersky desde Paraná y a Rubén Maidana desde Tandil estar "presentes".

Para la primera sesión práctica, los coordinadores que estaban en Bariloche de modo presencial –Agustín y Delfina- se habían propuesto coordinar los ejercicios "de memoria". Sentíamos que leerlos del libro no generaba la misma empatía que cuando uno coordina un juego "sabiendo las reglas"[13]. Esto provocó que nos "salteáramos" pasos de algunos ejercicios o que generáramos adaptaciones en la forma de impartir las consignas. La situación nos hizo dudar si estábamos trabajando el método Linklater de manera "pura" o si era una adaptación propuesta por nosotros. Por ello, tomamos la decisión de que en adelante se leerían las consignas del libro tal cual estaban redactadas.

Esta decisión tuvo una primera consecuencia. Tipiábamos los ejercicios de modo textual (porque no contábamos con el libro impreso) y nos distribuíamos la coordinación de los mismos en función de respetar nuestra percepción de cuáles eran los que podíamos coordinar de manera segura y fluida.

Puesto que otro elemento que nos generaba incertidumbre era el uso eficaz del tiempo durante la sesión práctica -y atendimos a una sugerencia de la Directora del Proyecto- comenzamos a grabarnos impartiendo las consignas. Esta estrategia nos permitió, en primer lugar, comprobar "en tiempo real" cuánto nos

[13] En la docencia teatral hay un pequeño axioma "uno puede enseñar mejor un juego, cuando lo ha jugado" es decir tiene que "haberlo pasado por el cuerpo". Y ninguno de nosotros había vivenciado los ejercicios previamente.

llevaba a cada uno de nosotros coordinar un ejercicio de acuerdo a nuestras características personales –el uso del ritmo elocutivo, pausas entre consigna y consigna-; en segundo lugar, al compartirnos los audios cada uno de nosotros tenía la posibilidad de "pasar por el cuerpo" la ejercitación. Esto nos daba, por un lado, la vivencia que necesitábamos para sentirnos más seguros frente al grupo y; por otro, podíamos aportar nuestros registros vivenciales en forma de bitácoras al grupo de investigación.

En cuanto a la segunda tarea, organizar la exposición teórica sobre la técnica para el final del trimestre, apelamos nuevamente a la distribución de roles y al uso del Drive como una herramienta fundamental para ir compartiendo nuestras búsquedas y hallazgos. Estructuramos un powert point que íbamos a utilizar de la siguiente manera: ¿Quién es Kristin Liklater? Observamos su biografía, pero poniéndola en relación con el contexto social, epocal y geográfico. Definimos la práctica docente como una práctica social y por ello no podíamos dejar de ver la serie social. En este sentido la noción de *Campo* del sociólogo Pierre Bourdieu nos fue de gran ayuda. También adherimos a la noción de Goodson (1981: 69) de Trayectoria Docente, el cual plantea que si analizamos algo tan personal como la enseñanza es de vital importancia conocer qué tipo de persona es el docente ya que la práctica pedagógica se configura en parte por las experiencias de vida y los antecedentes personales del mismo.

La siguiente pregunta a responder fue ¿Qué busca? Y aquí la lectura del libro de Antonio Ocampo sumado a otros materiales que encontramos en internet nos permitió acercar algunas ideas respecto a los objetivos del Método "La liberación de la voz natural" y el paradigma de sustento del mismo.

Responder a la pregunta ¿Cómo lo busca? Nos llevó a hipotetizar sobre las estrategias didácticas que implementa el método. Y ya sobre el final y tomando los parámetros que utilizamos para comparar las distintas técnicas cerramos nuestra exposición haciendo una reflexión final.

Final del recorrido. Sensaciones. Vivencias. Aprendizajes.

Llegado a este punto y manteniendo la horizontalidad que primó en el "Grupo Linklater" consideramos adecuado a que cada uno de nosotros pueda exponer de una manera individual sus vivencias.

Delfina Lebed: En lo personal, la experiencia de investigar y guiar los ejercicios de la técnica de Kristin Linklater me resultó desafiante y enriquecedora a la vez. La complejidad de tener que leer los ejercicios directamente, al no haberlos pasado por el cuerpo anteriormente, significaba cierta "limitación" ya que la posibilidad de una transposición didáctica para mayor comodidad no era una opción. En este sentido, fue un hallazgo utilizar la grabación como recurso, por un lado; para pasar "por el cuerpo" el mismo vivenciándolos y; luego como un modo de "ensayar" el guiado y tener una percepción más cercana en cuanto a los tiempos.

Por otro lado, fue interesante ir descubriendo con el grupo diversas estrategias de planificación y organización de los encuentros. Eso nos permitió ir afinando formas que sean más fluidas y orgánicas para cada uno a la hora de guiar los ejercicios.

Agustín Farina Álvarez: En pocas palabras, fue un viaje arduo, complejo y enriquecedor.

Arduo y complejo porque, aunque el libro con el que tomamos como referencia (*La liberación de la voz natural*) está escrito con pasos progresivos a seguir, el hecho de que fuera tan extenso y no tuviéramos experiencia previa en la técnica, hacía difícil la selección de información (de los núcleos teóricos, pedagógicos, didácticos) y de ejercicios concretos para usar en los encuentros de práctica. Además, dada nuestra inexperiencia en el método, concluimos en disponer de las consignas tal cual como estaban en el libro. Más pronto que tarde, nos dimos cuenta de que algunas consignas no eran fáciles de llevar a la práctica por poseer palabras ambiguas, por lo que a veces debíamos utilizar el tiempo del encuentro presencial para volver a leer y deducir qué hacer. Asimismo, sentíamos una carencia fundamental en los encuentros, ya que, a veces, se volvían solemnes y un poco mecánicos. Dedujimos que tal situación se generaba por la adaptabilidad de la que disponen quienes realmente conocen el método –que no fue nuestro caso- logrando sesiones prácticas entretenidas, dinámicas y donde trabajan con las necesidades del momento. Como dijimos antes "uno puede enseñar mejor un juego, cuando lo ha jugado".

Enriquecedor porque nos adentramos en una técnica vocal que desconocía hasta el momento, y también porque encontré una forma de sintetizar información

más eficiente de lo que había conseguido hasta ahora. La hoja de ruta fue la siguiente: para el resumen teórico final me encargué de resumir el libro *La liberación de la voz natural*. Lo que me resultó más útil como mecánica fue: en el pdf del libro resalté lo que consideraba más relevante. Con un comentario al margen resumí lo resaltado. Luego trasladé los comentarios a un Word para poder editar; dividí la información en cuatro ejes: "Lo que se consigue con el método", "Conceptos que aborda" y "Qué dice Ocampo sobre el método" y "Cómo trabaja"; continué con un glosario de términos y frases esenciales para tener en el momento de la presentación; finalmente, realicé un cuadro con el punteo que incluimos en un PowerPoint y la explicación extendida correspondiente.

Para terminar, un resumen de consejos que alguien podría aprovechar si está o estuviera investigando en un proyecto con características similares al nuestro: un abordaje práctico con un grupo de personas mediadas por la virtualidad; una técnica desconocida; bastante material teórico disponible; proponer semanalmente ejercicios prácticos y una presentación teórica de la técnica -sumando la información contextual que conlleva- con un análisis taxonómico final:

a) Tener en cuenta el porqué de la elección primigenia de la técnica,
b) comunicación continua con quien dirija la investigación,
c) debatir sobre los términos ambivalentes hasta una conclusión unívoca,
d) ubicar los diferentes apartados de la técnica lo más rápido posible para subdividir en el grupo las tareas de selección de información teórica y ejercicios,
e) medir con la mayor precisión posible la duración real de los ejercicios, y, por lo menos,
f) una reunión semanal para organizar qué hacer en el encuentro práctico.

Rubén Darío Maidana: Al igual que mis compañeros de ruta en este viaje, mirando lo vivido a la distancia -que a veces permite una mirada más objetiva desde la subjetividad- considero que esta experiencia puntual ha sido sumamente enriquecedora. Como todo fenómeno humano, creo, puede ser analizado como en diferentes capas. Una de ellas sería mirar nuestra participación en el grupo de investigación desde un punto de vista sincrónico en un eje diacrónico. Sincrónicamente nuestra participación se da al inicio del

proyecto. Somos el grupo “que rompe el hielo” a nivel de la práctica. Individualmente y como grupo Linklater ¿cómo nos encuentra ese momento? Con poca lectura previa de la técnica y con mucho material teórico para relevar. Teníamos el libro de Antonio Ocampo, pero recién lo comenzamos a leer en profundidad una semana antes del primer encuentro. Y ahí lo inmediato le ganaba terreno a lo importante. Lo inmediato era organizar las actividades para los encuentros, lo importante era tener una visión global de la técnica para elegir con mayor conciencia qué ejercicios proponerles a nuestros compañeros y compañeras. Así, al desconocimiento de la técnica se le sumaban los siguientes emergentes: a) la falta de tiempo material para avanzar con la lectura de la teoría b) que debíamos no sólo conformar la grupalidad en el salón –hecho fundamental para cualquier trabajo de este estilo- sino también “instalar” una dinámica investigativa que aún no estaba configurada con el agravante que uno de los participantes (mí caso) no residía en Bariloche. Por lo tanto, en ese momento, podría decir que estaba más pendiente del resultado que de disfrutar del proceso. Considero que ésta “emergencia” en que nos encontrábamos fue la que potenció la creatividad para hacernos fuerte como grupo Linklater. Hoy ya pasado el tiempo, y habiendo indagado otras técnicas, podría decir que “pagamos el derecho de piso de ser los primeros”.

Ayer hicimos cierre del primer cuatrimestre del año 2022 del proyecto de investigación. Desde lo personal remarqué el fuerte deseo de todos los integrantes de estudiar, aprender, conocer y saber sobre la voz teatral en performance. Solo ese deseo puede mantener encendida la llama de reunirnos una vez por semana de modo híbrido nueve personas con trayectorias académicas y de vida tan disímiles. En el caso de Gustavo y el mío derribando los prejuicios que teníamos a la participación virtual en un proyecto de investigación desde la práctica –porque aclaro que no somos “meros” espectadores del trabajo que hacen nuestros compañeros y compañeras en el aula. También hacemos los ejercicios en nuestros hogares, redactamos bitácoras de experiencia personal y reflexionamos junto a ellos sobre lo vivenciado-.

Destaco además la posibilidad que se les da a las alumnas y el alumno del grupo de asumir un doble rol: receptores de ejercicios, pero también dadores de

actividades. Y ese es otro de los objetivos del proyecto: la formación de recursos humanos.

Por lo tanto, y cerrando estas reflexiones personales, sólo puedo decir que mi participación en este proyecto de investigación es todo ganancia. Para mi desarrollo personal como artista, para mi crecimiento como docente y por ósmosis para mis alumnos de la carrera de teatro de la Facultad de Arte de Tandil.

Bibliografía

Davini, S. A. (2007). *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Ocampo Guzmán, A. (2016). *La liberación de la voz natural. El método Linklater*. México D.F.: Universidad Nacional Autonóma de México.

Silva, A. (2021). "Pasajeros del rito (texto pre-liminar), presentación en el libro *Ritos de ASPO. Diario de realización audiovisual desde casa y coso*. Tandil: Facultad de Arte. Tandil.

El documental y el "giro animado". Rupturas y continuidades

Lior Zylberman, CONICET/CEG – UNTREF / FADU – UBA

Presentación

¿Qué se puede entender por giro animado? ¿Cómo comprender y determinar al documental animado? ¿Qué características posee? Lo cierto es que la animación en el ámbito del cine no ficción no es una novedad, su uso se encuentra cada vez más extendido y en los últimos años se ha abierto una línea concreta de investigación en el campo de los estudios sobre cine.

En esa dirección, a partir de un corpus conformado por varios documentales animados –como *Flee* (Jonas Poher Rasmussen, 2021), *Tower* (Keith Maitland, 2016), *Last Hijack* (Tommy Pallotta y Femke Wolting, 2014), *L'image manquante* (Rithy Panh, 2013) *Eva de la Argentina* (María Seoane, 2011), *Waltz with Bashir* (Ari Folman, 2008) y *New Year Baby* (Socheata Poeuv, 2006) entre otros– presentaré una serie de interrogantes para tratar de caracterizar y comprender el fenómeno del documental animado. En lo que sigue, intentaré definirlo con el objetivo de colocarlo en la historia del cine documental, en un recorrido que no estará exento de interrogantes, dudas y cuestionamientos. En consecuencia, no es mi objetivo clausurar el debate o brindar respuestas definitivas, sino que en el propio desarrollo de las mismas abrir caminos para profundizar su estudio. Algunas de las preguntas que emergen al momento de caracterizar al documental animado se vinculan con sus posibilidades: ¿qué trae de novedoso? ¿qué permite esta forma? A su vez, resulta sugerente también indagar en qué contexto se hace fuerte, se normaliza y resulta validado. Finalmente, si preguntamos por alcances es importante también poder pensar sus límites.

Comprendiendo el documental animado

Al examinar cómo entendían al documental sus primeros teóricos, se puede llegar a afirmar que el animado no debería tener, en principio, ningún conflicto con sus

perspectivas: ¿la animación no sería una forma de "tratamiento creativo de la realidad" (Grierson, 1933)? ¿el documental animado no puede ser pensado como un "método documental" que puede persuadir y "poner a la gente y sus problemas, sus trabajos y sus servicios, ante ellos mismos" (Rotha, Road, & Griffith, 1968, p. 115)? Incluso también puede "representar la vida bajo la forma en que se vive" (Flaherty, 1993, p. 152). Con todo, y a pesar de que ya en la década de 1910 hubo ensayos de (proto)documentales animados[1], estos primeros pensadores y documentalistas no consideraban a la animación en su horizonte de posibilidades. Lo que será luego el documental clásico poseía un fuerte anclaje en el paradigma de la fotografía, con su aspiración de objetividad y confiando en la "esencia automática de la reproducción técnica" (Català Domenech, 2021, p. 43). Desde ese momento primó también el discurso de la mímesis, y aunque los realizadores apelaban a las recreaciones y elaboradas puestas en escenas, el sujeto-realizador quedaba enmascarado, sobre todo desde una narración que apelaba a la impartición de conocimiento: lo que la cámara enfocaba parecía ser una realidad tal cual.

En ese contexto, la animación era usada o bien *en* el documental ya sea para mostrar estadísticas o mapas, como sucede en *The Plow That Broke the Plains* (Pare Lorentz, 1936) o la serie *Why We Fight* (Frank Capra, 1942-1945), o en documentales educativos y escolares –es decir, en un género "menor"–. Tiempo después, en la década de 1960, la emergencia del *direct cinema* (cine directo) llevará a la noción de objetividad y no intervención a un nuevo nivel: las recreaciones, una herramienta válida para el documentalista,

> fueron asesinadas por los 'muchachos verité' de la década de 1960 (Robert Drew, Ricky Leacock, DA Pennebaker, David y Albert Maysles, Frederick Wiseman, y otros) que proclamaron que todo excepto lo que sucedía frente a la cámara sin ensayar o inducir a ser una invención, inauténtico" (Nichols, 2016, p. 34).

El documental animado viene así a colocar en tensión algunas de las bases del documental, como la cuestión de la objetividad y de la intervención. La objetividad se aferró tanto en el realismo cinematográfico como en el discurso

[1] Véase, por ejemplo, *The Sinking of the Lusitania* (Winsor McCay, 1918), considerado uno de los primeros documentales animados.

proveniente del proceso tecnológico-químico de la fotografía[2]; a su vez, dicha objetividad se ancló en la función social y cívica buscada por el documental clásico de la cual se ha referido John Corner[3]. Por el otro lado, la intervención históricamente se concentró en dos cuestiones: en la (supuesta)promesa de no intervención propiamente dicha del documentalista en la creación de situaciones; y en la comprensión de que el documental es una forma de cine opuesta a la ficción en la cual el director posee solamente un "cierto grado de control sobre algunos aspectos de [la] realización" (Allen & Gomery, 1995, pp. 272-273). Bajo dicho aspecto, la animación se encontraría en el polo máximo del control, ya que la imagen en su totalidad –encuadre, personaje, etc.– que se ve en pantalla es creada por el realizador; en consecuencia, el documental animado representa uno de los desafíos más claros a los modelos más simplistas de lo que el documental es o puede ser. Una primera afirmación o máxima para comprender al documental animado reside en caracterizarlo como el estilo más intervencionista de todos.

Pero el documental animado también posee –al menos– un elemento más para discutir "el problema de la imagen": la cuestión de la indicialidad. Si el realismo hacía base en al carácter indicial y mimético de la imagen fotográfica, el documental animado pone en discusión también aspectos filosóficos respecto a la ontología de la imagen cinematográfica. En esa dirección, algunos investigadores han sugerido pensar al documental animado dentro de la modalidad performativa sugerida por Bill Nichols; sin embargo, como sugiere Annabelle Honess Roe, "meter con calzador el documental animado en uno de los modos de Nichols amenaza con limitar nuestra comprensión de la forma" (2013, p. 19).

Como señalara Corner, el documental ya no puede ser entendido como un "discurso de sobriedad" debido a los nuevos niveles de representación y reflexividad (2002, p. 264) que plantea; es por eso que resulta más sugerente abandonar el discurso de la mímesis en pos de una perspectiva que entienda al

[2] Sin dudas algunos textos de André Bazin, como "Ontología de la imagen fotográfica", son la referencia principal a dicha tendencia. Véase Bazin (1966, pp. 13-20).

[3] Corner denomina a dicha función como "proyecto de civismo democrático" (2002, p. 259), en la cual se considera al documental como un medio para crear y publicitar versiones dominantes de ciudadanía. Se trata del documental en su fase clásica financiado de manera directa o indirecta por organismos oficiales.

documental como una forma retórica que asevera "de que el mundo representado es verídico" (Plantinga, 2005, p. 114). De este modo, el documental animado se libera de las relaciones causales entre huella e índice, entre realidad e imagen, entre lo fílmico y lo profílmico para problematizar aspectos temporales, espaciales y psicológicos que el documental convencional no puede expresar. Así, más que repensar una definición de documental a fin de incluir también al animado, cosa que escapa a los objetivos de la presente ponencia, estimo que la discusión se puede volver más productiva si se piensan sus estrategias representacionales ya que ello nos habilitará discutir qué permite hacer y qué puede alumbrar la utilización de la animación en el documental.

En la genealogía de la investigación académica sobre el documental animado, se suele colocar a Paul Wells como uno de los primeros autores que lo teorizó ofreciendo posibles tipologías para su comprensión y análisis (Honess Roe, 2011; Ward, 2005). Refiriéndose a la "animación con tendencia documental" (Wells, 1998, p. 28), Wells sugirió cuatro modos: el imitativo –en el cual se emplean los tropos del documental "vivo"–, el subjetivo, el fantástico y el posmoderno. Tiempo después, Anabelle Honess Roe desafiará la perspectiva de Wells para pensar ya no modalidades sino funciones al considerar, justamente, cómo funciona el documental animado. En consecuencia, para responder lo que de otro modo el documental convencional no puede hacer, la autora sugiere tres funciones: la sustitución mimética, la sustitución no mimética y la evocación (Honess Roe, 2013, pp. 22-23). Las mismas no deben ser pensadas como compartimentos estancos o fijos sino más bien como tendencias y herramientas heurísticas para indagar el lugar de la animación en el documental.

Tanto la sustitución mimética o como la no mimética tienden a utilizar la animación para "copiar" al documental convencional, en ocasiones es empleada para mostrar algo que resulta difícil o imposible de alcanzar –ya sea por cuestiones temporales o geográficas–, o porque determinado evento no pudo ser filmado en su momento o bien por cuestiones personales –algún entrevistado se niega a ser filmado o quizá ya murió al momento de producirlo. *The Sinking of the Lusitania*, *Tower*, *Chicago 10* (Brett Morgen, 2007), *Waltz with Bashir*, *Auschwitz. The Nazis and the Final Solution* (Laurence Rees, 2005), *Flee*, *Camp Confidential: America's Secret Nazis* (Mor Loushy y Daniel Sivan, 2021) son

algunos ejemplos sugerentes para pensar esta función que emplean ya sea la animación en la totalidad de su duración o solamente en algunas secuencias: en la tarde en que se hundió el transatlántico Lusitania luego de que fuera torpedeado no había cámaras, tampoco existen filmaciones de las cámaras de gas de Auschwitz mientras estaban en funcionamiento, durante el juicio a los "10 de Chicago" no se permitieron cámaras en el juzgado, *Waltz with Bashir* o *Tower* recurren a la dinámica de "cabezas parlantes" solo que las entrevistas son animadas con cierta tendencia hacia el realismo; en el caso de *Tower* –que narra la masacre producida por Charles Whitman en la Universidad de Texas en 1966– recurre a la animación, entre otras razones, para conservar la juventud de los entrevistados. Se presentan así razones varias que, ante una imposibilidad temporal, geográfica o material, la animación es utilizada en forma mimética para dar cuenta de esos hechos. En estos títulos la animación posee cierto estilo realista –por eso puede hacer la sustitución mimética– y se apoya, a su vez, en los tropos del documental convencional –la entrevista, la voz de Dios o reemplazando la imagen de archivo indicial–. La animación no necesariamente "ilustra" sino que forma parte central de las estrategias narrativas del documental: ya no es la cámara "fotomecánica" (o digital) la que "estuvo allí" sino que es la cámara animada la "testigo" de la situación.

Quizá la diferencia más notoria con la sustitución no mimética es que en esos títulos no hay una preocupación para que la animación se asemeje a "la vida real" ni tampoco se percibe necesariamente la intención de establecer un vínculo visual con la realidad o de crear una ilusión de imagen "filmada"; por el contrario, como afirma Honess Roe la animación es empleada "como un medio propio, un medio que tiene el potencial de expresar un significado a través de su realización estética" (Honess Roe, 2013, p. 24). Ejemplos de esta función la podemos pensar con la secuencia animada de *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) que a través del uso de playmobiles puede presentar sus recuerdos –y fantasías– de la desaparición de sus padres. La biografía *Eva de la Argentina* (María Seoane, 2011) presenta la vida de Eva Duarte de Perón a través de la perspectiva y obra de Rodolfo Walsh con animaciones que parten de diseños del ilustrador Francisco Solano López –conocido por su labor en *El Eternauta*– encontrándonos en consecuencia con imágenes más próximas al trazo de la historieta. Finalmente, en *L'image manquante* Rithy Panh recurre a muñecos de arcilla y dioramas para

narrarnos su vida y sus recuerdos durante el genocidio camboyano que tuvo lugar en la década de 1970; en el inicio, mientras vemos cómo unas manos crean los humanos de arcilla, la voz en off da cuenta de la sustitución no mimética: "con las manos vivas, hacemos un hombre, no hace falta mucho, basta con que te lo creas".

La distinción que se suele hacer entre el cine de ficción y de no ficción puede ser trasladada al documental animado: la ficción (animada –como algunas películas de Pixar, por ejemplo– o no) "sugiere *un* mundo imaginado" mientras que la no ficción (animada o no) se dirige hacia "*el* mundo en que vivimos" (Nichols, 2013, p. 13). Esta distinción cobra aún más fuerza con documentales que recurren a la sustitución no mimética. *L'image manquante*, por ejemplo, sostiene su vínculo con lo real no solo a partir de cómo fue catalogada por su director, productores, o distribuidores sino también por nuestro conocimiento sobre lo extrafílmico: el genocidio camboyano como la obra y vida de Rithy Panh. Si aceptamos a la animación como una estrategia retórica para convencer y persuadir al espectador, podemos afirmar que en estas sustituciones, las aseveraciones sobre –y el vínculo con– el mundo histórico poseen *a priori* un mecanismo de apoyo similar que al convencional; sin embargo, la necesidad de convocar lo extrafílmico se vuelve, quizá, su "talón de Aquiles" con el fin de lograr plena autonomía. Retomaré esta cuestión más adelante.

La tercera función que presenta Honess Roe es la evocativa. Aquí, la animación hace frente a un tipo de limitación representativa: "ciertos conceptos, emociones, sentimientos y estados de ánimo son particularmente difíciles de representar mediante imágenes de acción real" (Honess Roe, 2013, p. 25), la animación entonces se utiliza como herramienta para evocar la experiencia en forma de ideas, sentimientos y sensibilidades, para visibilizar aspectos "invisibles" haciendo "imaginar" al espectador el punto de vista y, sobre todo, las sensaciones de otra persona. Se puede llegar a discutir si la sustitución no mimética no se puede corresponder a la lógica de la evocación; sin embargo, si profundizamos esta función junto a los modos de Paul Wells, su modo subjetivo (Ward, 2005, pp. 86-87) ayudar a clarificar sus características. Así, la función evocativa apunta a una mayor expresividad, a una exploración poética y a modos de expresar aspectos sumamente subjetivos los cuales la imagen "real" no puede ofrecer. Las secuencias oníricas de *Waltz with Bashir* pueden corresponderse a esta función,

incluso el film de Panh antes mencionado: sueños, recuerdos, sensaciones, sentimientos… elementos que quizá se pueden expresar con la palabra, pero no con la imagen tradicional.

Las secuencias animadas de en *New Year Baby* resultan representativas de esta función. En este documental, la realizadora Socheata Poeuv vuelve a Camboya con el objetivo de conocer sus orígenes y reconstruir la historia familiar durante el genocidio. Uno de los hitos más transitado en los documentales sobre la temática es la entrada de los Jemeres Rojos a Phnom Penh y su posterior evacuación –dejando vacía a la capital camboyana–, y la película de Poeuv no es la excepción. Sin embargo, además de utilizar las imágenes de archivo que comúnmente vemos en los títulos que han abordado el tema, aquí irrumpe una secuencia animada –la primera de varias– para evocar dicho momento. En un primer momento vemos un dibujo con cierto tinte naif (Fig. 1); sin embargo, pronto esos humanos se convertirán en cuervos negros –con la cabeza roja– que se irán volando dejando la ciudad por el campo (Figs 2-5). La elección del ave y su color no es casual; el negro alude al color uniforme –junto al tradicional *krama*, que bien podría ser el color de la cabeza– que toda la población debió usar en las aldeas colectivas: la animación permite así evocar al mismo tiempo una metáfora –imposible de hacer con la imagen "real"– y un dato histórico, estimulando así la sensibilidad del espectador.

Figuras 1-5 *New Year Baby* © Broken English Production

Crisis del archivo y posibilidades expresivas

Analizadas las posibilidades expresivas de la animación en el documental, adviene la pregunta por el por qué: ¿por qué y cuáles pueden ser las razones por la cual la animación se ha vuelto una estrategia de representación válida? Sugiero dos posibles respuestas tentativas que desde ya no son las únicas posible. La primera se refiere a la crisis del archivo; la segunda, a los diversos giros que ha dado el documental en los últimos años.

Como señala Jaime Baron, el término "material o imagen de archivo" puede haber hecho referencia específicamente a "materiales físicos almacenados en archivos controlados por instituciones estatales o de otro tipo", colecciones oficialmente sancionadas como depósitos autorizados de pruebas audiovisuales sobre el

pasado (Baron, 2014, p. 7). Sin embargo, esta perspectiva debe ser entendida como una definición primaria que se vincula los primeros reservorios de imágenes en movimiento; es decir, se refiere a los lugares en el que se almacenan por medio de ciertos "actos de inclusión y exclusión diversamente informados" (Baron, 2014, p. 7). Con el tiempo, la noción de "imagen de archivo" fue resignificándose, sobre todo a partir de cuestiones relacionadas con la ubicación, procedencia y autoridad de su procedencia, y a ello se le debe sumar la calidad –en términos de estándares fílmicos o televisivos– de dicha imagen. De este modo, como sugiere Baron, la noción de archivo como lugar concreto de almacenamiento "ha dejado de reflejar el complejo aparato que constituye ahora nuestra relación con el pasado a través de sus rastros fotográficos, fílmicos, sonoros, videográficos y digitales" (Baron, 2014, p. 7); y aunque los cineastas siguen recurriendo a los archivos oficiales como fuentes de documentos audiovisuales también se recurre cada vez más a fuentes que se encuentran fuera de los archivos oficiales. De este modo, los documentales se han apropiado –y reutilizado– películas caseras, colecciones de videos domésticos y en la actualidad también de documentos generados por los usuarios en las diversas redes sociales.

La búsqueda de nuevas fuentes se debe a que el reciclado de ciertas imágenes posee un límite. Para ciertas historias y temas, una y otra vez se han utilizado las mismas imágenes –imágenes que en su constante uso y reciclado van perdiendo su propia historia–. A ello se le debe sumar la gran (sobre)producción de documentales –ya sean largos, medios o series– que han generado las diversas plataformas *streaming* que, ávidas de imágenes, deben buscar soluciones a los diversos obstáculos estéticos y de producción.

Para lo recién dicho, vale entonces como ejemplo el registro recién mencionado sobre la caída de Phnom Penh o bien el tren que parte de una estación luego de una deportación que vemos en *Nuit et Brouillard* (Alain Resnais, 1956), secuencia que ha sido utilizada en la mayoría de los documentales sobre los campos de concentración nazi. En ese sentido, el límite se encuentra en la cantidad posible "reciclar" una imagen como también su propia capacidad de narrar historias: ¿qué se puede contar cuando las imágenes ya han sido vistas una y otra vez?

Esto ha tenido, al menos, tres vías resolutivas. Por un lado, la búsqueda constante de nuevas imágenes en archivos oficiales, llevando así a una "carrera" archivístico

particular. Quizá el caso de *A Film Unfinished* (Yael Hersonski, 2010) sea un ejemplo de ello, ya que al mismo tiempo en que revisa filmaciones ya empleadas en otros documentales nos presenta imágenes poco conocidas. El corolario de esa vía es, entonces, la promesa que nos mostrará imágenes "nunca antes vistas".

La segunda vía, consolidada a partir de la emergencia del documental en primera persona, ha permitido y avalado que los archivos familiares –imágenes que en la mayoría de los casos poseen una calidad inferior– puedan ser trasladados a la obra documental. Esta vía trae como consecuencia un cambio no solo en los formatos de los materiales utilizados sino también en el tipo de situaciones registradas: la vida cotidiana, escenas familiares, diarios íntimos, etc. Momentos todos que no fueron pensados para una vida –y mirada– pública sino en una circulación privada.

Estas dos líneas dan cuenta de la capacidad y límites del documental para expresar en imágenes sus ideas e historias: el archivo, sea cual sea su origen, tiene un límite. Desde ya que las imágenes de archivo pueden ser utilizadas de diversos modos: para ilustrar, para evocar, para narrar, como evidencia, e incluso para una vía más experimental. Sin embargo, los límites aparecerán tarde o temprano, quedando la producción vinculada –incluso limitada– a las posibilidades del metraje encontrado y disponible[4].

La tercera vía es una tendencia cada vez más creciente: desde *The Thin Blue Line* las recreaciones estilizadas se han vuelto un recurso más frecuente en el documental. La recreación, como ya fuera mencionado, fue una herramienta constituyente del documental clásico –basta con ver los films de Flaherty o *Night Mail* (Basil Wright y Harry Watt, 1936), título nodal de la escuela inglesa–. Como indago en otro lugar (Zylberman, 2022), en el período clásico la recreación "ocultaba" su puesta en escena, sus "costuras"; en cambio, en la actualidad se la estiliza de tal forma que ha llevado a que sea más que evidente su puesta en escena. La recreación aparece allí donde no hubo posibilidad de registro, en las evocaciones y también como estrategia para presentar hipótesis sobre lo acontecido; así, como señala Stella Bruzzi, la recreación "puede cumplir una

[4] Desde ya que el empleo de este tipo de imágenes no es una obligación sino una opción, un recurso –estético y ético– de cada documentalista. Basta con ver títulos como *Edificio Master* (Eduardo Coutinho, 2002) o *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).

función liberadora, sobre todo para un tema histórico del que no se dispone de ningún archivo" (Bruzzi, 2006, p. 45)[5]. En este panorama, la animación se inserta como parte y a la vez continuación de esta tercera vía, habilitando otras instancias como es la exploración y evocación de aspectos subjetivos –como la memoria– y sensoriales a los cuales la recreación "indicial" no puede llegar.

El giro animado y sus posibilidades expresivas

De este modo, el documental animado abre un abanico de posibilidades tanto estéticas como temáticas, siendo una de las potencias expresivas que habilitó la animación la posibilidad de documentar el horror de un modo singular. En esa dirección, Bruno Hachero, al analizar *Waltz with Bashir*, sugirió pensar a la animación como una forma de alcanzar cierta distancia expresiva, de poder mirar a la Gorgona sin sus efectos paralizantes: la animación lograría así rasgar el velo de lo irrepresentable, actuando como una imagen intermediaria (Hachero Hernández, 2015). En la mencionada película, pero también en *L'image manquante*, *Flee*, *Tower* o *Last Hijack*, por mencionar algunos de los títulos ya citados, la animación le propone al espectador una distancia frente al horror de la guerra, la masacre y la violencia, permitiendo en consecuencia "elaborar un documento de una realidad más allá de lo físico que sería difícilmente abordable mediante imagen de base fotográfica" (Hachero Hernández, 2015, p. 117).

Sin embargo, todas las películas recién mencionadas hacen uso de imágenes "fotográficas" ya sea cinematográficas, fotos o videos en algunos momentos del metraje, como si este tipo de imágenes es la que permite testimoniar con una legitimidad que la animación no puede alcanzar. Si bien volveré a ello en la siguiente sección, resulta sugerente pensar también una especie de simbiosis que le permite al documental animado acercarse al horror en base a una ruptura y distancia habilitando así otro tipo de experiencia perceptiva. Sirva la siguiente secuencia de *L'image manquante* como ejemplo (Figs. 6-9): a lo largo de la película, Panh nos narra la muerte de diversos familiares suyos, las figuras de arcilla yacen ya "muertas" y una mano "real" ingresa a cuadro a cubrir los "cadáveres". Una imagen absolutamente desgarradora que logra su potencia

[5] No debe dejar de mencionarse, que Bruzzi también señala que "lo que falta, sin embargo, es la intención política detrás de las reconstrucciones. Ahora se utilizan para para realzar y hacer más accesible el dramatismo latente de la situación documental" (Bruzzi, 2006, p. 46).

emotiva por no ser vista, o mejor dicho por el distanciamiento que produce la animación. Sin embargo, la voz over vicaria de Panh nos dice: “deseo librarme de esta imagen de hambre y sufrimiento. Así que te la muestro”. A través de un fundido encadenado aparece la foto de los fallecidos tres niños en otro momento cuando estaban con vida. De haber habido imágenes de la muerte de estos niños o de esos niños muertos, ¿nuestra mirada hubiera soportado esas imágenes? De igual forma hace *Last Hijack* que utiliza la animación en forma expresiva y evocativa para dar cuenta de los secuestros de barcos que realiza Mohamed, un pirata somalí (Figs. 10-11). La imagen animada propone así una “experiencia inmersiva a través de la cual poder mirar al horror, pero también protege gracias a la distancia expresiva” (Hachero Hernández, 2015, p. 120). Un recurso similar emplea *Flee* para narrar el secuestro del padre de Amin, que lo vemos con trazos borrosos casi en forma espectral como si fuera una pesadilla (Fig. 12).

Figuras 6-9 *L’image manquante* © Bophana Productions

Figuras 10-11 *Last Hijack* © Sub LA

Figura 12 *Flee* © Final Cut for Real

La imagen animada se "desprende" así de la realidad a la que se refiere pero esta sigue estando ahí, la animación entonces puede ser entendida como una "desfiguración", una "representación que huye de lo referencial para explorar las posibilidades expresivas de una imagen distanciada" (Hachero Hernández, 2015, p. 121). De este modo, el documental animado no necesariamente se propone concebir un documento de la realidad como tampoco reproducirla sino dar cuenta de cómo fue vivida cierta realidad.

A modo de cierre – ¿autonomía del documental animado?

En el recorrido realizado señalé algunas de las posibilidades expresivas y temáticas que el documental animado habilita quedando enmarcado en la condición del posdocumental; así, con las diversas modalidades y corrientes que trae, el animado nos invita a pensar que el documental sigue siendo una forma viva en constante exploración que va a la par de nuestra forma de percibir la realidad –junto y más allá de las pantallas–.

Si expuse las posibilidades que el documental animado permite, resta formular una pregunta más, una pregunta que su respuesta que quedará abierta: ¿cuáles son sus límites? En principio, parecería que no poseería ninguno ya que por las

características mencionadas todo –en términos estéticos y temáticos– podría ser abordado desde esta perspectiva; la limitación, entonces, se asentaría en las capacidades creativas como económicas del documentalista y su equipo de producción.

Sin embargo, hay límites. Uno de ellos radica en su credibilidad y la propia capacidad de una animación de verse como un documental. ¿Por qué *Waltz with Bashir* o *Flee*, por mencionar algunos, han sido pensados y discutidos como documentales mientras que *Persépolis* (Marjane Satrapi y Vincent Paronnaud, 2007) no? El otro límite radica en la posible autonomía del documental animado; es decir, de poder romper, finalmente, con la lógica y dependencia del documental clásico. Con su potencia, el documental animado todavía queda subsumido a este, siendo quizá la entrevista el signo más evidente: así, vemos en *Waltz with Bashir, Tower* o *Flee* entrevistas próximas a la tradición de las cabezas parlantes.

La otra cuestión radica en su invocación a la imagen indicial –fotográfica, fílmica, video–; es decir, de traer imágenes "reales" con el fin de sugerir "pero esto realmente es así". Es como si el documental animado alcanza un nivel de expresión que necesita en última instancia ser corroborado con imágenes reales. Si bien es verdad, tal como señalé en la sección anterior, que la animación puede actuar como intermediación, el costo que debe pagar es el de un posible quiebre de la autonomía de la imagen animada quedando relegada en pos de la imagen indicial. *Flee* convoca imágenes "reales" en forma constante (Fig. 12), en la secuencia de créditos del final de *L'image manquante* vemos a Rithy Panh en plena jornada de filmación (Fig. 13), en *Tower* no solo se convoca a imágenes del período, sino que hacia el final irrumpen entrevistas con los protagonistas sobrevivientes en la actualidad (Figs. 14-15), el video final de *Waltz with Bashir* logra shockear al espectador, haciendo caer la protección que la animación proporcionaba (Figs. 16-17).

Figura 12. Imagen de archivo en *Flee* © Final Cut for Real

Figura 13. Secuencia de créditos de *L'image manquante*

Figuras 14-15. Los primos en *Tower* © Tower Documentary LLC

Figuras 16-17
Waltz with Bashir © Bridgit Folman Film Gang
A la izquierda, la secunecia onírica del recuerdo de la masacre de Sabra y Shatila; a la derecha, video de dicha masacre.

Con todo, es justo mencionar que la autonomía del documental animado no es necesariamente una búsqueda llevada adelante por los realizadores de los títulos mencionados. Lo que sí podemos destacar, y ese ha sido mi objetivo con este escrito, es el lugar de la animación en el paisaje posdocumental contemporáneo. Con toda sus potencia y riqueza, el animado viene es testigo de las constantes

búsquedas estéticas que el documental realiza desde sus inicios, explorando así las diversas vías de tratar creativamente la realidad.

Bibliografía

Allen, R. C., & Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.

Baron, J. (2014). *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Londres: Routledge.

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Abingdon: Routledge.

Català Domenech, J. M. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*. Santander: Shangrila.

Corner, J. (2002). Performing the Real. Documentary Diversions. *Television & New Media*, *3*(3), 255-269.

Flaherty, R. (1993). La función del "documental". En J. Romaguera I Ramio & H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 151-154). Madrid: Cátedra.

Grierson, J. (1933). The Documentary Producer. *Cinema Quarterly*, *Vol. 2, nº1*.

Hachero Hernández, B. (2015). Deformar a la Gorgona: La imagen animada como estrategia para documentar el horror. *Con A de animación*, (5), 114-125.

Honess Roe, A. (2011). Absence, Excess and Epistemological Expansion. Towards a Framework for the Study of Animated Documentary. *Animation*, *6*(3), 215-230.

Honess Roe, A. (2013). *Animated Documentary*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Nichols, B. (2016). *Speaking Truths with Films. Evidence, Etichs, Politics in Documentary*. Oakland: University of California Press.

Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *63*(2), 105-117.

Rotha, P., Road, S., & Griffith, R. (1968). *Documentary Film*. Londres: Faber and Faber.

Ward, P. (2005). *Documentary. The margins of reality*. Londres: Wallflower.

Wells, P. (1998). *Understanding animation*. Londres y Nueva York: Routledge.

Zylberman, L. (2022). Esto (¿)fue(?) así. Sobre la recreación en el documental contemporáneo. *ACTIO. Journal of Technology in Design, Film Arts and Visual Communication*, *6*(1), 1-15.

La construcción del archivo del arte de los noventa a través de *Ramona* (2000-2005)

Daniela Saco, FFyL – UBA

Introducción

Las obras de los artistas vinculados a la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas [CCRR] durante los noventa han sido actualizadas interpretativamente desde el 2000 hasta la actualidad a través de artículos, investigaciones académicas y exposiciones. En este período la revista *Ramona* (2000-2010) ha participado en la configuración de un relato sobre el arte de los noventa a partir de la selección de artistas y tópicos que se reiteran en sus diversos números. *Ramona* surgió como un proyecto colaborativo ideado y ejecutado por Gustavo Bruzzone y Roberto Jacoby con asiento legal en la Fundación Sociedad, tecnología y arte (START) en un contexto de crisis socioeconómica y de transformaciones en la práctica artística tendientes a la construcción de grupos, redes y colaboraciones autogestivas (Bissolino et. al., 2014; Vázquez & Oneto, 2020). Entre los años 2000 y 2010 la revista se publicó mensualmente en formato impreso y se distribuyó gratuitamente. Su objetivo fue difundir exposiciones y artistas que no tenían lugar en otros medios. Se organizó a través de la participación de múltiples colaboradores, entre ellos artistas, historiadores e investigadores quienes presentaban textos que luego eran leídos grupalmente para su publicación, impulsando de este modo la horizontalidad.

En investigaciones recientes se ha distinguido un primer período de la revista centrado en los textos de artistas, seguido de una segunda etapa en la que se incrementaron los ensayos de curadores e investigadores para dar paso, a partir de 2006, al desarrollo de ejes temáticos y luego en 2008 la edición de números especiales basados en los mismos (Vázquez & Oneto, 2020). Asimismo, se ha destacado la progresiva constitución de un perfil académico en la revista a partir

de la participación de editores invitados, luego de la salida de Rafael Cippolini.[1] Además, se ha señalado la consolidación de *Ramona* en una posición hegemónica en el sistema cultural de la década del 2000 caracterizado por revistas culturales que abordaban diversos temas. En este marco, *Ramona* se circunscribía a las artes visuales desde una perspectiva amplia que le permitía abordar diversas disciplinas desde la polifonía (Krochmalny, 2013). De este modo, *Ramona* permitió articular diversas voces y discursos sobre el arte, así como dinamizar el campo artístico a partir de vínculos entre múltiples actores (Vázquez & Oneto, 2020; Krochmalny, 2022).[2]

Considerando lo expuesto, el presente trabajo reflexiona sobre el lugar de *Ramona* en la construcción del relato sobre el arte de la década de 1990 y del CCRR a la luz del concepto de *archivo* (Derrida, 1995/1997; Foucault, 1969/2002; Tello, 2018). Se propone como hipótesis que la inscripción de las producciones del CCRR en la revista *Ramona* marcaría el inicio de la configuración de un *archivo* que legitimaría un tipo de producción artística estableciendo regímenes de visibilidad y sensibilidad. De este modo, se plantea como objetivo analizar críticamente los artículos referidos al arte de la década de 1990 que fueron publicados en la mencionada revista entre los años 2000 y 2005 para determinar su modalidad de participación en la inscripción institucional del arte de esa década. Asimismo, se busca reflexionar sobre la construcción de un relato histórico como establecimiento de un *archivo*.

En este sentido, resulta necesario destacar que la problemática de la construcción discursiva del arte de la década de 1990 ha sido objeto de estudio en investigaciones que centran su atención en la crítica del período, así como en la posterior (González, 2003, 2009; Krochmalny, 2016). En este sentido,

[1] Rafael Cippolini fue único editor de la revista entre marzo del 2005 y marzo del 2007. Entre mayo del 2000 y marzo del 2002 Gustavo Bruzzone figura como editor responsable de la revista. En mayo y junio del mismo año se consigna un comité editor. Desde julio del 2002 hasta noviembre del 2004, tanto Bruzzone como Rafael Cippolini aparecen como editores. Los roles cambian desde marzo 2005 hasta marzo del 2007 período en el cual Bruzzone es editor fundador y Cippolini, editor. Luego de esta fecha se suceden diversos editores invitados y figura un grupo editor. El lugar de Bruzzone continúa siendo el de editor fundador.

[2] La revista *Ramona* continúa publicándose de manera virtual en la página http://www.ramona.org.ar/. Esta edición fue lanzada con el objetivo de brindar información y servicios relacionados con las artes visuales a nivel federal. Resulta pertinente señalar que en la página referida se explicita que *Ramona* "(...) ha documentado el nacimiento y la constitución del actual escenario artístico y cultural y se ha convertido en un medio central para la formación de discursos sobre las artes visuales en el país" (Ramona, s/f, s/n).

profundizaremos en el estudio de este tema siguiendo la línea de lo postulado por Krochmalny (2016) quien ha señalado la participación de la revista *Ramona* en la construcción del arte *light* del Rojas en una identidad sustantiva homologable al arte de la década de 1990 debido a la recurrencia de este tópico. Esto se evidencia en el libro antológico *Ramona. Debates en el arte al filo del milenio* (2022), editado por Krochmalny y Bruzzone, en el cual se destaca el tópico arte de los noventa para la selección de artículos considerados de relevancia. Asimismo, en el mencionado libro se indica la función de *Ramona* como archivo o repositorio de la historia de las artes visuales en Argentina desde la década de 1980 hasta 2010 (Krochmalny, 2022).

La definición del corpus en los primeros cinco años de *Ramona* se encuentra motivada por la extensión del trabajo, así como también por la presencia en este período de los artículos titulados "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino" escritos por Rafael Cippolini que manifiestan una función de construcción histórica clara.[3]

Se utilizarán como marco teórico las conceptualizaciones acerca del *archivo* elaboradas por Jacques Derrida (1995/1997), Michel Foucault (1969/2002) y Andrés Tello (2018) ya que posibilitan pensar en términos teóricos la construcción y el funcionamiento del *archivo* en la sociedad.

La construcción de un archivo sobre el arte de los noventa en *Ramona*

En la revista *Ramona* se observan diversos artículos que refieren al arte de la década de 1990 y que operativamente ubicaremos en cuatro grupos. El primero está conformado por artículos pertenecientes a la serie "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino"[4] de Rafael Cippolini; el segundo corresponde a artículos que abordan aspectos del arte de la mencionada década; el tercero refiere a la transcripción de fuentes mientras que el cuarto contiene artículos que dialogan explícitamente con otros publicados con anterioridad.

[3] El período 2000-2005 incluye las ediciones n°1 hasta la n° 57. Entre el año 2005 y el año 2010, en el que finaliza la revista, se encuentran publicaciones referidas al arte de la década de 1990 que revisten importancia para la reflexión crítica sobre la construcción histórica del período y serán analizadas en futuros trabajos. Véanse las ediciones n° 73, 82, 86, 87 y 88.

[4] A partir de *Ramona* 17 (octubre 2001) se observan artículos con diversos títulos que pertenecen a la referida serie. Los epígrafes dan cuenta de esta filiación. Algunos de ellos son: "apuntes para el arte argentino", "metaapuntes", "novísimos apuntes sobre arte argentino", "bocetos de apuntes dialogados", etc. De este modo, son considerados material de análisis en el presente trabajo.

En el primer grupo, se observa la selección de tópicos pertenecientes a la Historia del arte, tales como la legitimación de las obras, la construcción del arte nacional, la relación entre el arte argentino y las tendencias artísticas internacionales, el vínculo entre arte y política, el situacionismo, el peronismo y las artes o los manifiestos, entre otros. Dentro del segundo grupo se destacan la reseña de Gustavo Bruzzone sobre el libro *Artistas argentinos de los noventa* (1999) (2001, pp. 4-6) así como los artículos de Rafael Cippolini (2000c, pp. 38-40), Debora Noceda y Horacio Torres (2000-2001, pp. 19-21), Laura Batkis (2001, p. 63), Valeria González (2003, pp. 33-36), Diego González (2003, pp. 4-7) Inés Katzenstein (2003, pp. 4-15), Elda Cerrato (2003, pp. 16-20), Juan Ignacio Vallejos (2005, pp. 56-78) y Julieta Castiglione (2005, pp. 80-84). El tercer grupo está conformado por la transcripción de un escrito de 1993 de Alfredo Prior (2000, p. 43) y de una ponencia de 1996 de Jorge Gumier Maier (2000-2001, pp. 22-23). Asimismo, comprende la publicación del texto de Ernesto Montequin para la exposición *Subjetiva 1999-2002. Belleza y felicidad en retrospectiva* de 2003 (2003, pp. 34-40), del texto del curador Emiliano Miliyo presente en el catálogo de la mencionada exposición (2003, pp. 41, 42) y del debate "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo" (2003, pp. 52-91). Finalmente, señalamos aquellos artículos que dialogan con los anteriormente mencionados ya que incrementan la relevancia del tema abordado. A este grupo pertenecen los escritos de Xil Buffone y Ernesto Arellano (2000, p. 41), Roberto Jacoby (2003, pp. 58-71), Gabriela Francone (2003, pp. 34-35) y Rodrigo Alonso (2005, pp. 80-85). A partir de lo expuesto se observa que del total de cincuenta y siete revistas publicadas en el período 2000-2005, quince abordan la década de 1990, conformando un veintiséis por ciento del total.

En lo que respecta al primer grupo, hemos localizado cinco artículos de Cippolini (2000a, 2000b, 2000-2001a, 2001b, 2001c), en un total de dieciocho que adscribimos a la mencionada serie, que se refieren explícitamente al arte de la mencionada década vinculado a la galería del CCRR. Al abordar este tema, Cippolini se dirige predominantemente al mencionado centro cultural y a la gestión de su director y curador Jorge Gumier Maier (1989-1990 y 1991-1996). El autor ha elaborado un relato articulado por los hitos de la mencionada galería que determinan la cronología de la década. De este modo, emerge la figura de Gumier Maier como impulsor de una estética que se explicita en textos y exposiciones.

Cippolini cita profusamente al curador incrementando su relevancia. De esta manera, el relato histórico parece articularse a partir de sus acciones en tanto artífice de los hitos del CCRR: su apertura con una instalación de Liliana Maresca, el texto inaugural "Avatares del arte" (1989) de su autoría y la exposición *El Rojas presenta: algunos artistas* (Centro Cultural Recoleta, 1992).

La historia del arte de la década de 1990 continúa, según Cippolini, con la aparición del adjetivo *light* formulado por Jorge López Anaya[5] y luego con la construcción, por parte de Gumier Maier, de un modelo estético al cual oponerse conformado por el neoexpresionismo, la transvanguardia, el neoconceptualismo y el arte de raigambre precolombina. En este contexto, destaca los seminarios "¿Al margen de toda duda?" coordinados por Marcia Schvartz, Duilio Pierri y Felipe Pino en el CCRR en 1993 (Cippolini, 2000b).

Además, el autor recurre, a través de citas, a las palabras de Gumier Maier, Marcelo Pombo, Carlos Basualdo, Rodrigo Fresán, Pablo Suárez, Pablo Siquier, Jorge López Anaya, Inés Katzenstein, Santiago García Navarro, entre otros, de manera de construir una historia incorporando los enunciados de quienes considera protagonistas. Las citas a los críticos parecen funcionar tanto para respaldar teóricamente sus planteos como para distanciarse de ellos y establecer su postura. Asimismo, las palabras pertenecientes a los artistas tienen la intención de clarificar una estética de la década de 1990, fundada en la subjetividad y la vida personal, que el autor prepondera.

Otro tópico abordado en estos artículos es la legitimación de las obras a partir del rol de instituciones tales como el CCRR, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), la galería Ruth Benzacar, el Centro Cultural Recoleta, así como de los artistas, en contraposición a los críticos. También Cippolini ha reflexionado acerca de la relación entre el arte del CCRR y las tendencias internacionales, estableciendo la singularidad de la propuesta estética de Gumier Maier, quien recuperó una tradición marginal ligada a las artes aplicadas, frente al neoconceptualismo internacional. En este punto, es posible observar la focalización en ciertas temáticas sobre el arte de la década de 1990, a saber, la analogía entre el arte argentino de ese período y el arte del CCRR; la figura de

[5] El término *light* fue utilizado por López Anaya en una reseña crítica de una exposición de obras de Omar Schiliro, Benito Laren, Alfredo Londaibere y Jorge Gumier Maier en Espacio Giesso (*La Nación*, 1/8/1992).

Gumier Maier como artífice de la propuesta estética; la preponderancia de la subjetividad, la experiencia personal, la marginalidad en las producciones del CCRR y la diferenciación de esta estética con respecto a las tendencias internacionales. En este sentido, la aproximación a la historia del arte argentino de la década de 1990 que propone Cippolini pareciera dar comienzo a un *archivo* sobre el período en tanto, por su cercanía con la etapa abordada, constituye uno de los primeros documentos que articulan un relato histórico analítico sobre la misma.

En relación con el concepto de *archivo*, de acuerdo con Jacques Derrida (1995/1997), el mismo comporta un cruce entre lo topológico y lo nomológico, ya que al ser hipomnémico implica un lugar de consignación, que habilita su repetición y memorización, y entraña un carácter instituyente y conservador, en tanto tiene fuerza de ley. La domiciliación del *archivo* supone su carácter público e implica tanto la presencia de los arcontes, considerados como guardianes de los documentos con derecho hermenéutico, como la producción del acontecimiento archivable, determinado por la técnica archivante. En este sentido, se podría plantear que en el relato histórico que propone Cippolini en los mencionados artículos se construyen como acontecimientos archivables ciertas temáticas vinculadas al CCRR a partir de la apelación a la palabra de protagonistas de la época.

Estas características propias del *archivo* pueden hacerse extensivas al segundo grupo de artículos seleccionados, es decir, a aquellos que abordan diferentes problemáticas del arte del período analizado. En primera instancia mencionaremos la reseña del libro *Artistas argentinos de los '90* realizada por Gustavo Bruzzone (2001) en la que señala su composición mayoritaria por imágenes de obras que explicitan una estética, un gusto y una imagen relacionada con el sello de Gumier Maier como curador. Además, destacamos el abordaje de las jornadas realizadas en 1993 en el CCRR bajo el título "¿Al margen de toda duda?" las cuales se reseñan en dos de ellos (Cippolini, 2000d; Noceda & Torres, 2000-2001). La puntualización en las jornadas, sobre las que Noceda y Torres preguntan retóricamente si son míticas, resulta de interés dado que contribuye a asentar el argumento sobre la contraposición entre lo nuevo, ejemplificado por el arte del CCRR y lo viejo, perteneciente a la década de los ochenta. Los encuentros

que se citan extensamente son, por un lado, "La moda en el arte" (18 de junio de 1993), abordado tanto por Cippolini como por Noceda y Torres, del que participaron Roberto Jacoby, Alfredo Prior, Felipe Noé y Eduardo Stupía. Por otro lado, Noceda y Torres reseñan también la jornada de cierre titulada "¿Qué catzo hacemos?"[6] (2 de julio de 1993) de la cual participaron Alfredo Benavides Bedoya, Miguel Briante, Jorge Glusberg y Raúl Santana. Destacamos lo referido a la última jornada en la que cual mencionó al CCRR como propuesta exitosa y original gestada en prescindencia del dinero.

Asimismo, identificamos en el artículo de Laura Batkis (2001) las nociones de memoria personal, afecto y amistad como claves de trabajo de los artistas de los noventa en tanto modo de supervivencia en el entorno. Como ejemplos de ello, ha mencionado a Marcelo Pombo y Feliciano Centurión, ambos vinculados al CCRR, en los que también supuso una relación entre lo personal y lo político. La autora ha establecido además una crítica al consumo del arte de la década de 1990 como producto por parte de los coleccionistas y del mercado. De otra manera, Valeria González (2003) ha analizado el paradigma del arte de la mencionada década en tanto construcción discursiva circunscribiendo la década desde 1989 hasta 1997. González ha establecido tres subdivisiones temporales, a saber, entre 1989 y 1991 una etapa de formación del paradigma, desde 1992 el ingreso en la instancia de ampliación y homogeneización de su enunciación y finalmente a partir de 1997 ha observado una intencionalidad retrospectiva y metadiscursiva. Sobre la base del análisis de reseñas críticas publicadas durante la década de 1990 en el diario *Página 12*, la investigadora ha postulado la presencia de una intención programática para la construcción de la estética del período. Nuevamente aquí observamos una circunscripción de la estética de los noventa a la producción del CCRR en una hipótesis de trabajo que siguió siendo profundizada por la investigadora (González, 2009).

Continuando con el análisis de los artículos, el correspondiente a Diego González (2003)[7], esboza líneas de análisis sobre el arte *light* del CCRR en relación con las

[6] Las restantes jornadas se titularon; "La conjura de los quesios" (14/5/1993); "Subyacencia de una línea nacional" (21/5/1993); "Pettoruti-flash art. Quinquela" (28/5/1993); "Arte light" (4/6/1993); "Galerías y su circuito" (11/6/1993) y "Arte, educación y poder" (25/6/1993).

[7] El artículo es originalmente un trabajo presentado en un seminario en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

producciones de la década de 1960 que son recuperadas en la década de 1990. Por otro lado, Inés Katzenstein (2003) ha asumido a la producción del CCRR como la más representativa de la década, alejándose del rol del arte y del artista postulados internacionalmente. Reaparece en este artículo la importancia de Jorge Gumier Maier, considerado como ideólogo de la estética del CCRR opuesta a la intelectualización, a la profesionalización del artista y al arte político a favor de una valoración de la sensibilidad y el gusto. Estableciendo una diferencia con los postulados de Cippolini y Batkis, para Katzenstein la consideración de la biografía, las experiencias personales y el énfasis en la materialidad de las producciones configura una "(…) mística del artista' (…)" (2003, p. 7) que desplaza la centralidad de la obra. El análisis del arte de la década de 1990, que para Katzenstein es sinónimo del CCRR, es formulado en relación con la producción internacional y se caracteriza por el repliegue y el aislamiento en un contexto de globalización.

Por su parte, en otro artículo Elda Cerrato (2003) ha postulado como hipótesis que el arte de la década de 1990 posibilitó nuevas poéticas a partir de la eliminación de los vestigios que permanecían de la década anterior. Ha señalado también que los decires sobre estas nuevas poéticas han sido elaborados en base a obras seleccionadas y establecidas, intencional o circunstancialmente, como origen.[8]

Finalmente, en el dossier "Noventas" (2005) Juan Ignacio Vallejos, en una perspectiva similar a Valeria González, se propone analizar la construcción y la lectura crítica sobre el arte de los noventa, entendido como el arte del CCRR, pero a partir de los debates surgidos con posterioridad al 2001. El autor ha postulado como hipótesis la relación entre una moral pseudo política presente en la crítica del arte *light* y la experiencia de los intelectuales sobre la nueva izquierda durante la década de 1960. Nuevamente se observa una focalización en el vínculo entre ambas décadas a partir de la relación entre arte y política. En el arte *light* Vallejos ha señalado una relativa autonomía artística que fue criticada por una moral pseudo política que eximió al sujeto de la acción política.

[8] El artículo de Cerrato es una síntesis de un capítulo de una investigación radicada en el Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (2003).

A partir de lo expuesto anteriormente se identifican similitudes en las temáticas y los abordajes propuestos en los artículos. En primer lugar, los escritos analizados parecerían construir al arte del CCRR como un acontecimiento archivable de suma importancia homologable al arte de la década de 1990. En segundo lugar, y en coincidencia con la periodización de la revista propuesta por Vázquez y Oneto (2020), los textos pertenecen a historiadoras del arte, curadores, sociólogos e investigadores cuya formación académica se manifiesta en la claridad expositiva presente en la estructuración de los artículos. Esto podría constituir una técnica archivante que otorga legitimidad al tema a partir del prestigio de las investigaciones académicas. En tercer lugar, se observa la recurrencia de tópicos tales como la subjetividad, la experiencia personal, la contraposición a la década precedente, la relación con la política o el vínculo con la década de 1960. Finalmente, se identifica como estrategia de escritura la preponderancia de la palabra de Jorge Gumier Maier, así como de artistas y críticos.

Resulta pertinente introducir aquí los postulados de Andrés Tello (2018) al respecto del *archivo*. De acuerdo con el autor el mismo es una "máquina social" (p. 62) que ordena, selecciona y clasifica jerárquicamente los registros audiovisuales de la producción social, a través de la articulación de tecnologías, prácticas, instituciones y cuerpos, conformando un régimen sensible históricamente determinado. El *archivo* lleva ínsita la violencia clasificadora originaria cuya acción, tanto conservadora del orden como instauradora de una nueva configuración del mismo, se perpetúa en el establecimiento de un corpus ideal constantemente inacabado. Es por esto que es susceptible de metamorfosis. Consideramos que el carácter incompleto del *archivo* posibilita su acrecentamiento y, por lo tanto, la reconfiguración de las relaciones entre sus elementos las cuales permitirían la aparición de nuevas lecturas.

Con respecto a los textos del tercer grupo destacamos la publicación del escrito de Alfredo Prior (2000) en ocasión de la jornada "La moda en el arte" mencionada anteriormente, así como la publicación de una ponencia inédita de Jorge Gumier Maier (2000-2001, pp. 22-23) en la que refuta las categorías de arte *light*, guarango o rosa y se opone al conceptualismo. Estos textos suponen una selección de fuentes específicas vinculadas a las discusiones en torno a la estética del CCRR.

Además, señalamos la publicación de las ponencias del debate "Arte Rosa Light/Rosa Luxemburgo" (2003) realizadas en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en mayo del 2003 que evidencia la actualidad del arte del CCRR como representativo de la década de 1990 y su relación con la política, a partir de los acontecimientos sociales de diciembre del 2001.[9] Siguiendo los planteos de Michel Foucault al respecto del *archivo*, consideramos que la recuperación de la palabra textual no implicaría su resurrección, sino que "(…) define el modo de actualidad del enunciado-cosa; es el *sistema de su funcionamiento*" (1969/2002, p. 220).

Esto se constata con claridad en los artículos comprendidos bajo el epígrafe "The 'ByF' affaire" (2003). En ellos la estética del CCRR aparece como antecesora de la galería *Belleza y Felicidad* (1999-2007) a partir de una exposición retrospectiva realizada en el año 2003 en la mencionada galería. La polémica ocasionada por esta muestra a partir de la figura y las intenciones del curador, Emiliano Miliyo, ocupa cuatro artículos. En el primero de ellos se publica el texto escrito por Ernesto Montequin (2003) con motivo de la exposición que fue eliminado del catálogo para luego dar lugar al escrito del curador que fue incluido en el mismo. En respuesta a ellos, continúan un diálogo entre Gustavo Bruzzone, Diana Aisenberg y Miliyo (2003) y la respuesta de Roberto Jacoby a Montequin (2003). En los últimos dos artículos los autores defienden las estéticas del CCRR y de *Belleza y Felicidad,* así como su participación en ambas, contra Miliyo y Montequin quienes, a su juicio, las atacan. De este modo se evidencia el carácter personal de los diálogos y los desacuerdos, primando la subjetividad de los autores en detrimento del análisis de las obras. Asimismo, cuando se abordan las características estéticas de las producciones no se realiza un análisis de ellas, sino que parecen establecerse términos generales a partir de posicionamientos personales.

En el texto de Montequin se observa una crítica tanto al CCRR como a *Belleza y Felicidad*, entendida por el autor como su sucesora. Este linaje se evidencia para el autor tanto en la valoración de una subjetividad minoritaria y sojuzgada, que

[9] En diciembre del 2001 se desencadenó una revuelta popular como consecuencia de la crisis política, social, institucional y económica agudizada durante el gobierno del presidente Fernando de la Rúa (1999-2001) quien dimitió de su cargo luego del estallido social.

es, a su vez, contemplada para el análisis de las obras, como en la validación a la galería otorgada por Jorge Gumier Maier, Pablo Suárez y Roberto Jacoby. Es posible pensar que la inclusión de este escrito mantiene la vigencia del tópico del arte de la década de 1990 y habilita la refutación del mismo por parte de Jacoby. Tanto el escrito de Miliyo como el diálogo mencionado aluden tangencialmente al CCRR dado que la intención del primero es referirse a la exposición mientras que el propósito de Bruzzone y Aisenberg parece ser cuestionar el objetivo de Miliyo, cuyo accionar es leído como una traición.

En línea con esta estrategia, Jacoby comenzó su respuesta refiriéndose en términos personales a Ernesto Montequin para luego señalar la ausencia del estudio de las obras y de las muestras y su correlación con las vidas y pensamientos de los artistas, indicando que "(...) obviamente es más relevante para la estética del Rojas la biografía y lo personal de la política que la relación genérica con el 'capitalismo' o el 'menemismo'" (2003, p. 64). La posibilidad de una relación genérica con las condiciones contextuales parece contradecirse con su cuestionamiento de un arte objetivo, que expone algunos párrafos más adelante (2003, p. 65). En el análisis del texto se observa además la reaparición de la relación entre el arte del CCRR y la dimensión política de las obras, así como la importancia de la subjetividad y la experiencia personal. En adición, en el artículo retorna la hipótesis postulada por Batkis acerca del carácter de resistencia y búsqueda de belleza en un entorno signado por la enfermedad y la pobreza.

El artículo de Jacoby analizado se encuentra en el cuarto grupo, entre aquellos escritos que dialogan con otros de la revista. Junto a él, destacamos los textos de Xil Buffone (2000) Ernesto Arellano (2000), Gabriela Francone (2003) y Rodrigo Alonso (2005). Los primeros dos escritos se refieren a los artículos de Cippolini "Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino". El primero de ellos defiende el trabajo realizado por Cippolini mientras que el segundo lo critica. Por su parte, el texto de Francone establece una crítica a las jornadas del MALBA y al texto de Montequin referido anteriormente. Sobre las primeras, repudia la antinomia planteada en el título que implican la asociación del arte de los noventa con el menemismo. Con respecto al segundo, si bien rechaza la identificación de la década con la figura de Gumier Maier valora, en

desacuerdo con Montequin, su lugar de promotor de artistas. Finalmente, el texto de Alonso es una respuesta al de Vallejos publicado en el número anterior, quien había criticado la exposición de su curaduría, titulada "Ansia y devoción. Imágenes del presente" (Fundación PROA, 2003). Alonso defiende su postura al respecto del arte *light*, el arte político y la relación con la década de 1960.

A partir del análisis realizado, es posible identificar en los artículos sobre el arte de 1990, algunos de los mecanismos de la máquina social del *archivo* según Tello, a saber, "(...) un *principio de ordenación* o jerarquización de los objetos y signos congregados; *dispositivos de clasificación* que varían de acuerdo al principio anterior; *mecanismos de valorización* de su acervo y *aparatos de control para su acceso y exhibición*." (2018, p. 65). Al respecto, se observa una jerarquización y valorización del arte del CCRR por sobre el resto de las producciones de la década. En este sentido, la revista operaría como un dispositivo de clasificación. Asimismo, siguiendo a Foucault el *archivo* consiste en "(...) sistemas que instauran los enunciados como acontecimientos (con sus condiciones y su dominio de aparición) y cosas (comportando su posibilidad y su campo de utilización)" (1969/2002, p. 218) y se constituye como "(...) la ley de lo que puede ser dicho (...)" (1969/2002, p. 219) definiendo el sistema de enunciabilidad. De este modo, a través de *Ramona* el arte de la década de 1990 no sólo parece limitado a coincidir con el arte del CCRR, sino que su análisis se circunscribe a ciertos tópicos que, a través de la figura de Jorge Gumier Maier en tanto organizador de la estética del centro, se vinculan con la subjetividad, la sensibilidad, lo minoritario y lo artesanal como modos de resistencia. Consideramos que la revista operaría como agente legitimador con mayor eficacia que la crítica del período analizado. Esto se debe a la distancia temporal que acrecienta su capacidad de selección, jerarquización y actualización interpretativa del arte del CCRR, así como a su distribución gratuita y a su mayor relevancia cultural, estableciendo un constante diálogo entre la década de 1990 y la actualidad.

Consideraciones finales

El análisis pormenorizado del corpus de trabajo nos permitió ubicar semejanzas y diferencias en el tratamiento del arte de la década de 1990 que permiten postular la conformación de un *archivo*. La separación de los artículos en cuatro

grupos resultó operativa para la detección de estrategias de escritura y permitió la visión estructural de la organización de la revista.

Una característica transversal que observamos en todos los artículos que abordan esta temática es la homologación del arte del CCRR con el arte de la década de 1990. Asimismo, tópicos tales como la subjetividad, lo minoritario, la resistencia, la política o la relación con la década de 1960, entre otros, se hacen presentes en todos los grupos. Identificamos también una valorización de la palabra de artistas y de Jorge Gumier Maier, en tanto creador de una estética, en la construcción del relato sobre el arte del período estudiado. Estas reiteraciones tendrían como consecuencia la construcción de regímenes de sensibilidad y visibilidad.

En lo que respecta a las funciones que tienen los grupos de artículos en la estructuración del mencionado relato consideramos que en aquellos pertenecientes al primero y al segundo se sedimentaron los conceptos y características del arte de la década de 1990 estableciendo una historia que, sin seguir cronologías estáticas, permitió construir un panorama del arte a partir de temas reiterados. En el tercer grupo se seleccionaron fuentes que refuerzan los temas abordados, legitimando lo planteado. Finalmente, el cuarto grupo operó amplificando los temas, posibilitando diálogos entre la década analizada y la actualidad de la revista. Consideramos que estas funciones entrañan las acciones de selección, clasificación y jerarquización propias de un *archivo* cuyo estudio debe ser profundizado y complementado a partir del análisis de las ediciones del período 2005-2010.

Bibliografía

AA. VV (1999). *Artistas argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

AA.VV. (2022). *Ramona. Debates en el arte al filo del milenio* (G. Bruzzone & S. Krochmalny, Eds.). Mansalva.

Bissolino, C., Rocher, C. & Spinelli, V. (2014, 18-21 noviembre). *El texto de artista en la revista de artes visuales Ramona 2000-2010 (versión impresa)* [Ponencia]. Universidad Nacional de las Artes, I Congreso Internacional de Artes, Buenos Aires, Argentina. https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/files/actas/0308.pdf

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. (Trabajo original publicado en 1995).

Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (A. Garzón del Camino, Trad.). Buenos Aires: Siglo XXI editores. (Trabajo original publicado en 1969).

Krochmalny, S. (2013, jul-dic). Los párpados de Buda: acerca de una revista de artes visuales sin imágenes. *Errata*, (11), 230-236.

Krochmalny, S. (2016). La construcción discursiva de las artes visuales de los noventa. *Questión*, *50*(1), 114-134.

Tello, A. (2018). *Anarchivismo: Tecnologías políticas del archivo*. Madrid-Buenos Aires: La Cebra.

Vázquez, A. & Oneto, M. F. (2020). Arte argentino del siglo XXI y su construcción discursiva a partir del caso de la revista Ramona. En *Anuario de investigación,* (7), 137-138. https://p3.usal.edu.ar/index.php/anuarioinvestigacion/article/view/5212/6928

Verlichak, V. (1998). *El ojo del que mira. Artistas de los noventa*. Buenos Aires: Fundación PROA.

Fuentes

Alonso, R. (oct 2005). Siempre es tiempo de no ser cómplices. *Ramona*, (55), 80-85. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona55.pdf

Aisenberg, D. & Bruzzone, G. (abril 2003). De curador a forense. *Ramona*, (31), 44-59. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona31.pdf

Arellano, E. (dic 2000) Apuntes para una polémica. *Ramona*, (8), 41. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona8.pdf

Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo. (jul-ago 2003). *Ramona*, (33), 52-91. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona33.pdf

Batkis, L. (oct 2001). No más que un metro. *Ramona*, (17), 63. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona17.pdf

Buffone, X. (dic 2000). Apuntes para una polémica. *Ramona*, (8), 41. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona8.pdf

Bruzzone, G. (abril-mayo 2001). Los '90: el libro, la imagen. *Ramona*, (11), 4-6.

Castiglione, J. (jun 2005) La maledicencia como narcisismo y las bombas de amor. *Ramona*, (51), 80-84. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona51.pdf

Cerrato, E. (dic 2003). Permisos, desmaterializaciones. *Ramona*, (37), 16-20.

Cippolini, R. (oct 2000a). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino, *Ramona*, (6), 24-25.

Cippolini, R. (nov 2000b) .Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino, *Ramona*, (7), 6-7. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona7.pdf

Cippolini, R. (dic 2000c). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino, *Ramona*, (8), 38-40. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona8.pdf

Cippolini, R. (dic 2000d). El zaguán de Don Benito, *Ramona*, (8), 42. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona8.pdf

Cippolini, R. (dic 2000-mar 2001a). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino, *Ramona,* (9-10), 17-18. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona9-10.pdf

Cippolini, R. (abr-mayo 2001b). Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. *Ramona* (11), 22-23.

Cippolini, R. (jul 2001c) Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino, *Ramona,* (14), 15-17. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona14.pdf

Cippolini, R. (ago 2005) Un guión desbordado. La continuación de una colección por otros medios. *Ramona*, (53), 20-29. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona55.pdf

González, D. (mayo-junio 2003) Las políticas del planeta brilloso. *Ramona*, (32), 4-7. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona32.pdf

González, V. (enero 2003) Arte argentino de los 90: Una construcción discursiva. *Ramona,* (28), 33-36.

http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASHfc33/7212afea.dir/r28_07nota.pdf

Gumier Maier, J. (dic 2000-mar 2001). ¡Abajo el trabajo! *Ramona* (9-10), 22-23. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona9-10.pdf

Francone, G. (dic. 2003). Ética y arroz integral. *Ramona* (37), 34-35.

Jacoby, R. (abril 2003). Enfados del snobismo. *Ramona*, (31), 58-71.

Katzenstein, I. (dic 2003) Acá lejos. *Ramona*, (37), 4-15.

López Anaya, J. (ago 1992) El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación*, Buenos Aires.

Miliyo, E. (abril 2003). Una mirada oblicua. *Ramona*, (31), 41. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona31.pdf

Montequin, E. (abril 2003). Estertores de una estética. *Ramona*, (31), 34-40. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona31.pdf

Noceda, D. & Torres, H. (dic 2000-mar 2001) ¡Rojas! ¡Rosas! ¡Colorado! ¡Punzó! ¡Carmesí! *Ramona*, (9-10), 19-21. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona9-10.pdf

Prior, A. (dic 2000) El conventillo de Don Benito. *Ramona*, (8), 43. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona8.pdf

Vallejos, J. I. (jun 2005). ¿Dónde empiezan y cuando terminan los 90? *Ramona*, (51), 56-78. http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona51.pdf

Modalidades de violencias en la cultura neoliberal: reflexiones respecto a *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro

Ariel Ilzarbe, TECC – FA – UNICEN

Nada más nacer empiezan a corrompernos
crecemos y envejecemos, en absoluta sumisión
no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todos

los que trabajan, se olvidan de los parados
y los que están libres, de los encarcelados
no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todo

¿de qué nos sirven manifestaciones?
¿de qué nos sirven huelgas generales?
¿de qué nos sirven? ¡no sirven!
¿de qué nos sirven? ¡no sirven!

no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todo
nada más nacer, empiezan a corrompernos

eso nos demuestra, que somos anti todo
no hay amigos, ni enemigos
lucha necia, todos contra todo

"Anti-todo", Eskorbuto (1986)

La percepción de la violencia en una época determinada se encuentra supeditada a una formación discursiva y a un campo de visibilidades determinado, conformando, ambos aquella red a la que Foucault (1985) denominó "dispositivo". En palabras de Paul Veyne (1984) "solo pensamos dentro de las fronteras del discurso del momento Todo lo que creemos saber está limitado a nuestras espaldas, no vemos sus límites e ignoramos incluso que los haya" (p. 36). Es por ello que lo se dice sobre la violencia y lo que se ve como violencia no pueden separarse de su contexto histórico. En la novela *Los hermanos Kamarasov*, Dimitri afirma que la belleza es una cosa terrible, pero sobre todo misteriosa. Se plantea una dificultad para describirla en términos mundanos, ya que su pertenencia se inscribe en el reino de lo sagrado –el

enigma cuyo campo de lucha es el corazón humano. Podemos pensar que con la violencia sucede algo similar: intentar precisar conceptualmente un término tan vasto es una tarea poco menos que imposible, e incluso, podríamos agregar, innecesaria. No obstante, podemos acotar y limitar su significado a un contexto espacio-temporal específico: la Argentina de los años noventa del siglo XX. Nos encontramos, entonces, con *violencias neoliberales*, modalidad que adquieren las violencias bajo la lógica cultural propia de un esquema de dominación capitalista específico.

Todas las formas de violencias neoliberales se fundamentan, según la hipótesis de Susana Murillo (2015), en una misma premisa: la de la presencia de la muerte como amenaza latente. Lo que se pone en cuestión es la propia validez de la vida. Judith Butler (2006) esquematiza el problema mediante la oposición binaria entre las vidas que merecen ser vividas y aquellas que no. En palabras de la autora:

> La vida se cuida y se mantiene diferencialmente [...]. Ciertas vidas están protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso y no se calificarán como vidas que valgan la pena (p. 58).

Las vidas precarias del neoliberalismo vernáculo se vieron amenazadas por una política dual de ausencia/presencia del Estado. En primer término, nos referimos al retiro del Estado como agente activo en el campo económico, cediendo su espacio a las iniciativas privadas. En cuanto a lo segundo, se intensificó la presencia estatal a través de sus órganos coercitivos: el incremento de la inseguridad en los años noventa justificó el avance de las estrategias de disciplinamiento policial sobre la población, que se evidencian en la multiplicación de casos de "gatillo fácil", en las políticas de "mano dura" o en el aumento de compañías de vigilancia privada.

Antes de continuar debemos hacer una aclaración y distinguir la violencia de aquello que conocemos como agresividad. Esta última comprendería un "comportamiento básico y primario en la actividad de los seres vivos, que está presente en la totalidad del reino animal" (Carrasco Ortiz y González Calderón, 2006: 8). Particularmente la agresividad humana implica la capacidad para oponer resistencia a las influencias del medio (Corsi, 1994) siendo la agresión

“la conducta mediante la cual la potencialidad agresiva se pone en acto” (p.19). En este sentido se piensa a esta como una reacción frente a una amenaza, real o no, que se constituye en base a una creencia determinada.

Mientras que, en sus múltiples manifestaciones, la violencia siempre es una forma de ejercicio del poder mediante el empleo de la fuerza (ya sea física, psicológica, económica, política…) e implica la existencia de un “arriba” y un “abajo”, reales o simbólicos, que adoptan habitualmente la forma de roles complementarios. (Corsi, 1994:23). Para que esto suceda tienen que haber un desequilibrio de poder, lo que remite a la definición que Foucault (2014) establece sobre el poder en tanto relación de fuerzas. Por lo tanto, si la agresividad involucra un comportamiento específico, la violencia, por su parte, debe entenderse como una relación “concomitante o consecuente a la fuerza” (Deleuze, 2015: 99). La primera tiene un punto de origen y un destino, mientras que la violencia se encontraría inmersa dentro de una red o malla, un entramado de hilos que abarca distintos puntos (Foucault, 1999).

En las páginas siguientes procuraremos dar cuenta de las modalidades que asume la violencia en el marco de la cultura neoliberal tomando como referencia la obra fílmica *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro.

Marginalidades y delito

La furia de la ciudad impregna al film desde la primera toma. El sonido ambiente dota a la película de una suerte de aspiración al realismo. Este mecanismo es enfatizado con la presentación de un operativo policial en la noche de la ciudad que nos ubica en el rol de testigos de una detención. Luego de la primera escena aparece el título de la película con una tipografía sencilla, *sans serif,* de tamaño reducido y sin grandes pretensiones, como anunciando la austeridad de la propuesta cinematográfica. A continuación, se nos muestra el amanecer porteño, habitado por personajes y objetos que le son propios: el colectivo, personas haciendo cola, limpiadores de vidrios, mendigos, discapacitados, obreros, taxis, y el caos vehicular, entre otros. La cámara móvil nos muestra a un personaje con un micrófono que sermonea en la calle lo siguiente: “uno no tiene por qué estar abandonado, hay que luchar para vencer, hay que luchar para tener una historia". En esta frase se resumen dos tópicos propios del film: el abandono, en tanto marginales que están desamparados a la

buena de Dios y la pelea por la historia, por ser personajes que encuentran en posiciones liminales a ella. La secuencia de imágenes no parece seguir un patrón fácilmente reconocible, no hay una pausa que permita reflexionar sobre lo que ocurre, por el contrario, se privilegia la sucesión concatenada de imágenes azarosas conectadas a la manera de un collage. Después de la secuencia inicial, logramos anclar en la escena del robo en el taxi, de la cual se nos hace partícipes a partir del recurso de la perspectiva subjetiva, ayudando a transmitir intensidad e inmersión con un empleo violento de la cámara, que no para de moverse y oscilar. Esta parte inicial de la película sirve para presentar a los dos protagonistas principales, y para poner en perspectiva el lugar que estos ocupan en la jerarquía delictiva como empleados del taxista.

Retomando lo comentado por Esther Hamburger (2011) para el caso del film *Cidade de Deus* de Fernando Meirelles y Kátia Lund, podemos decir que los "encuadres y movimientos nerviosos de la cámara tienden a reforzar la sensación de inseguridad e inestabilidad" que, en nuestro caso, representa el espacio urbano, "generando una textura poderosa, verosímil, documental" (p.175). Tal como sucede con su par brasilera, en la obra de Caetano / Stagnaro nos encontramos con un espacio urbano que se muestra hostil para con sus habitantes. A lo largo del film los protagonistas ponen en juego distintas estrategias para poder sobrevivir en la gran ciudad. Los autores de *Pizza, Birra, Faso* evitan realizar una interpretación moral o ética de las decisiones puestas en juego. No hay un juicio de valor en ninguna de sus acciones, ni siquiera en las consideradas delictivas, simplemente se limitan a narrar la existencia cotidiana de un grupo de amigos que sobreviven en la selva porteña y que recurren, en ocasiones, a prácticas definidas como ilegales. Incluso en el trágico final no existe la pretensión de plantear algún tipo de moraleja, no hay una conexión de causa – efecto que vincule el "mal vivir" a la muerte, sino que se nos plantea la posibilidad de morir o dejar de morir de muchas otras maneras en el contexto de una vida callejera. Podemos pensar al desenlace como resultado casual, una posibilidad realizada dentro del transcurrir azaroso del tiempo. Retomando a Byung-Chul Han (2015) nos animamos a decir que la vida del cordobés expira a destiempo –dificultando la posibilidad de pensar en un "morir". No se concluye la vida, ya que la noción de final es reemplazada por una incompletud permanente.

La juventud, largamente retratada en la cinematografía argentina, es puesta en escena desde la óptica de lo criminal. Es una juventud que se apropia del espacio público urbano, que mantiene su pertenencia y se aferra a la vida en la calle. Tal como ocurría en *Los olvidados*[1]*,* de Luis Buñuel, aquí los jóvenes se vinculan entre sí empleando un lenguaje belicoso y enfrentando al mundo adulto de manera distante -como a ese otro que se percibe no solo como extraño sino también peligroso. Desclasados, los personajes del film, forman parte de una banda que apela al delito económico para poder subsistir en un mundo que le es hostil. Aunque parezca que vivan en estado de ocio, sus formas económicas de vida pertenecen, tal como lo plantea Míguez, al tiempo utilitario. El robo constituye una actividad con fines instrumentales constreñida por demandas organizativas que "exige ciertas formas de organización, división de tareas y ordenamiento temporal que no rigen en el mismo grado cuando se trata del ocio" (Míguez, 2008: 198). De esta manera, el delito queda emparentado, en cuanto ligado al mundo de la acción instrumental, al ámbito del trabajo.

Es en los momentos finales del film -que transcurren en un espacio propio, aunque no exclusivo de los sectores subalternos urbanos, como lo es la bailanta[2]-, cuando se produce el cruce entre estas dos temporalidades diferentes: la del ocio y la del trabajo. La bailanta oficia de espacio fronterizo al cortar la semana entre un final y un comienzo; el delito, en cambio, pierde esa temporalidad. De esta manera, en la película es aquel momento de recreación el que manifiesta el *summun* del trabajo de los protagonistas. Siguiendo a Míguez vemos que entre cumbia y delito existe una homología imperfecta, que encontramos "estructuras lógicas en la que las articulaciones entre los componentes de una de ellas son simétricas a las relaciones entre los componentes de la otra" (223). Es imperfecta en cuanto no muestra como es sustantivamente el otro, la similitud no deja de ser imprecisa y sus alcances limitados. Un análisis similar, pero del binomio pobreza-delito había sido

[1] Incluso existe un homenaje hacía el film de Buñuel en la escena de agresión a la persona con discapacidad.

[2] La bailanta, tal como sucede con la peña o la milonga, son espacios que conjugan un tipo de música, maneras de bailar y de vestirse junto con diferentes tipos de pertenencia social. La bailanta, y la cumbia como ritmo musical muestran una evolución social similar al recorrido realizado por la milonga y el tango: si bien comenzaron como estilos de nicho, particularmente entre los sectores pobres, luego fue extendiendo su audiencia hacia los sectores medios, e incluso los grupos más acomodados (Miguez, 2008).

planteado en el mismo autor unos años antes (Míguez, 2004: 25-32). Los estudios de Míguez (2004, 2008) apuntan a desmitificar cierta relación causal que se instala desde los medios masivos de comunicación entre la condición socio-económica y la delincuencia. Al respecto creemos interesante exponer una nota de opinión publicada por el periódico *Clarín* a finales del año 1999:

> La sucesión de hechos delictivos protagonizados por adolescentes y jóvenes que actúan organizados en bandas y pandillas es otro de los indicadores preocupantes de corrosión de la trama social y precarización de la vida cotidiana. Cuando la marginalidad y las faltas de inserción productiva (…) se afincan en sectores juveniles, la natural predisposición a reunirse (…) se transforman en disparadores de conductas destructivas, perdidas de valores e indistinción de las conductas (…). Es indudable que el factor socioeconómico se ubica como causa propiciatoria de estas formas particulares que adopta la delincuencia juvenil. (Diario Clarín, 1999).

Una mirada similar es la que manifiesta Ángeles Castro (1999) en el diario *La Nación,* en la nota titulada "De la marginalidad a la delincuencia" donde conecta ambos términos a partir del nexo causa-consecuencia, así podemos leer:

> Una ola que se alimenta a diario de jóvenes que no cuentan con una mínima visión de futuro, de acuerdo con la opinión de sociólogos, criminólogos y economistas (…)
>
> El abaratamiento del costo de las drogas, el aumento en el consumo del alcohol y el fácil acceso a las armas son otros de los elementos que influyen para que se genere a diario situaciones violentas (Castro, 1999)

No solo la marginalidad se asocia, desde la opinión de los medios, a la delincuencia, sino que también se enfatiza la disminución de la edad en la entrada al mundo del delito. En esa misma nota una especialista en psicología forense hace referencia a los menores como "cachorros humanos", asimilándolos a formas de animalidad carentes de valores humanitarios, exposición que nos recuerda el criterio de distinción planteado por Gabriel Giorgi (2014), para el cual esa diferencia hace que emerjan los mecanismos de los imaginarios civilizatorios modernos: "el antagonismo perpetuo entre un universo natural [en el cual reina el instinto] y el orden civilizatorio, que es el reino de la humanidad" (p.32). Ambas notas periodísticas mencionadas se encuentran fundadas en las teorías durkhemianas de la anomia social y en sus

desarrollos posteriores enfocadas en el mundo del delito. Estos aspectos solo tienden a estigmatizar a un grupo etario criminalizando las infancias, sus argumentos tienden a ser deterministas y mecanicistas y no tienen en cuenta la complejidad de las relaciones sociales.

En la lógica de la desaprobación de la vida callejera y del delito como forma de subsistencia encontramos un rechazo a todo desvío de los patrones culturales occidentales. En este desencuentro entre lo esperable y lo real es que se encuentra el film de Stagnaro / Caetano. En este sentido, León (2005) sostiene que existe una

> Sistemática exclusión de aquellas expresiones contraculturales que no comparten la universalidad de valores que permite la asociación. Los fundamentos teóricos de la sociabilidad, en tanto productos de la modernidad europea, son configuraciones epistémicas que se construyen sobre la universalización de saberes "racionalizados" de la alta cultura. Esta interpretación de la sociabilidad, plantea la invisibilidad de aquellos colectivos y saberes que no se estructuran de acuerdo con los sistemas de racionalidad categorial (p.40)

En este sentido el film rompe con las estructuras normalizadoras que definen lo que debe ser una vida bien vivida, sin que ello signifiqué una romantización de la vida delictiva o de la pobreza, fenómeno en el que suelen caer gran parte de las producciones audiovisuales.

Lenguaje violento: Buenos Aires vs. Córdoba

La disputa que lleva adelante el Cordobés contra todo aquello que sea asimilable a "lo porteño", herencia de la eterna rivalidad entre ambas urbes que se remonta hasta la época colonial, nos ilustra otras formas en la que la marginalidad se hace presente, esta vez formando parte de un recorrido histórico que llega hasta nuestros días. En una interesante charla titulada "¿Por qué Córdoba es la única provincia que desafía a Buenos Aires?" Pablo Gerchunoff y Roy Hora (2021) debaten sobre el papel desempeñado por la tierra mediterránea en la historia argentina. En una de sus declaraciones, Hora, comenta: "Córdoba ha sido un protagonista de la historia política argentina y lo ha sido en general en tensión, en oposición, a Buenos Aires". El historiador luego lista una serie de hitos que han enfrentado a ambas urbes: el derrocamiento de Juárez Celman, la reforma

universitaria, la proclama de Córdoba como capital provisional de la Argentina con Lonardi, el Cordobazo, y el surgimiento del peronismo cordobés.

El personaje interpretado por Héctor Anglada nos muestra el lado emocional de la película, el más visceral y rústico, que posee un dejo idealista romántico en un mundo que va a contramano. En el vemos un pasado (un origen: Córdoba) y también un futuro, representa la esperanza hacia un mañana, porque si participa del robo final es porque lo hace a condición de poder proporcionarle al hijo que espera un mejor futuro, en el aún está despierta la utopía, la idea de traspasar la vida incierta que llevan esos jóvenes. En el extremo opuesto encontramos al personaje que representa la razón, Pablo, que busca superarse, dejar de ser un ratero y transformarse en un gran delincuente. Mostrándole al Cordobés una escena de la película *Dog Day Afternoon*[3], quiere concientizar a sus compañeros que hay que "dar el gran golpe", hacer un robo que les deje dinero realmente, independizarse de los "trabajos" que vienen haciendo. En estos dos ejemplos vemos como se busca una salida, desde un posicionamiento que sigue siendo moderno, a ese callejón en el que se encuentran varados. No hay una consecuencia inevitable en ese mundo de la marginalidad social. Para poder realizar sus propósitos realizan una serie de intentos. Primero contactan con un maleante y realizan un robo a un restaurant, el trabajo no les sale bien, seguidamente embaucan al taxista y logran hacerse con armas. Planean el asalto final luego de un desencuentro entre expectativas (poder ingresar en el boliche) y el resultado negativo (no logran ingresar a pesar de que el Cordobés tenía un supuesto amigo que manejaba la entrada). Así Pablo le dice al Cordobés mientras están sentados en el cordón de la vereda: "¿Sabes Cordobés que yo sé cómo cagarlos a estos hijos de puta? [Necesitamos] un fierro y un auto." En ese momento se gesta la escena final de la película, en esas palabras, el delito que van a emprender se convierte en el trabajo máximo que los protagonistas van a alcanzar, es subir un peldaño, o un puesto en la escala laboral, ser promovidos a un mejor lugar, nuevamente se funden en una relación íntima, trabajo y delito, a la vez que son términos que están puestos constantemente en tensión se los

[3] Conocida en Argentina como "Tarde de Perros", para más información visitar: http://www.imdb.com/title/tt0072890/. En el film de Sidney Lumet, el protagonista también roba por un sueño: desea pagarle la operación de cambio de sexo a su pareja.

asimila de manera semántica. En los diálogos podemos constatar ello, con posterioridad al primer robo, así Pablo dice:

> Hay que robar algo groso, loco, no puede ser tanto garrón por la misma pizza de siempre (...). Nos tenemos que independizar, loco, ese tipo sin nosotros no es nadie, no puede laburar de nada, tenemos que hacer huelga, tenemos que pedir aumento.

De esta manera se extrapolan dos términos propios del mundo, permitido, del trabajo ("huelga" o el "aumento salarial") a uno no deseado por el ideal burgués del progreso ilustrado: el campo del delito. Sandra (hija de una “familia bien”) reafirma la idea de lo esperable cuando le dice al Cordobés que debe conseguir un empleo para cumplir su rol de padre. Este personaje, en su forma de entender el mundo, le comenta: "Te tengo que decir que conseguí trabajo (...). Un trabajo complicado, después te explico." El "trabajo" que había conseguido era un nuevo robo. Cuando Sandra le pregunta por qué tenía la voz media ronca el Cordobés le responde: "Lo que pasa es que fui a buscar trabajo ayer y tomé algo de frío". En realidad, había ido a hurtar a los desocupados que hacían cola en busca de empleo, y su voz arruinada era producto de una huida en la que escapaba de sus víctimas.

De violencias simbólicas y explícitas

En el transcurso del film nos encontramos, hemos visto, con formas eufemizadas de violencia tales como las utilizadas en el lenguaje. Los apelativos con el que se dirigen los personajes tienen una carga peyorativa, ya sea por su origen (el Cordobés) o como producto de las adicciones (el Frula[4]). Nombrar algo es accionar sobre la realidad, darle entidad juzgándolo. A su vez el trato cotidiano que se da entre los personajes este cruzado por la jerga que, a pesar de la camaradería, también tiene tintes violentos. Sigmund Freud reconocía en la palabra un poder inestimable, en sus *Conferencias de introducción al psicoanálisis* (1991) plantea lo siguiente:

> Las palabras fueron originalmente ensalmos, y la palabra conserva todavía hoy mucho de su antiguo poder ensalmador. Mediante palabras puede un hombre hacer dichoso a otro o empujarlo a la desesperación. Mediante palabras el maestro transmite su saber a los discípulos (...). Las palabras despiertan

[4] La “frula” es una manera burda de llamar a la cocaína. Ver: Conde (2011)

> sentimientos y son el medio universal con que los hombres influyen unos a otros (p.15)

El papel de la mujer en el film también es parte de la violencia simbólica/eufemizada, en cuanto "se sustenta en el poder simbólico, como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo (...), la acción sobre el mundo, por lo tanto, el mundo" (Bourdieu, 1999: 71). Alicia Gutiérrez sigue en esa misma línea cuando plantea que: "es la manera como se reproducen y se refuerzan en el plano simbólico las relaciones sociales constitutivas y constituyentes de las relaciones de fuerzas entre las clases" (Gutiérrez, 2004: 298). Trastocando un poco las palabras, jugando con ellas podríamos cambiar clases por *género,* de modo que la constitución del mundo heteropatriarcal se constituye en el film a partir de la violencia simbólica que se ejerce hacia el rol de la mujer. Sandra es invisibilizada en el relato, en cuanto es minimizada a objeto del amor romántico del cordobés, a la vez que motivo por la cual realizar el acto del robo también figura que engendra la descendencia de dicho personaje. En el film es también relegada a personaje accesorio, que no tienen entidad por sí misma, sino en relación con los demás personajes masculinos.

En el film, sin embargo, aparece como prevalente la modalidad de violencia explícita. Esta forma de violencia, asociada a eventos delictivos, tiene como resultado la subversión del orden social y la creación, eventual, de situaciones caóticas. En ciertas ocasiones son robos planificados con detalle, mientras que en otras parecen surgir de acciones espontáneas y más susceptibles al riesgo (esto se puede ver en las secuencias del robo a la persona con discapacidad, o en el hurto a los desempleados que se encuentran en la fila para buscar trabajo).

Pizza, Birra, Faso tiene rasgos típicos de lo que Christian León llama "realismo sucio", pues pone en primer plano a personajes que se encuentran "a la deriva, correlato de la crisis que atraviesan los sujetos que viven en la calle y están a la merced de la violencia" (León, 2005: 49). Nos encontramos con personajes de la marginalidad que habitan el territorio de manera provisional, que carecen de la oportunidad de construir un futuro compartido por el resto de la sociedad, uno que sea aceptado o legitimado por sus pares. Hijos de la violencia propia de la contemporaneidad capitalista en su vertiente neoliberal/globalizada, los

protagonistas a la vez que producidos en los intentos políticos de normalización son repudiados en cuanto fracaso de esas políticas. No hablamos de disfuncionalidades o desviaciones respecto a una norma sino más bien entendemos estos comportamientos como formas de resistencia de sectores que han sido vulnerados por el capitalismo. Esas resistencias, que en la película adoptan maneras no aprobadas por nuestra sociedad, son una alternativa a una respuesta "lógica" a la norma, a lo esperable, puesto que no entran a formar parte del mundo burgués del trabajo "honesto", porque sus maneras no son las adecuadas al criterio de la *carrera abierta al talento* según la famosa frase del historiador británico Eric Hobsbawm (2009: 194). El corolario de esto es visibilizado en el desenlace del film, inscripto dentro del axioma butleriano de la dualidad de las vidas: aquellas que valen la pena y otras que no. Las vidas que valen la pena son las que conforman el entramado del horizonte cultural burgués, aquellas que no son las que se encuentran bajo la egida del control policial, del aparato represivo del estado *par excellence*: la policía. Simplemente estos seres, que subsisten a partir del delito, seres "despreciables" viven y mueren en condición de espectros, o, mejor dicho: nunca vivieron, nunca murieron, retomando a Galeano sirven para llenar las crónicas rojas de la prensa local.

Bibliografía

Bourdieu, P. (1999). "Sobre el poder simbólico" en *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Carrasco Ortiz, M.; González Calderón, M. (2006). "Aspectos conceptuales de la agresión: definición y modelos explicativos" en *Acción Psicológica Vol. 4 N°2* (pp 7-38). Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Castro, A. (1999) "De la marginalidad a la delincuencia" (21 de Abril de 1999) en *La Nación*. Recuperado de: https://www.lanacion.com.ar/135670-de-la-marginalidad-a-la-delincuencia. Consultado el 5/08/2018.

Conde, O. (2011). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.

Corsi, J. (Comp.) (1994). *Violencia familiar: una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. (2015). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós.

Foucault, M. (1985). "El juego de Michel Foucault" en *Saber y Verdad* (pp.127-162). Madrid: Ediciones de la Piqueta.

----------(1999). [1981] "Las mallas del poder" en *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales* Volumen III. Barcelona: Paidós.

----------(2014). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Freud, S. (1991). [1915-1917] "Conferencias de introducción al psicoanálisis" en *Obras completas. Volumen 15 Conferencias de introducción al psicoanálisis (Partes I y II) (1915-1916)*. Avellaneda: Amorrortu editores.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes: Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Gutiérrez, A. (2004). "Poder, hábitus y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu" en: *Revista Complutense de Educación Vol. 15 Núm. 1*. Madrid: Ediciones Complutense.

Hamburger, E. (2011). “Políticas de la representación: ficción y documental en *Onibus 174*” en Labaki, A. y Mourao, M. (comp.) *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

Han, Byung-Chul (2021). [2009] *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de desmoronarse*. Lanús: Herder.

Hora, R. y Gerchunoff, P. (2021). “¿Por qué Córdoba es la única provincia que desafía a Buenos Aires?”. Recuperado de https://www.eldiarioar.com/opinion/cordoba-unica-provincia-desafia-buenos-aires_129_8552726.html. Consultado el 13/3/2022.

León, C. (2005). *El cine de la Marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Ediciones Abya-Yala

Míguez, D. (2004). *Los pibes chorros. Estigma y marginación*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

----------(2008). *Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos.

Murillo, S. (Coord.) (2015). *Neoliberalismo y gobiernos de la vida: Diagrama global y sus configuraciones en la Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

Veyne, P. (1984). *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza Editorial.

El Galán de Venecia (Martin Piroyansky, 2017): desbordes y posibilidades a través de la comedia para revisitar el melodrama

Francisca Pérez Lence, FFyL – UBA

1.

El Galán de Venecia es una serie web, disponible en el canal de la Universidad de Tres de Febrero, estrenada en el año 2017. Nace de las inquietudes de su director, Martín Piroyansky, de jugar con los códigos novelescos, puntualmente referenciados en la telenovela *Dulce amor* (L.C. Acción Producciones y Telefe, Argentina, 2013) y de apelar a un público que "le encantaba ver los clichés novelescos y todo eso le parecía gracioso. Me llamó la atención que un programa tuviera éxito por consumo irónico, sumado a que el código de las novelas me parece súper divertido."[1] Es decir, la propuesta de la serie web del año 2017 nace de una búsqueda relacionada con la parodia y la puesta en tensión de los modos cristalizados de pensar y hacer las novelas. Las fórmulas melodramáticas son exploradas y exprimidas al punto tal de hacerlas aparecer en toda su hechura: el exceso, lo lacrimoso, el deseo obstaculizado y la diferencia de clase se reúnen para conformar los ejes estructurales de esta serie. Aquí me interesa pensar al humor, en tanto herramienta desestabilizante de cierto orden establecido, como un modo posible de crear ficción que proponga mundos-otros, desequilibrados, desordenados, absurdamente excesivos. Mundos de ficción con la potencia de echar luz sobre la artificialidad de ciertos modos de ver y de construir ficcionalidad, y resaltar por sobre su carácter aparentemente esquematizado, esa cuota de azar y aleatoriedad que constituye toda imagen. El humor genera cierta complicidad entre la narrativa seriada y lxs espectadorxs. Apela a conocimientos previos y a elementos de la cultura popular que hacen trama en la vida cotidiana. Empapadxs por los consumos culturales, la vida diaria se va

[1] Entrevista al director. Disponible en https://www.ultrabrit.com/2017/09/04/martin-piroyansky-se-esta-demostrando-que-el-publico-manda/ (revisado el 21/06/2022)

modificando conjuntamente a los visionados. El mundo vivenciado es el mundo del melodrama, no escapa a sus formas, ni a sus características. Este mundo hace sentido a partir de cierta matriz melodramática. El melodrama se delinea como un *modo* en la ficción[2], es mucho más que un género, y permea la vida cotidiana que es siempre otra después de la instancia del visionado. Por eso, el gesto de *El Galán de Venecia* es un gesto de acoplamiento, de reunión. En esta serie web circulan las telenovelas de la televisión argentina desde sus inicios hasta la actualidad. Y la parodia aparece allí donde todxs conocemos lo que estamos viendo por haberlo tenido frente a nuestros ojos tantas otras veces. Y este recurso resquebraja haciendo posible otra manera de vincularse y de existir en el mundo. La risa, contagiosa, un desarmadero de buenos modales y controles del cuerpo, funciona como el hilo unificador entre los esquemas sedimentados y las nuevas posibilidades habilitadas por el humor, al tiempo que constituye una relación crítica con el objeto. El melodrama no es el mismo luego de hacerse visible por medio del humor.

2.

El Galán de Venecia presenta las dicotomías propias del melodrama llevadas hasta su punto más culminante. Por un lado, la familia conformada por Humildad, Rocky y Galán está atravesada por una profunda e injusta pobreza que les imposibilita obtener los recursos para cuidar de Rocky, quien está postrado por un problema en sus piernas. La serie comienza con un plano general de su casa de madera en la orilla del mar, construida completamente por el padre ya muerto, que aparecerá posado sobre las nubes y comentando las andanzas de su familia. La casa está asediada por hendijas y desperfectos propios del paso del tiempo. Humildad, madre de los dos hermanos, no encuentra trabajo como modista, ceba mate todo el tiempo en una pava metálica un poco maltrecha y deja suspendidos en el aire refranes que intentan acompañar las desgracias consecutivas que azotan la armonía familiar. Son pobres, pero felices. Son pobres, pero se quieren y se protegen. Así como los personajes encarnan la gestualidad melodramática de las cejas arqueadas, los ojos vidriosos y los primeros planos en momentos de tensión, la escenografía

[2] Linda Williams "Siento un entusiasmo por el feminismo que no había percibido antes" Disponible en https://lafuga.cl/linda-williams/950 (revisado el 21/06/2022)

hace su parte construida sobre un croma. La decisión estético-técnica de montar toda la serie sobre un croma también permite llevar hasta el punto más alto la pobreza o la riqueza. El termo con agua caliente de Humildad ceba solo a partir de un aplauso de su dueña, la casa de madera esconde un atelier donde Galán despliega sus dotes ocultas de escultor, una televisión pausada en el mismo canal todas las tardes ocupa el centro de la escena. El croma expande el universo imaginativo y permite la colocación de puertas automáticas, de columnas y esculturas de oro, de sillas ostentosas, de un mar profundo y por momentos tormentoso en convivencia con corceles blancos que comunican el mundo de los pobres con los ricos. Todo puede ser llevado a la pantalla gracias al croma. Una pantalla en la que no nos detendremos aquí puntualmente, pero que dista de la televisiva y posee sus propios enclaves y sus propias decodificaciones.

Continuando con lo anterior, Galán, el plomero más lindo del mundo, hace todo lo que está en sus manos para conseguir ectoplasma, la única medicina de comercio ilegal que mantiene a su hermano con vida, y que sólo puede conseguirse en "El Bar Turbio". Cada personaje que se topa con su presencia alude a su belleza incomparable e irresistible. Él, trabajador por sobre todas las cosas, se niega a sostener relaciones con las mujeres a su paso hasta que se enamora de Venecia. Podríamos decir que la pobreza es aquí el reservorio de la moralidad, los valores sinceros, honestos y benevolentes y el espacio posible para que la familia se constituya como el pilar tradicional de toda estructura social. Pero estaríamos pasando por alto la clave de lectura irónica que empapa cada capítulo. Lo que se presenta en esta primera secuencia, donde lxs tres integrantes de la familia conversan sobre la enfermedad de Rocky y el trabajo de Galán, es mucho más que una puesta en escena de cierta organización social y afectiva. Es una transgresión, una dislocación de los entramados constitutivos de las telenovelas para poner en tela de juicio aquella mirada polarizada y con intenciones transparentes que asocia la pobreza con la bondad, la precarización con la solidaridad. Señalar estas asociaciones permite no sólo reconocerlas sino también subvertirlas, ponerlas en tela de juicio, intentar modificarlas. Siguiendo con los lineamientos de Linda Williams, cuando ella afirma que "no hay nada fuera de él [el melodrama], no hay nada mejor. Nos conviene más aprender

cómo jugar con él, cómo manipularlo."[3] está pensando en las posibles fugas de estos esquematismos, y me interesa pensar aquí cómo *El Galán de Venecia* contempla una manipulación lúdica que facilita la imaginación al tiempo que señala el carácter de construcción de todo modo de ser y hacer ficción. Es a partir de este punto desde donde partimos para considerar cómo el género se describe como un modo de hacer (en su acepción performativa) ficción, y de qué manera el humor reconvierte y despliega posibilidades actitudinales y afectivas distintas a las conocidas. Más adelante profundizaremos en esta cuestión en diálogo con la potencia humorística de la que venimos hablando, contrapuesta a discursos que identifican en las producciones artístico-culturales escenarios de *representaciones* y proponen lecturas teñidas de solemnidad, endureciendo de este modo el movimiento propulsado por el humor y asignando cierta inmutabilidad a los visionados. Hablar de representaciones en esta serie web detiene la posibilidad de considerar que es a partir del exceso y la exacerbación de elementos conocidos que pueden repensarse configuraciones de lo posible y lo sensible. Si afirmáramos que la pobreza está *representada* como el espacio de lo social benevolente estaríamos olvidando todo el carácter crítico que conservan estas imágenes. De la misma manera, no podemos hablar aquí de representaciones de la masculinidad o la feminidad, sino cierta *burla* a los lugares pre-establecidos, y de cómo esa burla motoriza modificaciones. De alguna forma, intuyo que esta manera de revisitar el melodrama contempla no sólo aristas críticas sino también placenteras. ¿Qué hacer con aquello que nos hace? En tanto espectadorxs, en tanto consumidorxs de modos de ser mujer/varón, en tanto constructorxs de ese elemento genérico que nos atraviesa.

Por otro lado, si la familia de Galán es la culmine de la bondad, la familia de Venecia tendrá que ser todo lo contrario. Dolape, su padre multimillonario, cuenta monedas de oro en su escritorio decorado con osos tallados en oro. Lucrecia, la madrastra malvada, está casada por conveniencia y se pasa la seguidilla de breves capítulos ideando el plan perfecto para matar a su marido y su hija y obtener toda la fortuna. Rebecco, el mayordomo fiel, callado y sutil que acompaña a Venecia en sus dubitaciones. Y Carlos Carlos, el socio traidor,

[3] Idem

cómplice de Lucrecia, que seduce a Venecia para casarse con ella y heredar conjuntamente la fortuna de Dolape. El cruce entre los universos distantes será a través del trabajo. Galán visita la mansión para arreglar las cañerías averiadas en los subsuelos de la casa, e instantáneamente se enamora de Venecia, por supuesto con una única cruzada de miradas.

3·

Es notorio cómo el melodrama atravesó la radio, el folletín, la telenovela y ahora la serie web gestando un modo de lectura y un modo de estar en el mundo. Si bien este trabajo está haciéndose, y el análisis descripto es apenas un pasaje superficial por la serie, creo necesario esbozar conclusiones ancladas en cierto modo de mirar que está proponiéndose en la actualidad a la hora de toparse con producciones artístico-culturales. Este modo de mirar que prolifera en notas periodísticas, comentarios del público en redes sociales, entrevistas a directores y directoras, está contemplado bajo el espectro de la ficción como un aparte de la vida cotidiana. Lo que me interesa pensar con *El Galán de Venecia* y sus desbordes actorales, afectivos, escenográficos y narrativos es una manera de parodiar el melodrama al tiempo que parodia los modos de hacer género, es decir, cómo esta serie hace sentido en esa imbricación (im)posible de la ficción con la "realidad", si es que este término puede seguir usándose para definir algo. Sobrevuelan esta vinculación las argumentaciones de Judith Butler en torno a la parodia del género como un modo de subvertir las normativas y las repeticiones, al tiempo que permite vislumbrar el carácter de simulacro, de ficcionalidad, de pacto corporal que caracteriza al género. Identifico que el humor permite el develamiento de formas cotidianas y de construcciones sedimentadas y cristalizadas que funcionan como base de todo orden afectivo y social. Si el humor bordea y desborda estos modos es porque burla su condición de posibilidad. El exceso de esta serie web en todos sus aspectos estético-técnico-narrativos es un modo de evidenciar, pero también de proponer maneras-otras de ser y estar en el mundo portando un cuerpo parodiable, unos gestos parodiables, unas acciones risibles. Considero que, en contraposición con lecturas esquematizantes, la risa se dibuja también como un modo de estar en este nuestro mundo, regulador de cuerpos y afectos, de miradas y contactos. La risa abre, genera aperturas, desgrana ese cuerpo aleccionado para brindarle la

posibilidad del alivio y la complicidad con otrxs que ríen. Lo que hace la serie web es pensar una habitabilidad del mundo desde la parodia desbordante que hace que toda decisión pierda su peso específico y circule por fallas del lenguaje, por fallas del cuerpo leído bajo el espectro masculino-femenino. Aquí, la parodia al melodrama cataliza la parodia al género, y por ende, a la vida toda. La serie web está pensando, mientras ríe, en formas de escape a las cristalizaciones.

Apuntes sobre un nuevo género transmedia: el video-ensayo en YouTube

Franco Denápole, UNMdP

Introducción: ¿Por qué "ensayo"?

En "El ensayo como forma", Theodor W. Adorno esboza los límites de este género, al que el autor le concede una serie de características que lo diferencian del discurso de la ciencia y de cierta forma de filosofía, y que le permiten una aproximación al conocimiento inédita y auspiciosa. Décadas más tarde, a raíz del surgimiento de las tecnologías digitales, aparecen en internet una serie de elaboraciones que utilizan formatos provenientes de los nuevos medios de producción audiovisual. Los autores de estas producciones las definen utilizando el término 'ensayo', ligándolas al género que el pensador alemán ensalza en su texto. Algunas de las cualidades expresadas por Adorno pueden funcionar como disparadores para pensar las características esenciales del discurso de los llamados "video-ensayos", uno de los muchos subgéneros surgidos en la plataforma de YouTube a lo largo de su historia. Estos llevan adelante una aproximación a su objeto de estudio en la cual se perciben varias características en común con el ensayo tal cual lo entiende el filósofo alemán: en primer lugar, pone en cuestionamiento la validez universal del método científico, el cual reduce lo particular a reglas universales en busca de un conocimiento total o absoluto; en segundo lugar, rechaza aquel procedimiento del pensamiento filosófico que ubica la verdad solo en un plano de abstracción o atemporalidad, eligiendo en su lugar un objeto fragmentario o parcial y aproximándose a él de forma asistemática o discontinua; en tercer lugar, abandona la pretensión de objetividad o verdad empírica en favor de un proceder manifiestamente subjetivo, o, en otras palabras, que se asienta en la "experiencia humana individual" (Adorno 1962: 17); y, finalmente, reivindica la coherencia entre forma y fondo en relación a su objeto, en lugar de recurrir a un modelo externo y universal. Las obras mencionadas en este trabajo se presentan como medios

válidos para la reflexión, principalmente pero no de manera exclusiva, acerca del cine, siendo ellas mismas producciones audiovisuales con pretensión de desempeño estético.

El video-ensayo como fenómeno transmedial e intermedial

Richard Grusin, académico que se dedica al estudio de los medios, se pregunta en uno de sus artículos si YouTube es un medio. La respuesta a la que llega es positiva en tanto "es un medio todo lo que remedia." (2009: 61), y YouTube remedia, como este autor sugiere, una serie de elementos originados en otros medios, como la música, la televisión, el cine o los videojuegos. Por lo tanto, si YouTube es un nuevo medio, es necesario considerar el hecho de que los video-ensayos, en tanto productos de YouTube, participan de fenómenos de transmedialidad e intermedialidad.

En cuanto al primero de esos términos, Scolari tiene ya una definición clásica: "Las narrativas transmedia son una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.)." (2013: 13). Salta a la vista que la relación que el video-ensayo establece con su objeto de estudio no es de expansión narrativa (que es el principal tipo de transmedialidad en el que se interesa Scolari), pero no por ello deja de participar de los universos transmedia. ¿Hasta qué punto un video-ensayo que analiza, por ejemplo, la construcción de los villanos en *Star Wars* estableciendo relaciones con el nazismo, no funciona como una expansión de ese universo a un nuevo medio, que sería en este caso YouTube? Claro que realizar una lectura de una obra narrativa no es lo mismo que relatar una historia que se derive de ella. En este punto, se vuelve necesario recordar la concepción de "lectura" que Barthes defiende en "Escribir la lectura", en donde sostiene que "en ese relato (…) que estoy leyendo hay, *de manera inmediata*, un suplemento de sentido del que ni el diccionario ni la gramática pueden dar cuenta" (1994: 37). Por lo tanto, si toda lectura de un texto implica la construcción de un nuevo texto, no resulta arriesgado concebir al video-ensayo como un tipo de "texto-lectura" (Barthes 1994: 36) que participa del proceso de expansión transmedial de una obra determinada.

A su vez, los video-ensayos llevan adelante procedimientos "intermediales". Para aclarar esto partimos de la definición de Irina Rajewky, que diferencia tres clases de procesos intermediales: la "transposición de medios", entendida como la traducción de un medio a otro (por ejemplo, las adaptaciones cinematográficas) (2005: 51); la "combinación de medios", que consiste en la conformación de una nueva "forma de articulación medial" a partir de la mezcla de dos o más medios preexistentes (2005: 51-52); y las "referencias intermediales", en las cuales las cuales, "el producto medial dado evoca o imita elementos o estructuras de otros medios" (2005: 53) (es el caso, por ejemplo, de aquellos textos literarios que tratan de emular técnicas del lenguaje cinematográfico mediante el lingüístico). Los video-ensayos, si bien puede discutirse que participan en algún punto de la primera y la tercera forma de intermedialidad, destacan por su proximidad con la segunda, es decir con la "combinación de medios", en tanto conjugan elementos del medio escrito, del audiovisual, y también de ese nuevo medio que es YouTube.

El "video-ensayo académico" y el "video-ensayo masivo"

La ampliación de la posibilidad de acceso a la creación de contenido da como resultado el surgimiento de un número inédito de potenciales agentes de producción cultural. Por lo tanto, el género del video-ensayo, así como otras formas propias del medio digital, posee la característica de ser heterogéneo y cambiante. Cualquier intento de categorización de estos productos nos lleva necesariamente a caer en alguna forma de reduccionismo. Aun así, en este trabajo se pretende argumentar la existencia de dos tipos específicos de video-ensayo, que se distinguen entre sí, y que, a falta de una mejor denominación, se los llamará provisoriamente como "video-ensayo masivo" y "video-ensayo académico". Son muchas las diferencias que se perciben entre ambos, pero aquí hacemos hincapié en dos: por un lado, respecto al medio en el que se publican, al entorno en el que circulan y a las operaciones culturales que ponen en funcionamiento; y por el otro, en relación a sus características formales, que son un reflejo de lo anterior.

Para abordar esta cuestión se tomará como caso ilustrativo la polémica que se dio entre dos video-ensayistas: Thomas van den Berg y Kevin Lee. El primero se incluye, por el tipo de trabajo que lleva adelante y por el discurso que sostiene, en el subgénero del video-ensayo académico, y el segundo, aunque no publica en

YouTube sino en la plataforma Vimeo, se orienta a la producción de un contenido más accesible y que apunta a un público masivo. En uno de sus trabajos más conocidos, titulado *Ambivalente ambivalencia – o subversiones perceptuales del sistema de edición de continuidad* (2013), van den Berg se toma un momento para teorizar respecto de la naturaleza del género que está empleando. El autor establece una diferenciación entre un tipo de video-ensayo que es capaz de combinar imágenes, voz, sonido y texto, construyendo una auténtica "retórica audiovisual" con un trasfondo teórico legítimo, de otra clase de producto que, si bien utiliza el mismo nombre, es más trivial y limitado en su capacidad de análisis (2:30). Dos años más tarde, en *¿Qué hace que un video-ensayo sea grandioso?* (2015) Kevin Lee cita el trabajo de van den Berg a la hora de hablar del deseo de varios autores de instaurar al video-ensayo como un género académico. Plantea la oposición entre un "ellos", es decir este grupo de académicos, y un "nosotros", un grupo de creadores "amateur", que no poseen vínculo con alguna universidad pero que aun así han "logrado muchas vistas y han influenciado en la forma en la que la gente entiende el cine" (2015: 00m47s). Lo que destaca de esta polémica es la diferenciación operada por los propios autores de los videos entre dos tipos de perfil de video-ensayistas, que se distinguen por la forma y contenido de sus obras, la posición que ocupan en el campo de producción cultural y las que muestran pretensiones respecto de sus creaciones.

Más allá de las críticas que puedan realizarse al esquema que propone van den Berg, no cabe duda de que existe una modalidad del video-ensayo que pretende aproximarse al campo académico y alejarse del dominio de lo masivo y lo popular, y otro estilo que, sin abandonar la búsqueda de una mirada crítica, se concibe a sí mismo de forma más modesta y busca un gran alcance. En el primero ingresa el trabajo de autores como van den Berg y, por ejemplo, de aquellos que publican en la revista de estudios audiovisuales *[in]Transition*, y en el segundo, los contenidos generados por canales de YouTube tales como *Every Frame a Painting*, *The Nerdwriter* y *Lindsay Ellis*.

Entre ambos tipos destacan también diferencias formales: el video-ensayo masivo tiende a ser breve, desarrolla hipótesis de lectura simples, se aleja discursivamente de cualquier pretensión de objetividad, reivindicando el carácter subjetivo de sus argumentos, produce efectos de cercanía respecto del espectador

a partir de un tono relajado y conversacional, echa mano de un montaje dinámico en orden de sostener la atención y establece un perfil de autor al estilo de la figura del "youtuber"; el video ensayo-académico, por su parte, suele ser más largo puesto que el ritmo de la voz y el montaje no son necesariamente dinámicos, no busca una aproximación didáctica sino analítica, exige un lector modelo (Eco 1993: 80) a la altura, capaz de recuperar las complejas relaciones de significado que se entretejen en el cruce de los diferentes materiales utilizados y, por último, construye un perfil autoral similar al del crítico académico (humildad a partir de la omisión de la primera persona singular, despliegue de un dominio sobre un saber específico, rigurosidad en el tratamiento de los argumentos, la cantidad y calidad de referencias utilizadas, etcétera).

El video-ensayo en YouTube

La plataforma

El objeto de este trabajo es el video-ensayo masivo (al que por fines prácticos se lo llamará de ahora en más "video-ensayo"). Habiendo vinculado su origen a la teoría de Adorno y descrito sus cualidades transmediales e intermediales, queda señalar algunas de las problemáticas que giran en torno a su producción, distribución y recepción. Sobre las tres tiene una incidencia central la plataforma YouTube, en la cual éste ha nacido y se ha desarrollado. Por lo tanto, es necesario revisar algunas cuestiones que giran en torno a la relación entre esta plataforma y sus usuarios.

Existen dos grandes tendencias discursivas acerca de YouTube y de internet en general. Por un lado, diversos pensadores han manifestado miradas utópicas respecto de las posibilidades intrínsecas a estas nuevas tecnologías de potenciar un proceso de democratización de los "bienes culturales", la participación ciudadana, el intercambio comunitario y la producción colectiva de inteligencia y recursos (Burgess y Green 2009: 10-14). Distinta fue la postura de quienes vieron en estos cambios el surgimiento de nuevas herramientas que favorecen al sector financiero en su misión por privatizar y desterritorializar definitivamente los contenidos y formas de construcción y comunicación del conocimiento colectivo (Bustamante 2008: 30-34).

La existencia de posiciones tan adversas responde al hecho de que internet es, en efecto, el escenario de una serie de conflictos sobre nociones vinculadas a la

autoría, a la propiedad intelectual y el copyright, y, en definitiva, a la pregunta acerca de cómo debería ser la producción y circulación de los bienes culturales. En el caso de los contenidos que se pueden encontrar en YouTube, la cuestión central parece ser aquella que gira en torno a la noción de "derecho a copia" entendido como una evolución necesaria del ya anticuado "derecho a la propiedad intelectual", cuyo origen se rastrea al nacimiento de las industrias culturales (Vercelli 2014: 5-6). Si bien la postura oficial de la plataforma en tanto ente empresarial es "dar voz a todas las personas y poner el mundo a su alcance" (YouTube, s.f.), lo cierto es que no han sido pocos los conflictos que aquellos que regulan la plataforma han tenido con sus usuarios respecto a la problemática del uso de los bienes culturales.

Entre 2015 y 2016, por ejemplo, se desató una disputa entre la plataforma y un grupo de usuarios que se dedican a producir contenido que utiliza material con derechos de autor. Ocurrió que estos canales comenzaron a ver pérdidas en sus ganancias por sanciones de "desmonetización", videos borrados y cuentas suspendidas, todo a raíz de denuncias anónimas por violaciones del derecho de autor. Estos canales argumentaban que las denuncias eran ilegítimas pues no tenían en cuenta la doctrina del 'Fair Use', según el cual es posible utilizar material licenciado con fines didácticos o críticos, y, lo que es peor, que YouTube, lejos de defenderlos, mantenía una postura pasiva, eliminando el material denunciado por miedo a sufrir represalias legales.

Este conflicto devela el carácter paradójico de YouTube: por un lado, funciona como un medio en el cual los individuos pueden compartir producciones propias o ajenas, dialogar con otros y apropiarse de toda una herencia cultural, incrementando en el proceso el conocimiento comunitario; por el otro, se enriquece con el trabajo de los usuarios al mismo tiempo que debe ceder ante la presión de las industrias culturales y el concepto de derecho de autor, cayendo de ese modo en censuras y dificultando la circulación del conocimiento. Este conflicto es extensivo a la totalidad de Internet y se proyecta dando a lugar a los dos extremos de una dialéctica: utopía y distopía; producción colectiva y apropiación privada.

Se suman, a esta problemática, otras dos: en primer lugar, la abundancia de contenido producido por empresas que encuentran en YouTube una plataforma

ideal de publicitación (Kim 56), lo cual implica que el sector privado penetra en una red de intercambio de mensajes generando sus propios contenidos e introduciendo, con diferentes grados de sutileza, un discurso asociado a su marca y dirigido a fomentar diversas formas de consumo; y en segundo lugar, la puesta en duda de la "neutralidad" del algoritmo que define la importancia o pertinencia de algunos contenidos por sobre otros. Tal y como lo dice Dominique Cardon: "Las lógicas comerciales de la audiencia imponen cada vez más su jerarquía a la cabeza de las clasificaciones, de forma tal que aplastan la diversidad de la web." (2016: 91).

Los usuarios

Ahora bien, la relación propuesta por las lógicas de mercado entre aquel que brinda un servicio y aquel que lo consume no son, en todo caso, unidireccionales: el individuo ejerce sus propios actos de resistencia e impone sus propios deseos, condiciones y usos. Manuel Castells aborda la historia de los usos de internet e identifica cuatro estratos en su subcultura: la 'tecnomeritocrática', la 'hacker', la 'comunitaria virtual' y la 'emprendedora'. Nos centraremos en la tercera pues es útil para comprender el entorno de creación en el que se mueven los video-ensayistas de YouTube. Dice Castells: "mientras la cultura hacker proporcionó los fundamentos tecnológicos de Internet, la cultura comunitaria configuró sus formas, procesos y usos sociales" (2001: 69). En otras palabras, a partir de la interacción de los usuarios con las nuevas tecnologías, se generan una serie de usos, reglas y valores que conforman los límites de un espacio identitario. El individuo construye un sentido de pertenencia basado en el respeto de ciertas directivas, el uso de un código particular y la repetición de ciertas prácticas.

Siguiendo esta línea de pensamiento, es posible afirmar que, en YouTube, los usuarios establecen expectativas respecto de cómo deberían ser los contenidos así como los debates acerca de estos en la plataforma. Por lo tanto, ya que los autores de video-ensayos pertenecen a la comunidad de YouTube, estas normas y expectativas determinan a priori los contenidos y las formas de sus producciones. En otras palabras, se ven obligados a dar respuesta a cierta demanda y respetar las directivas comunitarias. En el caso de YouTube se pueden observar dos principales: la igualdad incondicional entre usuarios y la libertad de participación y opinión.

El medio (y la comunidad que hace uso de él) determinan hasta cierto punto el producto. Pero al mismo tiempo, como se dijo anteriormente, los creadores no son sujetos pasivos, reproductores de un contenido repetitivo, sino que tienen sus itinerarios y demuestran intencionalidad en el uso personal que ejercen del abanico de pautas, modelos y fórmulas establecidos por la comunidad. Existe, dicho de otra manera, un juego de concesiones y rupturas entre comunidad y creador, en el que la primera marca los caminos a seguir al creador y el segundo amplía los límites de lo convencionalmente aceptado por la comunidad, introduciendo cambios y variaciones.

A modo de conclusión

Para dar un cierre auspicioso al panorama complejo que se ha querido sintetizar en este trabajo, queremos citar un comentario que un subscriptor publicó en uno de los últimos videos ensayos de *Every Frame a Painting*, que desde 2014 a 2017 marcó el devenir de este subgénero de producciones en YouTube. Al enterarse del retiro de Tony Zhou y Taylor Ramos, dueños del canal, el usuario escribió:

Es muy triste que este canal esté oficialmente muerto. Sé que este canal fue un pionero en cuanto a videos de análisis de películas, inspirando a muchas personas, no solo a crear sus propios canales de video ensayos, sino también a estudiar cine en general. No puedo enfatizar esto lo suficiente: este viaje ha sido un verdadero placer. Si Tony y Taylor sienten que esta etapa se ha terminado, me parece perfecto. Hagan lo que ustedes deseen, se lo merecen. Agradecería mucho si pudieran darnos información sobre sus próximos proyectos, ¡nos encantaría apoyarlos! (Zhou y Ramos: 2016)

Este comentario es una muestra de los modos de socialización que se desarrollan en YouTube, así como del intercambio entre creadores y espectadores, que influye activamente en el desarrollo de la subjetividad de los individuos y en su relación con el arte y la cultura, con lo que consumen y con la manera en la que lo hacen.

Bibliografía

Adorno, T. (1962). "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (2ª ed.). Barcelona: Ediciones Paidós.

Burgess, J. y Green, J. (2009). *YouTube. Online Video and Participatory Culture*. Londres: Polity Press.

Bustamante, E. (2008). "Las industrias culturales, entre dos siglos". *Hacia un nuevo sistema mundial de la comunicación. Industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Cardon, D. (2016). *La democracia internet: promesas y límites*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Castells, M. (2001). *La galaxia internet*. Barcelona: Plaza & Janés Editores S.A.

Eco, U. (1993). *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (3ª ed.). Barcelona: Editorial Lumen, S.A.

Grusin, R. (2009). "YouTube at the End of New Media" en Snickars y Vonderau (Ed.), The *YouTube Reader* (pp. 60-67). Kungliga biblioteket.

Lee, Kevin B. (2015). *What Makes a Video Essay Great?* [Video] Vimeo. https://vimeo.com/199577445

Rajewsky, I. (2005). "Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality". En *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, (6), 43-64.

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Grupo Planeta. Libro electrónico.

Van den Berg, T. (2013). *(un)reliable (un)reliability – or, Perceptual Subversions of the Continuity Editing System [an essay video]*. [Video] Vimeo. https://vimeo.com/73310641

Vercelli, A. (2014). "El derecho de copia: análisis y construcción del derecho humano a copiar y disponer de la cultura común". En *XLIII Jornadas Argentinas*

de Informática e Investigación Operativa (43JAIIO)-XIV Simposio Argentino de Informática y Derecho (SID). Buenos Aires, 2014.

YouTube. *Información*. (s.f.). Recuperado de www.youtube.com/intl/es/yt/about

Zhou, T. y Taylor Ramos [Every frame a Painting]. (2016). *The Marvel Symphonic Universe* [Video]. YouTube. https://youtu.be/7vfqkvwW2fs

La mal querida, de Esteban Argonz: quererse a una misma

Mariana Gardey, FA – UNICEN

En este trabajo nos proponemos analizar la obra teatral *La mal querida*, de Esteban Argonz, quien también la dirige. Las actrices son Yanina López como María Carmen, y Fernanda Ghezzi, como la Narradora y quien hace la música en vivo. La pieza se estrenó en el Club de Teatro (Tandil) el 11 de septiembre de 2021. Además de las funciones durante 2021 y 2022 en el Club (temporada en curso), *La mal querida* participó el 20 de marzo de este año en la última Fiesta Regional de Teatro Independiente, región XI Centro Sur de la provincia de Buenos Aires, que tuvo lugar en Benito Juárez. Allí obtuvo menciones en Dramaturgia y Escenografía, y fue seleccionada como obra suplente para el Festival Provincial de Teatro Independiente 2022. La seleccionaron también para la apertura del 21° Mayo Teatral 2022, que organiza la Subsecretaría de Cultura y Educación de Tandil, haciendo esa función en el Teatro del Fuerte el 1 de mayo.

Esteban Argonz nació en Tandil en 1988. Es actor, director teatral, dramaturgo y coordinador de talleres de Teatro. Ha actuado en obras como *Santiago y el viento*, escrita y dirigida por Matías Zarini (2019); *Bowen*, de Leonel Giacometto, con dirección de Julia Lavatelli (2017-19); *Mátame de nuevo*, de Erika Halvorsen, dirigida por Catalina Landívar y Matilde Tisnés (2015-17); *Muestra Aleph* (2013-14) y *Muestra Fiera* (2010-11), dirigidas por Mauricio Kartun; la trilogía de teatro oscuro *Nada que ver*, con dirección de Marcela Juárez (2010-19), entre otras. Como director, participó en *La mal querida* (2021-22), *Hoy no hablemos de la lluvia* (2021), *Irascibles* (2021), *Quizás la noche* (2019), *Berta y una historia gigante* (2018-19), *Abelina* (codirigida con Juan Ferraro, 2017-19), *Un fragmento atemporal* (2018), *Los herederos* (2016), y *Entre cuatro paredes* (2015), entre otras producciones. Ha realizado talleres de Dramaturgia con Mauricio Kartun, Catalina Landivar y Leonel Giacometto. Es Profesor de Teatro para adolescentes y adultos en el Club de Teatro, Bambalinas y La lumbrera.

En *La malquerida* María Carmen, una pastelera que vive en un pequeño pueblo, cocina sus tortas. Cuando va al almacén, escucha que la llaman mal querida. Hace diez años Ernesto, su novio adolescente, la abandonó para irse a la ciudad. Un día él vuelve al pueblo y la visita en su casa. Quiere llevarla a vivir con él; va a pasar al día siguiente para saber su respuesta. El desenlace queda abierto -tocan a la puerta y Mary no atiende-, pero inferimos que la respuesta será un no. La acción presente está reducida al mínimo: Ernesto golpea la puerta de lo de María Carmen para buscar su respuesta, y ella no contesta. El relato -en boca de María Carmen y de una Narradora- ocupa toda la obra, y sirve para contar la vida de Mary y su pasado más o menos reciente.

Esta pieza de 2021 surgió a partir del laboratorio de escritura "Todo es mundo", coordinado por Catalina Landívar durante 2020, que tenía como objetivo acompañar procesos creativos, abrir puertas para que los participantes indaguen en la escritura personal y colectiva y activen su mundo sensible. Argonz se refiere a la génesis de *La mal querida*:

> Como proyecto final del taller había que abordar un trabajo de escritura a libre elección. Uno podía escribir lo que quería. Cuento, poesía, teatro. Escribir. Y como ejercicio, me interesó la idea de indagar en la fusión de cuento y teatro. Fue así como empecé a indagar entre dos tipos de situaciones y dos personajes diferentes, uno que hablaba en primera persona, transitando esas situaciones, y otro que hacía intervenciones en tercera persona sobre las situaciones que ha vivido el otro personaje. Y uno de los grandes desafíos al llevarla a escena, fue cómo convertir a ese narrador que solo miraba de afuera, en un personaje también protagonista de la obra. (Pérez Porcio, 2021: 12).

María Carmen es una mujer soltera de unos 40 años. Nació y vive en un pueblo de la región pampeana, de quinientos o seiscientos habitantes, que no ha progresado porque no llegó el ferrocarril hasta allí, y las personas de entre 18 y 40 años emigran para proyectar su vida en alguna ciudad. Mary está contenta con su vida de pastelera del pueblo. Atrás quedó Ernesto, un amor adolescente con quien pensaba formar una familia, ya que él prefirió cambiar de vida mudándose a la ciudad. Hace diez años le prometió volver por ella una vez instalado, pero eso nunca sucedió. Un día Ernesto vuelve al pueblo por un trámite, y se cruza con María Carmen en la calle; le pide perdón pero ella se va sin responderle. Ahora Ernesto ha regresado, visita a Mary en su casa y le dice que quiere vivir con ella

en la ciudad. María Carmen es puesta en el dilema de querer irse con Ernesto y querer quedarse con su vida pueblerina. A Mary no le gusta la ciudad, donde dejaría de ser ella misma. Pero a pesar de su despecho, sigue queriendo a Ernesto. No sabemos cuál será su decisión porque cuando Ernesto toca la puerta ella no contesta.

Entre los relatos que estructuran la trama figuran los comienzos de los noviazgos de los padres de María Carmen, Gloria y Napoleón, y de Mary con Ernesto. A los 14 años, Napoleón ya tenía un caballo, Walter, y trabajaba en el campo de las 4 de la mañana a las 19 o 20 horas. Conoce a Gloria, una joven de pelo lacio y rubio que acaba de mudarse al pueblo con su familia. Les ayuda a cargar las valijas. Le pide permiso al padre de Gloria para invitarla a dar una vuelta al pueblo. Al principio los acompañaba la madre de Gloria, pero con el tiempo ya recorrían solos el pueblo a caballo. Napoleón le da su primer beso en la mejilla. La pareja prosperó, y tuvieron dos hijos: María Carmen y Luis. En cuanto a Ernesto y Mary, los presentó Luis al término de un partido de futbol. Ernesto había invitado a Luis a jugar de centro forward contra un pueblo vecino, y gracias a la intervención del hermano de María Carmen ganaron. Ernesto era hijo de los dueños de la estación de servicio y de un almacén de ramos generales, llamado “Encanto en abundancia”. Trabajaba de lunes a viernes en el almacén, el sábado en la estación y el domingo era su día libre. Sus primeras salidas con Mary fueron a tomar helado y a dar vueltas a la plaza los domingos. En el baile del centenario del pueblo ganaron el certamen como rey y reina, y recibieron una plaquita y unas coronas.

Los códigos figurativos abundan en la obra. La harina está muy presente en el mundo de María Carmen, quien la tematiza y la manipula en escena:

> Me gusta tocar la harina. Suave. ¿Cuántos granitos tendrá un paquete de harina? Porque al tacto una no siente el grano… pero… pero está. Por más minúsculo, microscópico que sea: está. Forma parte de un todo. Los granitos los podemos ver a contraluz, eso sí. Si tirás harina para arriba, algunos granos se desprenden de ese todo. Lo sé porque a veces cuando llevo una torta a algún cumpleañito, si conozco a la madre me invita a quedarme. Algunas le echan harina dentro de la piñata. Cosa rara. Caramelos enharinados. Desperdicio, pienso. Igual cuando llega el momento de reventarla me elijo un buen sitio, por si tiene harina dentro. Y la miro fijo, esperando que se acerque el momento del reventón. Por un lado me molesta que les

> metan harina, sí, pero a veces cuando revientan y no hay blancura en el aire, me da como una cosa… así como… vacío. No sé. (Argonz, 2021: 2).

Otro de los ingredientes de las tortas tiene su protagonismo: los huevos, que María Carmen bate al cocinar. Ella prefiere batir a mano, para darle amor propio a la torta: la batidora le da "aire de mentira". Un huevo se le cae de la mesa de la cocina, estallando en el piso. Mary intuye que el día va a ser un desperdicio, como ese huevo. Ella asocia la rotura del huevo a la ruptura del pacto de amor adolescente. El cambio de lugar de los muebles del dormitorio remite al cambio de actitud vital de María Carmen después de treinta años de no moverlos de su lugar. La suculenta que le regala Ernesto cuando la va a visitar simboliza a la propia Mary: "Se acordó de que era mi favorita. Las suculentas me gustan, porque una, si en algún momento se olvida de atenderlas, ellas se atienden solitas." El chaleco de lana de Ernesto lo representa. Opina Mary: "Qué desconcierto un chaleco, ¿no? Invierno en el torso, verano en los brazos. Tibio. Me refiero a ni fu ni fa. Ni una cosa ni la otra. Muy de Ernesto." La plaquita recibida por ser el rey y la reina del baile en el centenario del pueblo es un símbolo del amor adolescente de Mary y Ernesto. Ella estuvo por tirarla varias veces, pero finalmente la conservó como un buen recuerdo. La torta que María Carmen se cocina para ella misma -su creación más importante- representa su amor propio.

Los códigos somáticos abundan, y sirven para vehiculizar algunas emociones y sentimientos de Mary:

> Al levantarme me doy el dedito chiquito del pie ¿el más pequeñito?, bueno, zaz, contra el ropero… me acordé de toda mi parentela, hasta de la que no tengo. (…) Y cuando esas cosas pasan… una… como que aglomera. Quiero decir, tuviste un mal arranque y ya pensás que todo el día va a ser un desperdicio. (Argonz, 2021: 1).

> Cuestión que cuando estoy saliendo, la mujer, seguramente pensando que yo ya me había ido, de adentro, atrás de la cortina plástica, le comenta por lo bajo: -*Pobre María Carmen… qué cosa… nunca un hombre, siempre mal querida*. Me quedé congelada, de espalda, con las cajas de huevos en las manos lloviznadas. (…) Me senté en la primera silla que encontré, y ahí quedé: otra vez congelada. Que estúpida, pensé. De alguna manera me había afectado lo que dijo Guadalupe. (Argonz, 2021: 4).

> Me toqué las rodillas y las tenía frías. Las froté para que se calentaran. El frío en las rodillas es un desaliento. Y cuando me registro, porque es importante

> registrarse… es cuando una crece… cuando da el salto… estaba así: encorvada, con joroba. La espalda doblada. Dije ¿Qué es esto? ¿Qué es esta posición poco agradable? No me gustó registrarme así. Hubiese preferido mil veces un golpe de ropero en el dedo pequeño que sentirme así… cargada… con un peso que no es mío. (Argonz, 2021: 4).
>
> Cuando abrí, el frío invadió la casa. Y mi cuerpo, que es la casa del revoltijo de emociones que sentí al verlo. (Argonz, 2021: 6).
>
> Quise decirle que se saque el tapado y en lugar de eso le dije: *estás viejo*. Me traicionó el coco. Y mi rostro de pronto: rojo escarlata. (Argonz, 2021: 7).
>
> Me apoyé contra la puerta, y quedé así. Como crucificada. La misma imagen. Pero en vez de cabeza abajo, cabeza arriba mirando el techo. Y de las entrañas me vino una mala palabra que no la voy a repetir.
>
> -El abrazo es un pacto -decía Luis. Un pacto de equipo, para siempre. Con un abrazo sellás un vínculo. (…)
>
> Yo en estado desconcierto. No dije nada, le mostré mis dientes, y le di un abrazo. Sellé un pacto, el vínculo. Lo sellé. Pero no volvió. (Argonz, 2021: 8 s.).

El humor atraviesa la obra. Por el cambio de lugar de los muebles que hizo ayer en su pieza -leyó en una revista sobre la "importancia del *fen* no sé cuánto"-, Mary se golpeó esta mañana el dedo chico de un pie contra el ropero, que se interpuso en su camino hacia la ventana. Ahora deberá memorizar un nuevo recorrido, como hace con sus recetas:

> … esta noche cuando me acueste voy a cerrar los ojos y visualizar mi despertar siguiente: el caminar hacia la ventana zigzagueando los muebles, así cuando me despierte lo tengo en la memoria. Eso hago a veces con recetas nuevas. Repito en voz baja los ingredientes y el procedimiento de una nueva torta. Como quien reza, lo mismo. Rezo reposteril, lo llamo. (Argonz, 2021: 1).

El nerviosismo de María Carmen por el reencuentro con Ernesto en su casa es fuente de situaciones graciosas: "Quise decirle que se saque el tapado y en lugar de eso le dije: *¡Qué viejo estás, Ernesto!*". A Mary no le salen las palabras: "¿Querés el coso casarte? ¿Querés el saco sacarte?" En otro momento, hay una exageración cómica en el discurso de María Carmen:

> No hay que dejar pasar los buenos recuerdos que te visitan la cabeza. Esos que nutren de cosas lindas… Hay que aprovecharlos, y agradecerles. Decirles. *-Gracias señor recuerdo por venir a mí hoy*. Yo soy agradecida. *-Gracias señoras gallinas por todos los huevos que conforman estos maples*. A veces me paso el día agradeciendo. (Argonz, 2021: 10).

El humor sirve para alivianar la densidad del drama de María Carmen. Afirma Esteban:

> Me interesaba generar una contraposición cómica con todas las situaciones que va atravesando María Carmen y que no son gratificantes para ella. Ese contrapunto se fue dando solo en el trabajo con las actrices. Quería que apareciera el humor, que uno pudiera reírse de ciertos momentos que a uno le causan gracia o generan comicidad, pero si lo pensás un poquito, es bravo. Creo que el humor tiene eso: uno se ríe por la identificación y por lo que a uno le causa, pero lo que está viviendo el otro no es gracioso. María Carmen vive también las cosas con humor, dentro de la situación, porque se van generando ciertos quiebres. Donde aparece la angustia, también hay momentos en que esa angustia está manchada de comicidad. Entonces en ciertos momentos el público se ríe de algo que no está bueno para María Carmen. Me parece que el humor cumple una función muy importante en la obra. Y que también relaja, mucho. Relaja porque si no tuviéramos ese momento, serían cincuenta minutos de mucha tensión y creo que esta historia necesita ciertas distensiones. Y el humor las genera. (Gardey, 2022: 3 s.).

Los dos acontecimientos centrales de la historia contada sucedieron el día previo al de la acción: el incidente del almacén de ramos generales y la visita de Ernesto a María Carmen. “Desde ayer a la tarde hasta este mismo momento se me dio vuelta la vida.”, confiesa Mary. Con frío, llovizna y niebla, y la avenida principal desierta, María Carmen sale hasta el almacén de Raúl y Guadalupe para comprar dos cajas de huevos. Creyendo que ya se había ido, Guadalupe le comenta al marido: “Pobre María Carmen… qué cosa… nunca un hombre, siempre mal querida.” Cuando advierten su presencia, Raúl y Guadalupe no saben dónde meterse. Mary le responde a la almacenera: “De mal querida no tengo nada. Si yo me quiero un montón. Eso es suficiente.” Pero ha quedado afectada por las palabras de Guadalupe: “¿La mal querida, dijo?”, se repite. Más tarde, aparece Ernesto en lo de María Carmen, para hablar con ella. Le regala una suculenta. Con un “revoltijo de emociones”, Mary se siente adolescente otra vez. Toman un café. Ernesto le pregunta por su “emprendimiento” de las tortas. Pero María Carmen quiere saber a

qué vino. Ernesto ve la plaquita del baile del centenario en la biblioteca de Mary, y como ella la quiere tirar, él se la pide de recuerdo. María Carmen le dice que está ocupada cocinando, y Ernesto no le quiere robar mucho tiempo: "Me voy en dos días. Me gustaría que vengas conmigo. Mañana vuelvo a buscar tu respuesta." "Nunca te olvidé". Mary tiene que tomar una decisión trascendente; piensa: "Cuando [la vida] te ve demasiado tranquila, de pronto se tambalea el mundo y te dice -No te acostumbres, te moveremos un poco la estantería. Turbulencia. Y una queda con todos los ingredientes mezclados otra vez."

Para Argonz, la música es "otra protagonista de la obra". La música en escena es ejecutada por la Narradora (Fernanda Ghezzi), quien canta acompañada de guitarra cuatro canciones a lo largo de la pieza: *Que te vaya bonito*, de Chavela Vargas; *Cómo te olvido*, del Binomio de Oro de América; *Mi buen amor*, de Mon Laferte; y *Azúcar del estero*, de Lisandro Aristimuño. Estos temas musicales empatizan con la historia de amor de María Carmen: sus letras se refieren al amor de pareja, el despecho amoroso, el final de una relación, el abandono, el recuerdo de lo vivido. En ciertos tramos de la obra hay música instrumental, que ayuda a construir imágenes o situaciones asociadas al pasado de María Carmen: en la escena del almacén, Ghezzi toca la música de *Que te vaya bonito*; en la parte de la visita a la ciudad (casino, manifestación) hay un punteo creado por ella; y en otros momentos como los del casamiento de la hija de Soledad, el reencuentro con Ernesto, y el recuerdo de Marcela (amiga de Mary), utiliza acordes de *Mi grito* de Luciana Mocchi. *Mi grito* formó parte del proceso de ensayos, pero finalmente se sacó, quedando solo una parte instrumental.

Fernanda habla sobre la función de la música en la obra:

> Hay momentos en que la música es figura y otros en que es fondo. En los momentos en que la música es figura, la música habla y dice por sí misma; aparece como una terceridad, como un otro, como una parte más que cuenta la obra por sí misma. Por eso las canciones no fueron al azar, fueron decisiones del director, porque la música con la letra dicen y arman la historia de María Carmen. Los momentos en que la música es fondo, normalmente son acompañamientos en punteo, melodías donde la música acompaña a María Carmen y arma como un telón, un decorado, algo que está ahí y acompaña. Pero hay momentos en que de verdad la música cobra otro protagonismo, y cuenta otra parte de la historia que no se dice con las palabras de las actrices. Así que cuando la música es acompañamiento y conecto

> en vivo con lo que le está pasando a María Carmen, ahí sí me puedo dejar teñir un poco con lo que va sucediendo; pero los momentos en que la música dice, tiene que decir ahí, es concreto y es parte de la dramaturgia que propuso nuestro director. Creo que es original en este punto la obra porque la música cobra un lugar importante en cuanto a la sensibilización también. El público se siente tocado, es un poco lo que nos devuelven. Siente qué justa esa canción ahí. No fue casualidad, fue una decisión de dirección porque la obra dice algo con ese tema musical. (Dillon, 2021. 4 min. 53 seg.).

La escenografía, de Luciano Enríquez, representa la cocina de una antigua "casa chorizo" donde María Carmen pasa sus días. Tiene piso de madera parquet, una mesa con los preparados de tortas, una silla, y un mueblecito con una enorme radio de la década del 50. Un gran ventanal y una puerta que parecen de hierro, todo con vidrio repartido, separan la cocina de la galería, a la que acceden los personajes -Mary, Ernesto- pero no el público. A ambos lados de la cocina hay un espacio negro donde se ubica la Narradora en una banqueta alta para cantar sus canciones y relatar la vida de María Carmen. Apunta Esteban:

> La escenografía cumple una función muy importante en la obra. Yo quería que se delimitara el espacio de la cocina, para que Fernanda pudiera estar afuera, o conteniendo ese espacio, y quería una puerta que Yanina pudiera utilizar realmente, entrar, salir. Pero con el estilo de casa antigua. Después las ideas fueron de Lucho: "Bueno, nos conviene usar este material para generar este estilo." Él con sus herramientas fue construyendo eso, como escenógrafo. Pero la idea de la puerta yo la tuve en mi cabeza desde el momento cero. Incluso hasta como símbolo, porque no es una puertita, ocupa casi todo el escenario, y creo que es un símbolo en esta historia, en esto de marcar un afuera y un adentro, un antes y un después, siempre esta cuestión de límite, de lo que hay más allá y lo que hay más acá. (Gardey, 2022: 4).

A la iluminación la fue construyendo Argonz en función de las necesidades de la escena:

> Para los momentos en los que se juega una situación pasada, como el del almacén, o como son esos pequeños momentos, tenía que haber cambios de luz. Porque no es una obra realista pura, que si es de día no puede haber un cenital. Un cenital para este momento evoca una situación que no es de ahora. Termina de construir. Después, obviamente el técnico del Club me dio una mano con el armado. Pero la idea de la iluminación fue mía en función de lo que estábamos haciendo. Bueno, la

> actriz se mueve acá, entonces necesito un contra que dé justo ahí para cuando quede parada al final, quiero que aparezca solamente el contorno. Trabajé mucho con las imágenes también. Construí el diseño de iluminación con respecto a ciertas imágenes que fuimos buscando, y sobre todo a lo que íbamos necesitando. Y la idea de iluminar la puerta fue del escenógrafo, que me dijo: "Acá la iluminación tiene que venir de abajo para que la puerta genere más impacto. Hay que iluminarla de abajo hacia arriba, para que la puerta esté presente en la historia. Y además que genere esa idea del vidrio repartido, para que se puedan apreciar los colores." (Gardey, 2022: 5).

En cuanto al vestuario, de Vicky Echezarreta, fue trabajado a partir de la oposición de personajes. María Carmen lleva un vestido rojo floreado, de la década del 50, y unos zapatos negros con tacos. Como las mujeres de antes, parece más mayor de lo que realmente es. "Es, sin lugar a dudas, una mujer atemporal: de ahora, pero de antes. De ninguna época, y de todas.", define la Narradora. Este personaje teatralista, que vehiculiza información sobre María Carmen y su mundo, lleva una vestimenta más moderna, actual, sin género, pero siguiendo la misma gama de colores: pantalón rojo, camisa blanca, chaleco y borceguíes negros. "El vestido de María Carmen tiene más poesía -dice Argonz-, y el de la Narradora tiene algo más a tierra. Fuimos buscando desde ahí también." El maquillaje, de Julieta Calá, es casi un maquillaje social: sencillo, no refuerza ninguna característica, no connota nada en especial.

La fotografía y el diseño son de Franco Pomponio y Rodrigo Rojo. En la imagen del programa, el flyer y el poster vemos a las actrices de medio cuerpo vestidas de negro, con los ojos cerrados y envueltas en una nube de harina, que parece neblina. Cuenta Esteban al respecto:

> Como en la obra la harina tiene un lugar destacado, quería que apareciera en el diseño del programa, a la hora de comunicar. Me imaginaba a estos personajes, que de hecho en el diseño no están como sus personajes sino como actrices -eso me interesaba: que no aparezcan María Carmen y la Narradora. Quería que estuvieran las actrices. Por eso están vestidas de negro incluso. Y me interesaba también trabajar con el recurso de la harina que es fundamental, y generar una especie de nube, de neblina. Y esas dos presencias que aparecen ahí entre una nube blanca, que no sabemos si es neblina o harina -uno después se da cuenta al ver la obra de que es harina. La idea del diseño del programa fue esa, trabajar con la imagen de dos mujeres envueltas en una nube blanca, como dos presencias. Incluso hay una cuestión de plenitud, porque las actrices no están sufriendo sino que hay una

especie de satisfacción real en esa imagen. Que es un poco lo que les sucede a ellas también en la obra, esa cosa de estar bien en ese espacio. (Gardey, 2022: 5 s.).

En cuanto a la dirección de las actrices y la creación de sus personajes, Esteban recuerda:

> Trabajé en función de lo que ellas iban proponiendo. Sin duda, creo que el trabajo de Fernanda Ghezzi, que es la narradora, que si bien es un personaje sumamente importante en la obra, no tiene características que digan quién es. ¿Quién es esta persona en esta historia? No sabemos quién es, pero es alguien que está. Y que sabe quién es María Carmen, porque conoce su historia. Es la que abre, la que cierra, la que cuenta qué fue lo que pasó incluso mucho tiempo después de lo que estamos viendo. Ese personaje fue el más difícil de ir buscándolo y encarándolo. Por eso nos agarramos mucho también de la música, de todas estas cositas que terminaban de construirla a ella, a esa narradora que mira desde afuera pero está presente desde el principio hasta el final. Y de hecho sabemos la historia por ella también, porque es la que abre y la que cierra. Es la que le da lugar a todo el juego que produce Yanina. Y Yanina también fue construyendo a María Carmen buscando a partir de pequeñas acciones; nos aferramos mucho a la acción de la cocina, del cocinar, y nos agarramos de pequeñas cositas del texto también: si bien es una mujer de pueblo, Bueno, ¿cuál es la mirada que tiene Yanina de una mujer de pueblo? Entonces agarramos eso y vemos cómo armamos, cómo moldeamos. Ese fue el proceso creativo. Ir agarrándonos de pequeñas cositas, y armando, desarmando. De hecho, todavía en cada función uno siempre va encontrando nuevas cosas, y van quedando atrás otras. Eso también me parece interesante: una función no es igual a otra, y las actrices nunca están iguales tampoco. (Gardey, 2022: 2).

> Cuando decidí llevar a escena *La mal querida*, no sabía qué quería hacer con ese personaje del Narrador que intervenía en esas situaciones. No sabía si quería que fuera una voz en off, si quería sacarlo o si quería una actriz o actor que se hiciera cargo de esa narración. Y al ver todo lo que contaba ese Narrador, cosas que no contaba María Carmen, tomé la decisión de que había que llevar a escena esa narración. Y ahí fue cuando quise indagar en lo musical con una actriz que no solo se hiciera cargo de esa narración sino que también pudiera sostener, acompañar y potenciar mediante la musicalización muchos de los momentos que transita María Carmen. (Dillon, 2021. 2 min. 10 seg.).

Yanina López y Fernanda Ghezzi también se refieren al proceso de composición de sus respectivos personajes. Cuenta Yanina que después de leer la obra y

aceptar la invitación de Esteban para ser la protagonista de *La mal querida*, empezaron a trabajar improvisando a partir de situaciones de la pieza, desde lo corporal y lo gestual. Después de varios ensayos así, vino el trabajo de escritorio, la lectura del texto para escuchar la voz de María Carmen. A los dos meses se sumó Fernanda al elenco, e hicieron ensayos con el texto ya aprendido, juntas y por separado con Esteban. El texto fue sufriendo modificaciones a lo largo de los ensayos, sobre todo reducciones. Las canciones seleccionadas para la obra tienen algo del alma, del espíritu de María Carmen. Durante varios meses de ensayo, algunas de las canciones que canta Fernanda también las cantaba Mary, con lo cual Yanina las pasó por su cuerpo y su voz. Estuvo entrenando en canto, para que cantara el personaje y no la actriz. Finalmente, Esteban decidió que cantara solo Fernanda. En todo el proceso buscaron que María Carmen fuera apareciendo, no desde una idea mental sino explorando, improvisando, probando con la voz y con el texto. Yanina confiesa:

> La sensación que yo tengo es que el personaje empezó a aparecer después de algunas funciones. En otras obras me ha pasado que quizás he sentido la presencia más fuerte del personaje antes del estreno. En esta experiencia me pasó que María Carmen me empezó a habitar después de un par de funciones. Que es cuando muchas actrices y actores decimos que el personaje piensa por nosotros, y que toma decisiones inclusive en escena que de repente nosotros ni advertimos, de alguna manera intuitivamente. Ese es el registro que tengo yo de este trabajo, y que por supuesto en cada función se sigue enriqueciendo, en el intercambio que hago en escena con Fernanda más allá de que no cruzamos ninguna mirada pero sí estamos las dos, como en dos dimensiones distintas pero muy conectadas para poder llevar la obra adelante. También creo que este personaje ha cobrado esta vida post función porque está permanentemente trabajando con el público, por eso creo yo que es la gran diferencia, que apareció con mucha fuerza luego de un par de funciones, y que se va nutriendo en cada una de ellas, con los diferentes espectadores. Es una comunicación muy íntima que tiene el personaje con el público. Creo que se debe a eso. (Gardey 2022b: 1).

El personaje de Fernanda fue transformándose a lo largo de los ensayos. Su Narradora no es un personaje plano, sino que fue adquiriendo profundidad:

> Nunca fue una simple Narradora, sino que le pasan cosas, a partir de lo que va sucediendo con el personaje de María Carmen. Podemos decir que tiene una psicología también, y que está atravesada por lo que le sucede a María Carmen mujer.

> Mi personaje cuenta las cosas que María Carmen no cuenta, no dice o no sabe siquiera. Pero además mi personaje canta. Entonces hay algo del orden de lo musical que construye escena, y que también le da identidad a este personaje narrador. La música cumple varias funciones, por momentos ambienta pero por momentos construye escena, y construye psicología y singularidad. Cuenta parte de lo que le sucede a María Carmen. Durante los ensayos, esta Narradora fue armándose y construyéndose, y dejó de ser un simple personaje plano para obtener profundidad. Así que la voz de la Narradora es la voz, a veces de los otros, a veces del público, a veces de ella misma, y otras veces simplemente es la voz de alguien que narra. (Gardey, 2022b: 2).

El desenlace de la pieza queda abierto: María Carmen devora su torta sentada en el piso de la cocina, baila unos boleros de su radio mientras se envuelve en una nube de harina, cae al piso y se queda ahí tendida esperando la llegada de Ernesto. Pero cuando golpean la puerta, no puede levantarse. Ernesto sigue golpeando y llama a los vecinos, que intentan ingresar sin éxito.

> Pero María Carmen ya no estaba cuando todo sucedió…. No estaba.
> Fue a explorar el mundo traspasando los alambrados de su vecino el campo perdiéndose entre la cosecha.
> Se volatilizó, se esfumó como un fantasma.
> Desapareció como si fuera un ángel.
> Poesía, fantasía, diría ella.
> Pero real. (Argonz, 2021: 11).

Para Esteban, hay dos finales posibles: la muerte física de Mary, o la muerte espiritual de la Mary complaciente con los demás, la que espera, la que no decide. Puestos a optar por un desenlace, elegimos el segundo: María Carmen termina por incorporarse, atender la puerta y responderle a Ernesto que no se va a ir con él.

La captación semántica de la obra remite a una historia de amor propio: Mary se quiere a sí misma y eso le basta: "¿Yo mal querida? … Si lo único que hago… es darme amor.", afirma. "Al alma hay que darle de comer", dice Lisandro Aristimuño en su canción; y es lo que hace María Carmen. Argonz se refiere a esto:

> Creo que el mensaje tiene que ver con la búsqueda de uno mismo, en muchos aspectos, no solo desde el amor propio, en lo que hace foco la obra, sino en cómo uno construye su vida o su hacer cotidiano respecto de la mirada del otro. La búsqueda del amor propio es un punto importante, es uno de los temas de la obra. Del amor

> en general, pero sobre todo del amor propio. Del trabajo que uno hace en la búsqueda de uno mismo. Creo que ese es el gran punto. (Gardey, 2022: 3).

Ghezzi amplía la semántica reenviándonos al título de la pieza:

> Mal queridos somos todos cuando la palabra proyectada del otro nos intenta definir. Cuando no sabemos quiénes somos. Cuando no nos hacemos preguntas. Cuando no podemos decidir por nosotros mismos. (Iepaiel, 2021: 9).

El tema de Chavela Vargas podría ponerle letra a la despedida de María Carmen y Ernesto:

> Ojalá que te vaya bonito,
> ojalá que se acaben tus penas,
> que te digan que yo ya no existo,
> que conozcas personas más buenas.
>
> Que te den lo que no pude darte
> aunque yo te haya dado de todo.
> Nunca más volveré a molestarte;
> te adoré, te perdí, ya ni modo.
>
> ¡Cuántas cosas quedaron prendidas
> hasta dentro del fondo de mi alma!
> ¡Cuántas luces dejaste encendidas!
> Yo no sé cómo voy a apagarlas.

Bibliografía

Argonz, E. (2021). *La mal querida*. Inédita. Archivo de Word.

Dillon, G. (2021). *Desmontajes. Un podcast de teatro*. Episodio 5: "Contar y cantar *La mal querida*, de Esteban Argonz", octubre. https://open.spotify.com/episode/2fsbYRsdAT9lQHDlM7jy8d?si=G7te1an2Q0Kmfi2KBAz-Pig&utm_source=whatsapp&nd=1

Gardey, M. (2022). Entrevista a Esteban Argonz. Tandil, 6 de mayo. Inédita. Archivo de Word.

---------- (2022b). Entrevista a Yanina López y Fernanda Ghezzi. Tandil, 15 de junio. Inédita. Archivo de Word.

Iepaiel, M. L. (2021). "A La mal querida la gente se va con ganas de compartirla con otros". *Nueva Era*, Sociales, 12 de noviembre.

Pérez Porcio, A. (2021). "Teatros de puertas abiertas". *El Eco*, La vidriera, 14 de noviembre.

Literatura expandida: algunas reflexiones sobre los relatos documentales contemporáneos y el arte

Virginia P. Forace, UNMdP – CELEHIS – INHUS

I.

Los relatos documentales o testimoniales se han convertido en un objeto de investigación de gran interés; ya sea por las condiciones de recepción que elaboran, por los regímenes de verdad y objetividad que ponen en crisis (Amar Sánchez, 2008), o por la visibilización de sujetos, identidades y conflictos que realizan (Bernabé, 2017), la crónica goza hoy de una vitalidad innegable.

Lo que motiva las reflexiones que hoy traigo para discutir es el hecho de que, lejos de mantener la experimentación en el terreno de la palabra y los modos de enunciación, los narradores del presente –muchas veces en el marco de trabajos colaborativos con artistas y de colectivos de periodistas independientes– han emprendido un fructífero camino de indagación en diálogo con otras artes: utilizando diversos soportes, lenguajes y medios, buscan no solo sentidos no convencionales para sus relatos, sino generar experiencias completas para sus lectores/espectadores/prosumidores. En el cruce entre escritura, imagen, video, sonido y tecnologías, algunas experiencias narrativas documentales ensayan diversas prácticas político-performáticas que buscan conmover las dinámicas de lectura tradicional de la crónica, las cuales muchas veces son minimizadas con meros gestos rupturistas, sin llegar a comprender de forma cabal que se trata de nuevas formas de interacción en/con los relatos.

Una de las experiencias que me gustaría retomar es *Laberintos de cristal* (2018), de Daniela Camezzana y Clara Tapia, que es el que voy a mostrar en pantalla compartida. *Laberintos de cristal* nace en el seno del Laboratorio de Periodismo Performático de la revista *Anfibia*. No me detendré en la presentación de la publicación, porque espero que todos la conozcan, pero debo decir que, además de presentar crónicas "anfibias" y ensayos, lo que caracteriza al proyecto editorial desde su fundación en 2012 es la intención de ampliar los límites de la crónica

latinoamericana, expandir la narrativa de no ficción a partir de experimentos de diverso tipo, como el periodismo cómic, el periodismo 360, altamente interactivo e inmersivo, y el periodismo perfomático, en el que solo me concentraré en esta oportunidad por una cuestión de tiempo.

El Laboratorio de Periodismo Performático empezó a funcionar en 2018 a partir de una convocatoria de Casa Sofía[1] que les propuso a los miembros de *Anfibia* dictar talleres de formación para periodistas. Esta práctica, heredada de uno de sus padrinos institucionales, la Fundación de Nuevo Periodismo Iberoamericano, ya era habitual para el equipo, por eso lo que buscaron en esta oportunidad fue formar periodistas, pero no en la producción del periodismo narrativo o literario "tradicional", sino en la capacidad de desarrollar gramáticas narrativas nuevas que permitieran contar/crear la realidad.

La página de *Anfibia* declara al respecto: "Laboratorio de periodismo performático busca promover el cruce entre la investigación periodística y las artes desde una matriz innovadora y explorando nuevas formas de contar historias. Propone una intervención en el espacio y la agenda pública, renovando el lenguaje periodístico de manera experimental y masiva." (Anfibia, 2018).[2]

En la primera edición del Laboratorio se generaron seis proyectos, entre ellos, el mencionado *Laberintos de cristal*, que buscó investigar acerca del "techo de cristal" con el que se enfrentan juezas y fiscales para acceder a posiciones relevantes en el Poder Judicial Argentino. A partir de entrevistas a varias mujeres que contaron sus experiencias relacionadas con esta situación, las autoras, Camezzana y Tapia, elaboraron como dispositivo central una performance que incluía varias acciones simultáneas que buscaron *interrumpir* el paisaje cotidiano de un lugar de formación y circulación de los miembros del Poder Judicial. En ese marco, un grupo de bailarinas irrumpió en la Facultad de Derecho de la

[1] Casa Sofía es un proyecto cultural, artístico y político de puertas abiertas, que debe su nombre a Sofía Yussen, Madre de Plaza de Mayo y activa militante hasta sus 105 años de edad.

[2] "El periodismo performático abarca dos grandes conjuntos: las "crónicas performáticas", publicadas por diarios y revistas, cuyo signo diferencial está dado por la inducción de realidad en la trama, pero también las "conferencias performáticas", expuestas en escenarios y/o salas de conferencia, donde el cuerpo y la voz de un cronista hecho personaje -in situ y en vivo- se ponen al servicio de una situación dramática. Crónicas y conferencias performáticas, entonces, no reflejan –según el paradigma del *reporter* clásico- lo real sino que lo realizan, y encuentran su tema prioritario en sus propias condiciones de producción, y en las dificultades asociadas al proceso creativo." (Gorodischer, 2018).

Universidad de Buenos Aires con tejas coloniales transparentes hechas por ellas mismas. La intervención marcó un camino dentro de la facultad desde el hall de las Banderas hasta el de los Pasos Perdidos, pasando por pasillos, escaleras y bares. En cada parada, varias actrices leyeron testimonios sobre episodios cotidianos que enfrentaron las entrevistadas.

A su vez, la performance fue transmitida en vivo por Facebook, lo que generó un segundo espacio, esta vez virtual, de interacción: así, además de las reacciones, comentarios y registros (fotos y videos) generados por los presentes, en la red social se multiplicaron las intervenciones de los espectadores, quienes sumaron más testimonios sobre la problemática y compartieron la historia.

Posteriormente, la grabación de la performance se convirtió en un video de YouTube, que se complementó con una serie de cinco videos que explicaban el concepto de "techo de cristal". Por último, se creó una página en el sitio de Anfibia, que incluía una descripción, los videos y sumaba una galería de fotos.[3]

Esta brevísima caracterización permite observar que el proyecto apostaba no solo a la performance como forma de intervención, sino también a lo que Carlos Scolari (Scolari, 2016) llama periodismo transmedia,[4] una forma de narrar un hecho de actualidad que se vale de distintos medios, soportes y plataformas, donde cada mensaje tiene autonomía y expande el universo informativo, y los usuarios contribuyen activamente a la construcción de la historia. Son ellos los que asumen la tarea de ensanchar y difundir el relato.

Lo que me interesa de esta propuesta es que detrás de ella, según los editores de *Anfibia*, no hay un mero experimentalismo rupturista con la tradición, sino una necesidad impuesta por el hecho de que "hemos migrado a un mundo de imágenes, donde la palabra ha ido perdiendo, poco a poco, poder." (Torrealba, 2018, p. s/p). La convocatoria 2019 de hecho declaraba este principio con su denominación, "Laboratorio de Periodismo Performático. La palabra ya no tiene

[3] http://www.revistaanfibia.com/laboratorio-periodismo-performatico/portfolio/laberintos-de-cristal/

[4] La narrativa transmedia fue definida inicialmente por Henry Jenkins (2003), y aporta este plus más a la narrativa multiplataforma o *crossmedia*, ya que se caracteriza por ser un relato que se despliega en múltiples medios y plataformas, cada una aportando aquello que mejor puede, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo para expandir la historia (Scolari, 2008, p. 46).

el poder", y su director, Cristian Alarcón, en una entrevista afirmaba que este tipo de renovaciones constituían una necesidad imperiosa porque:

> La crónica latinoamericana no alcanza. Nos estamos aburriendo de escribirla y de leerla. Basta de la emulación e imitación de los grandes maestros del periodismo latinoamericano. El proceso periodístico va de la información a la investigación, de la investigación a la narración y de la narración a la creación. Y ahí la palabra no tiene el poder. Abrazar exclusivamente la condición de la palabra es muy patriarcal, eso del texto largo y del texto importante aburre. (Rincón et al., 2020, p. 68)

Sin abandonar el principio fundamental del periodismo, es decir, la investigación, los miembros del equipo propusieron que los proyectos fueran narrados a través de las performances y las artes, y así pusieran en juego cuerpos, espacios, imágenes y sonidos para superar el "aburrimiento" del texto largo.[5]

Esta particular justificación de los proyectos que conforman el Laboratorio de Periodismo Perfomático de *Anfibia* constituye el disparador principal de estas líneas, pues luego de leerla no podemos más que interrogarnos, no sin cierto malestar, si realmente la palabra "ya no tiene poder".

II.

Antes de avanzar debo aclarar, nuevamente, que por una cuestión de tiempo dejaré de lado la muy transitada discusión acerca de la pertenencia del periodismo literario, el periodismo narrativo o los relatos documentales –denominaciones alternativas para la crónica o *non-fiction*– al ámbito de la literatura. Basta decir que considero, en línea con las reflexiones de Evaristo Nascimiento, que la discusión acerca de los aspectos que alguna vez fueron considerados "específicos de la literatura" (valor literario, calidad literaria, esteticismo o lo que fuera), han quedado perimidos en tanto y en cuanto lo característico de lo literario es su Inespecificidad: no se puede establecer un concepto único de literatura y de obra literaria. Lo literario sería un "campo" en plena expansión, al menos en el sentido de ampliar el concepto con otros campos,

[5] En *la charla "Periodismo performático: la palabra ya no tiene el poder*", realizada en octubre de 2018 en Fundación Gabo, Sebastián Hacher, editor de *Cosecha Roja*, y Sol Dinerstein, productora ejecutiva de *Anfibia*, afirmaban: "Primero porque hay una investigación detrás. O sea, todos estos trabajos tienen fuentes, entrevistas, inmersión, etc. Lo que estamos haciendo es cambiar la manera en que esa información se procesa. Así como antes apelamos a las herramientas de la narrativa clásica y de la ficción para contar lo que investigamos, ahora queremos hacerlo a través del arte. Apostamos a un cambio profundo en el que presentamos la investigación. Es un tema de lenguaje" (Torrealba, 2018).

diluyendo la consistencia de sus fronteras hasta volver impertinente la propia metáfora espacial del campo como delimitación estricta (Nascimiento, 2020). En función de esto, la metáfora de Nascimiento que ayuda a imaginar lo literario es aquella que piensa el valor de la literatura inclusiva (como sístole) afín al concepto expandido (como diástole) de literatura; cada diástole agranda el área literaria irrigada sin retorno posible.[6] En este sentido, hace tiempo que la diástole expansiva ha incorporado al periodismo narrativo.

Dentro de esa gran familia textual deben ubicarse los proyectos del Laboratorio de Periodismo Perfomático, los cuales buscan abordar temas ligados a la agenda social, política y cultural considerados de interés público a partir de una narrativa transmedia o *transmedia storytelling*. A pesar de que esa elección constructiva tensiona particularmente las características básicas de los relatos (no me detendré porque se ha hablado bastante la transmedia), lo que no modifican, como cualquier otro relato documental o testimonial, es que se sostienen a partir de testimonios e investigaciones minuciosas y proponen un trabajo de experimentación discursiva que busca interpelar éticamente al lector/audiencia, mostrándole aquello que no quiere o no puede ver (Bernabé, 2006). En este sentido, el modo en que el relato transmedia resuelve la tradicional tensión entre lo factual y lo ficcional (Amar Sánchez, 2008)[7] no se aleja notablemente del resto de la crónica latinoamericana "de largo aliento" que buscan superar los editores de *Anfibia*, en tanto se instalan también en el *continuum* entre esos dos polos para producir su propio régimen de lectura: por un lado, los testimonios de las juezas y fiscales de *Laberintos de cristal* no pueden ser reconocidos como ficción, puesto que los hechos narrados ocurrieron, y el lector/espectador/prosumidor lo sabe (porque el proyecto lo declara en el pacto de lectura que establece); y, por el otro, no intenta "reflejar" la realidad, sino, por contrario, poner en crisis esa

[6] "Los estudios comparados de literatura dan cuenta, así, de un estado general de fuerte *heteronomía* de lo literario, como, además, siempre lo fue desde sus orígenes en el siglo XVIII e incluso desde mucho antes. Desde siempre la literatura se vio alterizada (*outrada*) (...) por lo que ella no era. Inclusión y expansión, en movimientos de sístole y diástole, performan, así, el ritmo binario de los estudios literarios hoy, impidiendo que la literatura (si ella aún existe) se cierre sobre sí misma a partir de valores estéticos sobrepasados." (Nascimiento, 2020, p. 29).

[7] Dice Amar Sánchez que "realidad y ficción se transforman simultáneamente al estar en contacto y los límites entre ellas se vuelven imprecisos" (Amar Sánchez, 2008: 31). La crónica, por tanto, elige intencionalmente esa ubicación problemática, explorando recursos para exacerbar esa tensión y producir su propio régimen de lectura: no ser reconocida como ficción, puesto que los hechos narrados ocurrieron y el lector lo sabe, y a la vez negar la posibilidad de "reflejar" la realidad.

forma clásica a partir de una elaborada colaboración de piezas –performáticas, audiovisuales y verbales– que impelan a la audiencia a construir sentido de otra forma.

Según Mónica Bernabé, existe un deseo experimental generalizado en la narrativa actual donde los relatos cuestionan la relación entre lo real y el arte de narrar, y, al mismo tiempo, procuran adquirir un sesgo performático en el sentido que intentan interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas "que no han sido subsumidas por el capital en esta época de expropiación total del tiempo y de fetichización de los cuerpos" (Bernabé, 2017, p. 14). Las narrativas de lo documental contemporáneas, según Bernabé, no se refieren a una forma de documentar o referir a lo real, sino que apuntan a una puesta en funcionamiento de dispositivos tecnológicos para ver y oír que permiten registrar las huellas de lo real en el campo perceptivo (26-27).

Ahora bien, la declaración de los realizadores de Anfibia respecto de predominio de la imagen y la necesidad de innovar en las formas narrativas para poder conmover y generar nuevas sensaciones en las nuevas audiencias "hiperestimuladas, hiperconectadas, hipercultas e hipercríticas" (Torrealba, 2018), se convierte en una excusa de lo que tan bien ha caracterizado William J. T. Mitchell como temor ante "una nueva forma de dominación" de la imagen, lo que conllevaría, según esta perspectiva, una amenaza para la cultura, para la creación o para el pensamiento. En estos miedos, además del temor al cambio, hay un temor a la pérdida de la centralidad de la palabra escrita, dominio exclusivo por mucho tiempo de las élites. ¿qué ven esas tendencias en esta nueva ontoimaginería? El giro de la palabra "hacia" la imagen, asociada al dominio de lo popular, y, por proyección, la pérdida del pensamiento crítico.[8]

Sin embargo, el giro "pictorial" o "iconográfico", que implicaría una transformación de la "cultura de palabras" (y en concreto, de una cultura de palabras escritas) en una "cultura de imágenes", ya se viene desarrollando desde hace tiempo: iniciado entre fines del siglo XIX y principios del XX, alcanza su momento más claro a fines del siglo pasado, y estas declaraciones de los editores

[8] Vilém Flusser, en *Hacia una filosofía de la fotografía* (Flusser, 2014) y *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad* (Flusser, 2017), se ocupó de reflexionar sobre el cambio en el régimen escópico y observó con cierta aprehensión la nueva onto-imagenería porque para él conlleva como riesgo de pérdida del pensamiento crítico.

de *Anfibia* se producen bien entrado el XXI. Planteada desde esa clave, entonces, la introducción de otras artes y soportes audiovisuales no sería más que una mera estrategia de captación, una estandarización del consumo cultural masivo, una espectacularización de los relatos testimoniales para innovar y sorprender.

Esto, sin embargo, no es lo que ocurre en los proyectos del Laboratorio de Periodismo perfomático. Y, considerando las posibilidades de realización del relato del presente, no podemos sostener ya posiciones seudoapocaliptico como, por ejemplo, las de Josefina Ludmer en su conocido concepto de "posautonomía" (2007). Enunciémoslo de forma clara: no hay un imperio de la imagen sobre el lenguaje verbal, ni una pérdida del poder de la palabra por el espectáculo interminable de imágenes. Hacer foco en cómo las tecnologías de la imagen reducen la capacidad crítica de las audiencias es considerar solo un aspecto de los relatos verbales, a saber, su relación con la cultura visual hegemónica y con la cultura de masas. Como afirma Nascimiento, "dialogar con la sociedad del espectáculo (...) implica tomarla en cuenta, pero no adherirse irrestrictamente a ella; al contrario, se la debe considerar a partir de la distancia que fomenta la reflexión sobre los actores, temas y valores en cuestión." (Nascimiento, 2020, p. 64)

III.

Vivimos en un mundo extremadamente mediatizado: es indudable que las tecnologías de la imagen han cambiado nuestro régimen perceptual y la relación con la escritura, pero eso no significa necesariamente la sumisión a sus lógicas, sino simplemente la utilización de los mismos lenguajes con, tal vez, otras finalidades. Lo que importa, entonces, más que la necesidad de la acumulación de innovaciones narrativas "para no aburrir", es si efectivamente esas innovaciones están incorporadas como adorno o como propuesta conceptual que intenta hacer reflexionar de otro modo sobre lo real.

En los proyectos del Laboratorio se juegan dos puntos centrales que tal vez sea lo que valga la pena subrayar: por un lado, la utilización de otros lenguajes artísticos, pero no sometidos a la utilización hegemónica, sino apropiados de forma autorreflexiva y consciente, en una construcción que asume el riesgo de la fragmentación y que toma el arte y la tecnología como régimen de experimentación de lo sensible (Rancière, 2005); por el otro, la acción

perfomática que sirve como centro de la constelación de piezas que conforman cada proyecto: la performance convierte la experiencia en conocimiento, modifica los espacios habituales y cuestiona las pasividades comunes («Performace», 2015). Los cuerpos de las bailarinas y las voces de las actrices se vuelven tema y materia de un modo de intervención efímero, inestable, desobjetualizado, cuya fuerza está en el vínculo que establece con el público. Si la experiencia es "lo que puede ser puesto en relato, algo vivido que no solo se padece sino que se transmite" (Sarlo *Tiempo pasado* 31),[9] *Laberintos de cristal* apuesta a un relato que no es realizado (ordenado, hilvanado) por los productores, sino que se generará con posterioridad por parte de aquellos que fueron sorprendidos e interpelados por la irrupción artística en la Facultad de Derecho.

Mónica Bernabé, reflexionando sobre las narrativas del presente, en particular, sobre las crónicas fotográficas, afirmaba:

> ¿Qué es lo que separa o divide la ficción de la no ficción? ¿Qué sucede si desmantelamos las fronteras que dividen el trabajo entre la función testimonial y la función estética? Queda en evidencia la eficacia de un texto que construye su verdad a partir del tejido de diferentes elementos: testimonios, datos empíricos, versiones, imágenes, documentos, relato autobiográfico. En estos casos, el contacto directo o no con los hechos vale tanto como la experiencia del sujeto que escribe. (Bernabé, 2017, p. 18)

En vistas de las experiencias referidas de *Anfibia*, podemos agregar a este recorrido sobre las narrativas documentales del presente, que lo que importa no solo es el contacto directo con los hechos, ni la experiencia del sujeto que escribe los textos, sino sobre todo la experiencia colectiva e interactiva de quienes interpretan en el espacio, de quienes participan de esa experiencia performática y de aquellas audiencias que colaboran en la generación del sentido en el recorrido y ampliación de la narrativa transmedia. Y que esos relatos, al igual que los testimonios de las juezas y fiscales, de las definiciones incluidas en los videos de YouTube o en la página de *Anfibia*, son enhebrados por palabras, no como

[9] Leonor Arfuch, en su conocido libro sobre las formas biográficas, rastrea el concepto desde Gadamer para afirmar que *Erlebnis* incluye tanto la experiencia o vivencia como su resultado y designa "la unidad mínima de significado que se hace evidente a la conciencia en reemplazo de la noción kantiana de sensación" (*El espacio biográfico* 35). No indagaré aquí acerca de las diversas conceptualizaciones sobre la experiencia y los problemas asociados a la capacidad de narrar, tan certeramente trabajados por críticos como Walter Benjamin o Giorgio Agamben, a quienes remito.

único recurso, es claro, pero como sustento de la vivencia que se hace experiencia consciente y crítica. La palabra no ha perdido su poder; solo se ha adaptado a otros circuitos y nuevos formatos.

Bibliografía

Amar Sánchez, A. M. (2008). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Anfibia. (2018). Laboratorio de Periodismo Perfomático. *Periodismo Performatico*. https://www.periodismoperformatico.com/

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bernabé, M. (2006). Prólogo. En M. S. Cristoff (Comp.), *Idea crónica: Literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora-Fundación TyPA.

Bernabé, M. (2017). *Por otro lado. Ensayos en el límite de la literatura*. FOEM.

Camezzana, D., & Tapia, C. (2018). Laberintos de cristal. *Anbibia. Laboratorio de Periodismo Performático*. http://www.revistaanfibia.com/laboratorio-periodismo-performatico/portfolio/laberintos-de-cristal/

Flusser, V. (2014). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La marca editora.

Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Gorodischer, J. (2018, abril 4). Periodismo perfomático: Hacer lo real. *Anfibia*. https://www.revistaanfibia.com/periodismo-performatico-hacer-lo-real/

Irigaray, F., & Lovato, A. (Eds.). (2015). *Producciones transmedia de no ficción. Análisis, experiencias y tecnologías*. Rosario: UNR Editora.

Ludmer, J. (2007). Literaturas postautónomas. *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura*, *17*. http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm

Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Nascimiento, E. (2020). Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamiento. En E. Nascimiento & A. Giordano, *La literatura fuera de sí* (pp. 7-84). Nube Negra-Bulk.

Performace. (2015). En C. Kozak (Ed.), *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología* (pp. 195-197). Buenos Aires: Caja Negra.

Rancière, Jacques. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona ; Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rincón, O., Godoy, P., & Ortín, P. (Eds.). (2020). *#El mejor periodismo está por venir*. FES COMUNICACIÓN.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Scolari, C. A. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.

Scolari, C. A. (2016). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

Torrealba, D. (2018, octubre 16). ¿Qué es el periodismo performático? *Fundación Gabo*. https://premioggm.org/noticias/2018/10/que-es-el-periodismo-performatico/

Arte y Territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público

Ana Inés Gutiérrez Costa, UNLaM
Julieta Romina Monastiriotis, UNLaM
Mónica Vivian Ettlin, UNLaM
Liliana Inés Silva, UNLaM

Introducción

El mural callejero, como intervención gráfica-pictórica del espacio urbano ha sido tema de estudio de las artes visuales en tanto producto estético-ideológico. El presente trabajo se plantea analizarlo desde los crucen entre la perspectiva comunicacional y la estética, a fin de abordarlos como prácticas discursivas dentro de un contexto social determinado.

El origen de este estudio se remonta a la experiencia docente de las integrantes de este grupo, en la materia "Principales Tendencias Estéticas y Artísticas", de la carrera de Comunicación Social en la Universidad Nacional de la Matanza. Allí, nuestra propuesta áulica consiste en articular el campo de conocimiento de las artes con el de la comunicación, y lo desarrollamos a través de diferentes manifestaciones artísticas analizando su lenguaje, su intencionalidad y su carga simbólica. Como para eso se requiere de un tratamiento interdisciplinario de problemáticas estéticas, sociales y comunicacionales, nos propusimos conformar un equipo de investigación y presentar un proyecto específico que nos permitiera indagar, debatir, analizar estos cruces, remitiéndonos a bibliografía propia de las disciplinas y ejemplos específicos. Así, seleccionamos como manifestación estética que cumpliera más fielmente esa finalidad a la pintura mural como intervención urbana, y de esa manera surgió el proyecto *Arte y territorio. Los murales como escenario de comunicación en el espacio público"* (PROINCE A-250 -Programa de Incentivos Docentes del Ministerio de Educación), centrado en el análisis y relevamiento de murales callejeros que se encuentran en la zona aledaña a la universidad, en la localidad de San Justo partido de la Matanza.

El objetivo de esta propuesta se orienta en torno a investigar el rol comunicacional de estos murales como prácticas expositivas que utilizan elementos plásticos como la base de su construcción discursiva; así como también las estrategias utilizadas para hacer de esta manifestación estética, una expresión colectiva y comprensible en la comunidad. Esto nos llevó a evaluar los recursos simbólicos y estéticos utilizados en cada caso, a partir de su relación con el ámbito regional y con los distintos sectores de la sociedad. Al mismo tiempo, enfatizamos en la importancia de estos murales en la construcción de identidades, a partir de la utilización de un sistema de representaciones que genera lo que Rodolfo Kusch menciona como "domicilio en el mundo" ya que lo van *poblando de signos y símbolos*. De este modo, el productor de esos murales se convierte en *un gestor de sentido dentro de un universo simbólico local, en una dimensión que afecta a todos o sea que es popular en tanto corresponde al requerimiento implícito de todos los habitantes*. (Kusch: 2000, 179), es decir, que permiten la construcción de significaciones y sentidos que envuelven la trama social en la que está inmersa el hombre actual. Pero, además, estas manifestaciones toman como escenario el espacio público, ese territorio compartido de las calles, sus muros y estructuras urbanas, transformándolas en el lugar donde se muestra las necesidades, los reclamos, las resistencias y las más diversas demandas sociales. En este sentido, las calles *no sólo habla[n], sino que es medio a través del cual hablan sus habitantes, se muestran, se dan a ver* (Murúa y otros, 2018: 28).

Por otro lado, en general todas las expresiones de arte urbano – pintura mural, grafiti, esténcil, etc.- se caracterizan por la posibilidad de intervenir y modificar un relato establecido convirtiéndolo y resignificándolo en otro completamente distinto, esta constante dialéctica genera una gran riqueza discursiva que caracteriza esta práctica artística. Así se genera un producto comunicacional sumamente fructuoso y complejo que logra interpelar al espectador/transeúnte en una compleja trama de señales, que escapa tanto al tradicional mensaje unilateral de la comunicación mediático como a las prácticas artísticas convencionales.

Dentro del corpus de ejemplos que seleccionamos para ilustrar esta problemática, contemplamos que, en la mayoría de los casos, sus temas se refieren a problemáticas relacionadas con cuestiones sociales y con la conformación y

reafirmación de la memoria histórica y los derechos humanos. En esta oportunidad, nos vamos a centrar exclusivamente en el análisis de tres de esos ejemplos, relevados en el marco del proyecto de investigación, para describir algunas de las relaciones y tensiones entre la producción estético-plástica de la obra, sus condiciones creativas, las intencionalidades del mensaje y su repercusión en el territorio, la recepción de ellas por parte de la comunidad, entre otras cuestiones.

Algunos ejemplos de los estudios de caso: 3 murales callejeros de la zona aledaña a la Universidad de La Matanza

1)

Denominación: “Mural Mujeres embarazadas desaparecidas durante la dictadura”

Tipo de mural /Función: Identitario/ Denuncia/Memoria

Tema: Homenaje a las mujeres embarazadas y desaparecidas del partido de La Matanza durante el último proceso dictatorial. Conjuntamente, reivindicación de la mujer en su mes internacional)

Fecha de Realización: 24-03-2020

Fecha Relevamiento fotográfico: 04/07/2021

Autor/es: Alan Ramírez

María del Carmen Salguero

Cristina Arzamendia

Mesa de la Memoria de La Matanza

Descripción: Tipología /Iconografía /Recursos simbólicos

Técnica: Boceto (lápiz negro- color), preparación de la pared

Iconografía: imagen central: bebé con el lema “nunca más” “los seguimos buscando”, siluetas de mujeres embarazadas y el apartado de los nombres de las mujeres embarazadas desaparecidas en el partido de la Matanza

Materiales: espátulas, cepillo de acero, brocha, pinceles y pintura látex.

Emplazamiento y Articulación con el entorno

Emplazamiento: Calle Hipólito Irigoyen 2299

Edificio de la empresa Telefónica Argentina. San Justo provincia de Buenos Aires.

Articulación con el entorno: Acuerdo entre los propietarios del edificio y los hacedores del mural.

Comitente:

Mesa de la Memoria de La Matanza

Conformada por organismos de derechos humanos y asociaciones civiles como por ejemplo Hijos de la Matanza, la Ph de la matanza, áreas de derechos humanos de las 2 CTA, y además centros culturales, casa de días, etc.

Estado de conservación: excelente (estado de conservación)

Clandestinidad /Oficialidad: Oficialidad.

Análisis

Desde los comienzos de la historia el hombre ha utilizado los muros (en cuanto soporte piedra) para poder comunicarse con su medio entorno, y lograr así descubrirlo para poder sobrevivir, garantizando de esta forma la reproducción de la especie. En la actualidad, las paredes han pasado de ser para el hombre un medio de supervivencia, para convertirse en un medio de información. Frente a las características principales de este arte sobre muros podríamos decir que los *muros nos hablan***,** buscan interpelar a un espectador, en donde la función de la imagen (en tanto el arte como medio de comunicación) en combinación con el texto, relatan la historia pasada y presente con intencionalidad de impactar en el inconsciente colectivo de una sociedad, que está atravesada por el avance del mundo digital.

El muralismo en cuanto movimiento plástico originado tras la revolución mexicana de 1910 "desde la perspectiva de arte público, contribuyó a la construcción de la identidad y la memoria colectiva" (Mandel, C.2007: 38), haciendo visible un momento de nuestra historia que por algún motivo nos ha impactado tan profundo, y que se pretendió invisibilizar, borrar. Un ejemplo de esta función pedagógica y social que cumplen los muros en el presente se hace evidente en el *"Mural Mujeres embarazadas desaparecidas durante la dictadura" realizado por el artista Alan Ramírez para la Mesa de la Memoria de la Matanza***.** El autor de esta obra afirma que el muro *nos habla, su objetivo es hacer reaccionar al espectador, hacerlo interrogarse sobre lo que paso*. La imagen y el texto ponen frente al transeúnte un tema que nos lleva a descubrir lo sucedido en nuestro pasado reciente, los secuestros de mujeres embarazas de la zona de La Matanza, ocurridos durante el último proceso de terrorismo de estado que vivió nuestro país.

En dicha obra existe una programación desde la elección del tema, a partir del cual se busca el lugar de emplazamiento (territorio), en este caso el centro de la localidad de San Justo, que suma al mensaje que se intenta proyectar, y que busca según el artista visibilizar lo que intentó *ocultar la Brigada Policial de San Justo*

durante este proceso que anulo todo tipo de derechos y garantías. Siguiendo con nuestro análisis, en lo que se refiere a lo que nos va a comunicar la imagen, el boceto inicial planteo la figura central de un bebé, junto al cual se despliega un conjunto de palabras como "lxs seguimos buscando" y "nunca más", que obligan al espectador a detenerse y descubrir lo que la pared nos está comunicando. La iconografía fue elegida según el artista por un acuerdo entre la comunidad, la Mesa de la Memoria de la Matanza y el artista, que cada mes de marzo *mes emblemático por el comienzo del proceso dictatorial de la década del 70 y la celebración del día internacional de la mujer*, buscan reforzar la mirada en las siluetas de esas mujeres que llevaban vidas en sus vientres, y que fueron arrancadas negando todo tipo de derecho y respeto por la vida.

Por todo lo anterior, en este contacto directo y masivo con el espectador, es necesario resaltar la importancia del trabajo colectivo (comunidad-autor) en la elaboración de este tipo de actividades artísticas, ya que el futuro de la conservación de estos soportes depende según Alan Ramírez *del grupo de vecinos, que al hacerlos formar parte del proyecto, desarrollan un sentimiento por la obra que garantiza la protección y mantenimiento del mensaje plasmado en la pared a lo largo del paso del tiempo*.[1]

De esta forma, el arte como principal herramienta de comunicación, pudo a través de las características del mural, que es público y monumental, interpelar en este caso a una sociedad sobre un tema del pasado, y así desarrollar la faceta de aprendizaje y testimonio que estos soportes ponen en evidencia, en un mundo donde el arte sobre soporte piedra desde el comienzo han intentado relatar y comunicar a la sociedad, para lograr "la valoración y la recuperación del pasado histórico" (Mandel, C. 2007: 40), porque en definitiva "el arte no sólo conecta, sino que también sensibiliza, y educa al pueblo al que pertenece" (Riopedre, F. 2020: 14).

[1] Extraído de la entrevista realizado al autor de mural.

2)

NO NOS
HAN
VENCIDO

TRIA
DIGNIDAD
RECUPERADA

TRABAJADORES
RECUPERADOS
INDUSTRIA
ARGENTINA

Denominación: No cuenta con ninguna denominación específica.

Tipo de mural / Función: Identitaria

Tema: El trabajo, la producción industrial, las fábricas recuperadas, la Identidad Nacional.

Fecha de Realización: 2009

Fecha Relevamiento fotográfico: 20 de enero del 2021

Autor/es: Santiago Vilas, Agrupación Néstor Kirchner, trabajadores de la fábrica recuperada Cooperativa TRIA, vecinos.

Descripción: Tipología /Iconografía /Recursos simbólicos:

Describe la producción industrial a través de las chimeneas de las fábricas; la lucha de los trabajadores metalúrgicos, a través del rostro de Felipe Vallese y del escudo de la UOM; la inserción en el barrio y en La Matanza, a través de texto, la inclusión en Argentina y en América Latina a través banderas y representaciones del maíz. Aparece también la agrupación política en la figura del ex presidente Néstor Kirchner con la escafandra del Eternauta; la pertenencia política (peronismo) simbolizada en los bombos, en las figuras de Néctor y Cristina abrazados frente a la Plaza de Mayo y la entrega de notebooks. Describe también la lucha por los Derechos Humanos, en la figura de los pañuelos blancos, y la recuperación de la fábrica en la figura de sus trabajadores acompañados por texto específico.

Técnica: Boceto sobre pared blanqueada, pintado por los trabajadores, los militantes y la comunidad.

Materiales: Látex para exteriores.

Emplazamiento y Articulación con el entorno: Este mural cubre tres paredes en el perímetro de la fábrica TRIA, ubicada en las calles Cuba y Guido Spano, de la localidad de Villa Luzuriaga. Es un barrio de casas bajas donde la fábrica no destaca particularmente. Es más, muchos vecinos desconocían qué funcionaba un establecimiento fabril en ese predio.

Comitente: Trabajadores de la Cooperativa TRIA.

Estado de conservación: Con doce años de ejecución está en buen estado, con los colores un poco deteriorados, pero no ha sido vandalizado ni reelaborado.

Clandestinidad /Oficialidad: Oficial. La Cooperativa y la UOM (Unión Obrera Metalúrgica) fueron partes activas en la decisión y elaboración. La ejecución, a través de la Agrupación Néstor Kirchner, es reconocida por los otros dos sectores.

Mural, Identidad y Comunicación

Pensar al mural como una manifestación de la identidad colectiva implica, en principio, tratar de entender cómo se articulan las diferentes manifestaciones sociales de una comunidad determinada, en función de sus propias necesidades de simbolización y abstracción. Para poder llevar a cabo ese proceso, debemos partir de la desagregación de los componentes de la cultura para entender las articulaciones posteriores.

De acuerdo con el postulado de Kusch acerca del componente pasivo de la cultura (Kusch, 1964), es decir, *el estar*, el lugar donde se desarrolla dicha cultura a partir de una raíz comunitaria y, muchas veces, ancestral, las imágenes que ella genera como símbolos de su realización, tienen, por fuerza, un anclaje pasivo de sustentación que les permite formalizarse. Ese anclaje es la contextualización de su origen en la materialización de sus formas. Ninguna imagen surge de la nada ni porque sí. Todo símbolo responde a un determinado constructo social. Por lo tanto, podemos arriesgar que las imágenes son manifestaciones plásticas de las diversas negociaciones de sentido que se dan en el seno de una determinada cultura, en un momento dado.

En la modernidad, como explica claramente de Sousa Santos (de Dousa Santos, 1998) la identidad colectiva está marcada por la pugna permanente entre dos componentes subjetivos de la cultura que, muchas veces se resuelve en formas objetivas. La pugna se da entre las subjetividades individuales sumadas a las subjetividades colectivas fruto de construcciones previas del colectivo social, por un lado, y por el otro, por los rasgos subjetivos concretos, es decir aquellos que pueden contextualizarse dentro de la sociedad y se manifiesta en la cultura, sumados a los rasgos subjetivos abstractos, aquellos que carecen de un contexto determinado y son asimilables a la "universalidad" de la cultura. En este sentido, podemos afirmar que la muralística en general y este caso en particular, pueden ser entendidos como la forma objetiva de la permanente pugna de subjetividades. Todos poseemos símbolos en nuestro acervo personal, fruto de la formación dentro de una familia, un barrio, una comunidad, una cultura. En algunos casos

se restringen al ámbito hogareño y solo pueden ser comprendidos por los partícipes de esa familia. En otros casos, se abren paso fuera de las fronteras hogareñas y comienzan a crecer dentro del ámbito colectivo. Pero en ambos casos hablamos de subjetividades individuales que interactúan unas con otras en el desarrollo de la pugna. La pertenencia política o la identificación con determinado ideario político pueden situarse dentro de ellas.

Por su parte, las subjetividades colectivas a las que hace referencia de Sousa Santos, (de Dousa Santos, 1998) son el fruto de construcciones simbólicas del colectivo social, generalmente previas a la manifestación de las individuales. Discutir si unas son primigenias a las otras, es una discusión *baladí*, como afirma el propio de Sousa Santos, pero podemos afirmar que, sin ellas, las subjetividades individuales serían mínimas; por lo tanto, se constituyen en el marco donde ellas se desarrollan, no son únicamente una sumatoria de aquellas. Al ser una construcción social, las subjetividades colectivas responden a su propia dialéctica, y a su vez aportan sus mecanismos para la construcción y desenvolvimiento de las subjetividades individuales. Dentro de este contexto, podemos afirmar que la simbolización de los pañuelos blancos, por ejemplo, forma parte de esta subjetividad colectiva porque todos y cada uno de nosotros reconoce el color blanco, reconoce el concepto de "pañuelo" y el concepto de "pañal" como símbolo del maternar a un niño. La suma de esos tres conceptos, reunidos en un objeto hace más de cuarenta años, fue el resultado de la suma de las subjetividades individuales de un grupo de mujeres que buscaban a sus hijos. Pero esa objetivación pasó a convertirse en símbolo y éste en un poderoso componente de la subjetividad colectiva de la cultura que lo vio nacer.

Los rasgos subjetivos concretos, son aquellos que pueden contextualizarse dentro de la sociedad que se manifiesta en la cultura objetivo. Por ejemplo, si hablamos de sociedades agrícolas, hallaremos rasgos relacionados a la labranza, la tierra, el horizonte como distancia infinita, etc. Pero cuando hablamos de sociedades con desarrollo capitalista, en general encontraremos rasgos marcados por la industrialización, las máquinas, los sindicatos y sus obreros, las fronteras y los países. Todos los elementos mencionados han sido ampliamente estudiados por la sociología, la antropología, la historia y cuando ciencia social tengamos presente. En nuestro caso específico, es relevante tomar los rasgos subjetivos

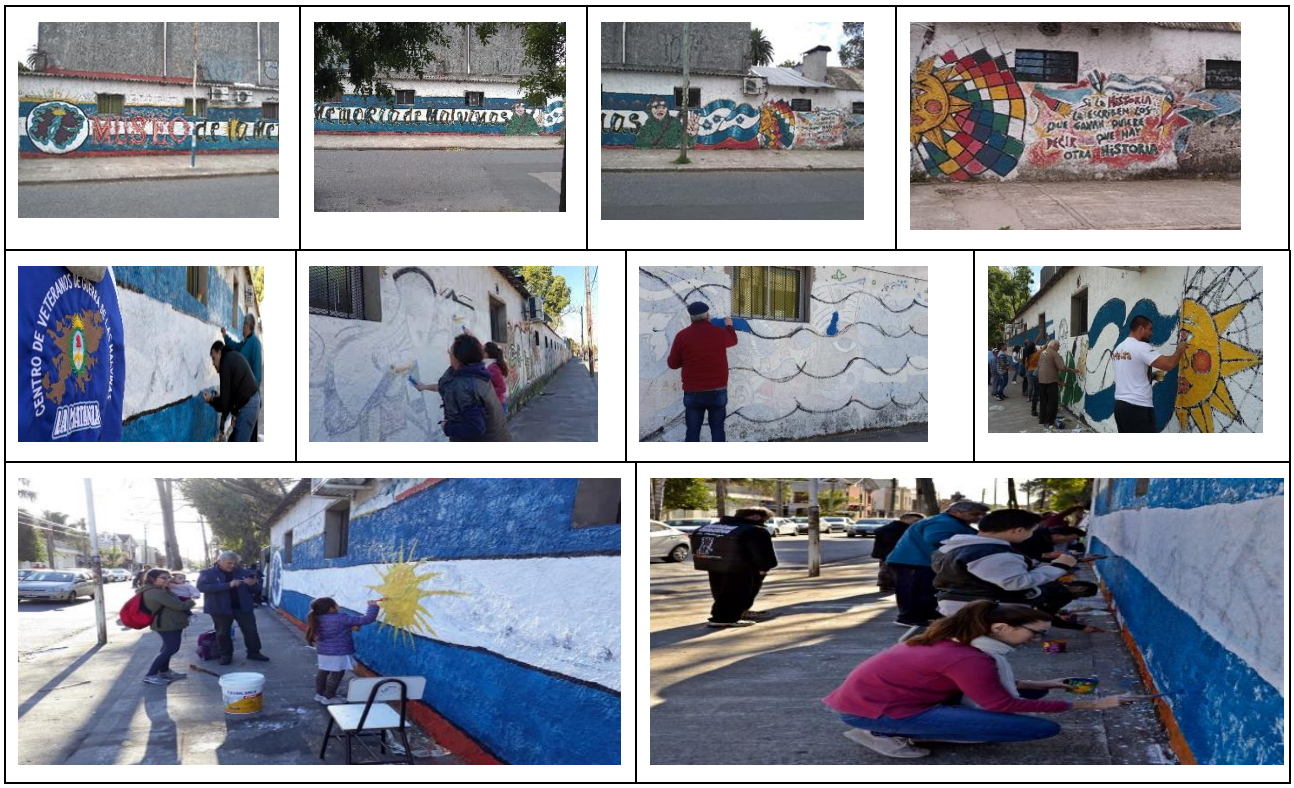
concretos porque son ellos los que habilitan el anclaje territorial que permite entender el funcionamiento comunicacional e identitario de un mural. Dentro de estos rasgos, en el caso de estudio, podemos identificar, los contornos fabriles, las banderas latinoamericanas, los símbolos gremiales y la definición de "obreros" de algunos de los personajes que aparecen en el mural.

A su vez, los rasgos subjetivos abstractos, son aquellos que carecen de un contexto determinado y son asimilables a la "universalidad" de la cultura. Pensar en "la libertad", por ejemplo, es un rasgo subjetivo abstracto ya que no reconoce fronteras nacionales ni culturales, idiomáticas o temporales. Simplemente es. Por eso no es necesario siquiera mencionarla en los discursos políticos, porque todos lo damos por sentado.

Ahora bien, para poder analizar un símbolo como elemento identitario dentro de una cultura, debemos, además, tomar dos variables imprescindibles: la lengua que comparte ese conjunto humano y que, fundamentalmente, hace de soporte a la mencionada cultura (Fairclough, 2008) y el territorio (Torres Carrillo, 1996) donde se desarrolla y manifiesta la cultura.

Por ende, a la pugna de subjetividades marcada por de Sousa Santos -individuales y colectivas, concretas y abstractas- debemos sumarle el desempeño del lenguaje como herramienta de comunicación, pero básicamente de creación de sentido. Y ese sentido puede formalizarse porque cuenta con el sustento material de la territorialidad. Es aquí donde el *estar/siendo* de Kusch permite elaborar una dimensión práctica de la identidad a través de los símbolos.

3)



Denominación: MUSEO DE LA MEMORIA DE MALVINAS

Tipo de mural / Función: Institucional. Memoria/Homenaje. Reparación histórica. Conmemorativo.

Tema: Institucional. Identificación del Museo.

Fecha de Realización: 27 de marzo del 2019, días previos al 2 de abril, con motivo de la inauguración del Museo.

Fecha Relevamiento fotográfico: 13/11/2020

Autor/es: Psicólogo social Héctor Contreras junto al Docente y realizador popular Santiago Vilas, y a los coordinadores del consejo consultivo local y joven (Evelyn Aguilera/ Guido Nesci/ Gisela Acuña), con la implicación de los vecinos de la zona.

Tipología /Iconografía /Recursos simbólicos: Se destacan las islas Malvina inscriptas en un círculo en el lateral izquierdo colocadas sobre la bandera argentina que recorre todo el muro. Sobre el círculo unos rayos de sol y dibujos de pequeños planetas. Sobre la bandera con tipografía estilo fileteado la palabra “Museo” en colores rojizos y luego en negro con borde amarillo “de la Memoria de Malvinas” con fileteados de la bandera argentina dentro de las letras. Detrás

de “la” el sol dorado. Soldado sonriente con el símbolo de la victoria, con casco y armas, a continuación, una bandera argentina flameante y con 3 flores celeste en el sector blanco. Finaliza con un sol indígena con la bandera multicolor en semicírculo y a continuación la frase de la canción “si la historia la escriben los que ganan quiere decir que hay otra historia” rodeada de pincel, lápices y fondo colorido haciendo referencia a la tarea común realizada.

Técnica: Preparación de la pared para la obra. Primero se constató que no tuviera desprendimientos del revoque, después se blanqueó, y luego se marcó el dibujo del boceto en la pared. Aplicación de pintura-color. Durante la elaboración participaron varios vecinos, familiares, veteranos, agrupaciones sociales, políticas, y otras áreas del Municipio de La Matanza.

Materiales: Base y pintura-color látex al agua, se tuvo en cuenta que los participantes pudieran lavarse la ropa y no cause alergias en la piel, ya que el objetivo fue involucrar a personas inexpertas. Luego fue barnizado.

Emplazamiento: Centro de Veteranos La Matanza. Museo de la Memoria de Malvinas. Bolívar 1645-1699, Ramos Mejía, Partido de La Matanza, Provincia de Buenos Aires.

Comitente: A propuesta del Consejo Consultivo Joven que opera en la Región descentralizada 1 Noroeste, proyecto llamado “Arte público matancero: corredor iconográfico de la historia argentina” cuya finalidad era generar murales que provoquen sentido de pertenencia; también recuperar el espacio público como lugar social de encuentro, intercambio, participación y acción. Luego de acercar la propuesta al director de la Dirección de Veteranos del Municipio, Carlos Farina, y al presidente de los veteranos de ese momento, Ramón Robles, se acordó realizar este mural previo a la apertura del Museo de la Memoria.

Estado de conservación: Muy bueno.

Clandestinidad /Oficialidad: Oficial.

Las motivaciones en la práctica mural

Al hablar de "muralismo" nos sumergimos en uno de los modos de ser del arte, un arte social, con una importante carga comunicacional. El muro mismo nos coloca en un arte situado, en un espacio concreto, en cuevas rupestres, en sitios arquitectónicos, en el espacio urbano de diferentes civilizaciones y de nuestras comunidades.

La práctica muralista contemporánea, abordada desde sus múltiples motivaciones, es el objeto de nuestro estudio. Así profundizamos en la eficacia del muralismo mexicano de principios del Siglo XX para la construcción de memoria colectiva, en particular por la fuerza y la perdurabilidad del soporte seleccionado, y por su reivindicación del pasado. Ahí ahondamos en su fuerza comunicacional donde coincidimos con Claudia Mandel (2007) quien plantea al movimiento del muralismo mexicano desde la perspectiva de arte público, al transmitir los legados de su historia, contribuir a la construcción de la identidad y la memoria colectiva, a partir de compartir y visibilizar aquellos recuerdos que comparte un grupo, que circulan en su seno y que conforman su identidad. El muralismo trabaja frente al riesgo de que se pierdan memorias populares, reactivando procesos de reconstrucción de identidades grupales basadas en la recuperación del pasado histórico nacional y sus tradiciones.

Todo esto podríamos relacionarlo, por ejemplo, con la idea de "monumento" y "memoriales" que cumplen una función similar. La práctica mural actual emplazada en el espacio público con sus particularidades puede operar de algún modo como ambas categorías - monumento o memoria- pero con sus propias peculiaridades.

Desde una visión antropológica (Oliveras, 2006) analizamos la práctica mural, como obra de un colectivo de artistas y que en muchos casos convoca e insta la participación de la comunidad de vecinos o asociaciones del lugar donde se emplaza o cuya temática es compartida. Así el arte como juego y participación colectiva brinda al espectador la oportunidad de una notable transformación, revitalizadora, con su efecto tónico; donde el símbolo y la alegoría con su multiplicidad de significados nos abren la posibilidad de experimentar el mundo en un momento de su devenir histórico, y la metáfora de la fiesta nos refleja el

poder vívido y comunicativo del arte, de unidad, repetición y celebración, de tiempos llenos.

A su vez, desde la estética de la recepción y la estética de la participación, conforme Sanchez Vazquez (2005), se desplaza el peso que en el arte que tiene la obra, para considerar al receptor de esta. Así se destaca su papel activo en el proceso de lectura y de recepción de la obra de arte, cuando la experiencia estética entra en su horizonte de expectativas y con su integración produce efectos en su vida, en su actividad práctica cotidiana, como también en su "horizonte del mundo de la vida" -entendido este como el marco de referencia constituido por sus intereses, sus necesidades, sus experiencias y condicionado por sus circunstancias vitales específicas, el estrato social al que pertenecen, sus biográficas, destacándose su función social-. Por su parte la Estética de la Participación, propicia no solo el papel activo del receptor desde lo significativo, simbólico o interpretativo de la obra, sino también la intervención misma del receptor en el propio proceso creador del objeto sensible/ material, donde se convierte en coautor o cocreador, estando del lado del "hacer la obra"-.

Estas motivaciones pueden ser abordadas en el ejemplo seleccionado, en el cual se evidencia el operar del binomio historia/memoria, donde observamos que a través de la memoria colectiva se recuperan y asignan sentido a los hechos, y se rescatan de la inmediatez del pasado por medio de su restitución en el presente.

Quienes propiciaron el desarrollo del mural señalan que el mismo integra un proyecto llamado *Arte público matancero: corredor iconográfico de la historia argentina* cuya finalidad era producir una serie de murales que generaran sentido de pertenencia; así como también recuperar el espacio público como lugar social de encuentro, intercambio, participación y acción. De esta manera, construir el conjunto de rasgos que le dan identidad a La Matanza, uniendo funcionalidad con valores urbanos, cívicos, comunicativos, críticos, espaciales y emocionales.

Así podemos señalar la eficacia del muralismo para la construcción de memoria y conciencia colectiva, en particular por la fuerza y la perdurabilidad del soporte seleccionado, por su reivindicación del pasado y la apropiación simbólica del espacio público como lugar de homenaje. De esta manera, la recepción "activa" y la participación "creadora" por parte de la comunidad contribuye a la universalización del arte, al valor y la capacidad de su poder comunicativo, que

nos permite habitar el mundo desde un universo semántico. El compromiso ético del artista con su tiempo lo lleva a producir una obra estética de orden diferente al tradicionalmente asignado a la producción artística, develando así un espacio de debate y de apropiación por parte de la comunidad; también generando un lugar social de encuentro, intercambio, participación y acción colectiva para construir el conjunto de rasgos que nos dan identidad.

Conclusión

El mural callejero es la manifestación estética donde más se evidencia la intención difusionista del arte. Recurriendo a un lenguaje propio de las artes visuales, que retoma una técnica pictórica ancestral, invade los muros callejeros con sus discursos variados.

El/los hacedores/es, se vuelven los enunciadores de un mensaje claro y comprensible para toda la comunidad local, barrial, familiar, etc. creando un universo simbólico que se relaciona con planteos identitarios y con cuestiones relativas a la relectura y puesta en presente de acontecimientos tanto del pasado como más recientes en el tiempo. Asimismo, cada una de sus representaciones están vinculadas a aquello que intencionalmente desean comunicar, ya sea desde un aspecto formal, poético, político, etc.

De esta manera, la producción mural dentro del espacio público se relaciona estrechamente con cuestiones que entrecruzan asuntos estéticos, sociales y comunicacionales, ya que se trata de experiencias que se desarrollan fuera del espacio específicamente artístico, presentándose como prácticas alternativas que involucran problemáticas que van más allá de lo estético y se manifiestan como un fenómeno comunicacional comprensible dentro del contexto en el que se expresan. Por consiguiente, interpelan, comunican y hacen visibles aspectos de la sociedad que muchas veces son silenciados o quedan en el olvido. En este sentido, estas producciones se convierten en prácticas que expresan y reproducen discursos sociales alternativos y surgen como vehículo para reforzar una identidad colectiva, creando nuevos sistemas simbólicos y construyendo nuevas significaciones y sentidos. A su vez, al intervenir el espacio público, se apropian de sus muros y los transforman en un escenario donde se desarrollan una serie mensajes que apelan a la memoria, la resistencia cultural y muchas veces a la

visibilización de reclamos y demandas de la realidad socio-cultural de cada territorio.

Bibliografía

De Sousa Santos, B. (1998). “Modernidad, Identidad y Cultura de frontera”. En *De la mano de Alicia*. Lima: Ed. Uniandes.

Fairclough, N. (2008). “El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: Las universidades”. En Discurso & Sociedad, Vol 2(1) 170-185.

Kusch, R. (2003). *Obras completas*. Rosario: Ed. Ross.

Kusch, R. (2000). *La cultura como entidade*. En: “Geocultura del Hombre Americano”. Rosario: Ed. Fundación Ross.

Mandel, C. (2007). “Muralismo Mexicano: Arte Público/ identidad/ Memoria colectiva”. En Revista Escena 30 (61). Artes Visuales.

Murua, C.A. y otros (2014). *Proyecto de Restauración. Mural Leyenda de Cruz del Eje.*

Oliveras, E. (2006). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía.

Piccioni, R y Aguerre, M. (1998). “Eduardo Schiaffino y el mono Titi”, En: *Desde la otra vereda: Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires: Ed. Del Jigero.

Riopedre, F. (2020). “Trabajo Final de grado “Muralismo Colectivo. El arte urbano y su incidencia como artefacto de comunicación popular en la actualidad”. Buenos Aires: Universidad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. 20 de abril.

Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.

Torres Carrillo, A. (1996). *“Identidades barriales y subjetividades colectivas en Santafé de Bogotá”*. En Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento. Colegio de México. México

Desventuras en una balsa de barro. La experiencia de *Isla Invisible* y la importancia de las metodologías en el pasaje de práctica artística a investigación en arte.

Agustín Eduardo Rodríguez, FA – UNICEN / Ferrowhite Museo Taller

Introducción

Este trabajo propone describir y analizar como una práctica que se comienza y se desarrolla dentro del campo del arte puede aportar a la producción de conocimiento académico, atendiendo a los aspectos ontológicos, epistemológicos y ontológicos que hacen a una investigación en arte. A su vez, reflexiona sobre cómo este tipo de pesquisa genera aportes específicos en donde lo metodológico deja de ser instrumental y se vuelve fundamental en la construcción de sentido.

Un viaje a las islas de barro

Isla Invisible es un proyecto que comienza en 2017 con la propuesta de realizar residencias artísticas en las islas del estuario de Bahía Blanca. Es organizado por Ferrowhite museo taller[1] y por guardaparques de la Reserva Natural de usos múltiples Bahía Blanca, Bahía Verde y Bahía Falsa[2]. Una vez al año, en primavera, un grupo formado por artistas, científicos y guardaparques navega y acampa cuatro días en el área de la reserva natural, con la intención de realizar producciones artísticas que proponen reflexionar sobre las relaciones que se establecen con un territorio que es desconocido para la mayoría de los habitantes de la región. Luego estas obras se exponen y se realizan publicaciones para

[1] Ferrowhite museo taller, es un museo fundado en 2003. Queda localizado en el predio de la Ex Usina General San Martín en la localidad de Ingeniero White, y depende del Instituto Cultural de la Municipalidad de Bahía Blanca. Con procesos donde conviven arte, diseño, educación, historia política y comunitaria, ecología y economía, el museo produce acciones con una perspectiva interdisciplinar, donde los discursos que se producen reflejan la complejidad que implica el trabajo en el territorio. http://museotaller.blogspot.com

[2] La Reserva Natural de usos múltiples Bahía Blanca, Bahía Verde y Bahía Falsa en un área protegida que incluye la costa marítima de los partidos de Villarino, Bahía Blanca y Coronel Rosales. Su administración depende del Organismo Provincial para el Desarrollo Sustentable - OPDS -, dependiente del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires

difundir el trabajo. El proyecto debe su nombre justamente al poco contacto establecido entre la comunidad y el ecosistema que la rodea.

Este proyecto es descrito como una residencia artística en su funcionamiento inicial pero, dadas las especificidades en que se inscribe, más que la propuesta de alojar artistas para que produzcan su obra, se piensa como una plataforma, la cual generar acciones, vínculos transdisciplinarios y pensamientos a partir de prácticas y experiencias artísticas en territorio. Tanto Ferrowhite como la Reserva Natural son instituciones estatales que protegen y difunden el patrimonio local, tanto cultural como natural. Así como muchas políticas públicas han alejado a la comunidad del territorio, otras de menor escala intentan operar en los intersticios, en problemas socioambientales y comunitarios, proponiendo nuevas miradas sobre un presente en cambio constante.

Desde 2017, se han realizado tres ediciones de Isla Invisible y han participado en total 28 artistas de distintas disciplinas tanto locales, nacionales e internacionales, que realizaron instalaciones, audiovisuales, fotografías, cerámicas, dibujos, obras textiles, poesía, libros objeto, arte sonoro y performance, entre otras producciones. Parte del trabajo de las residencias se ha constituido en exposiciones colectivas, tanto locales como internacionales, publicación de dos libros impresos y participación en jornadas y encuentros académicos. En el año 2021, la propuesta fue seleccionada para participar del proyecto Humedales para Mapear[3] y ganó una de las becas Nacional Proyecto Ballena a la Investigación Artística[4], lo cual supuso una profundización en el desarrollo del trabajo, desarrollando acciones ya no solo en las islas sino también en otros sitios costeros del estuario local[5].

[3] Humedales para Mapear es una iniciativa coordinada por Diana Campos de Taller Flotante (Paraná, Entre Ríos), Cristi Aimaretti de La Costa no es Basural (Arroyo Leyes, Santa Fe) y Franc Paredes de La Paternal Recicla (CABA, Buenos Aires) en un intercambio entre la práctica artística situada y el activismo ambiental.Fue elaborado durante el 2020 para ver la luz en el 2021 y da cuenta de la relevancia social y política que cobró actualmente la situación de los humedales. Utilizando la virtualidad como medio y a través de la plataforma Ambart.Lab, el fin de este proyecto es el de visibilizar los humedales y sus problemáticas desde una mirada sudamericana.

[4] El Proyecto Ballena es un espacio del Ministerio de Cultura destinado a generar encuentros entre diversos referentes de la vida política y cultural latinoamericana para elaborar alternativas que ayuden a pensar en un presente mejor. Durante 2021 el eje problemático del Proyecto Ballena es la T/tierra

[5]Este trabajo puede verse en el sitio web "Isla Invisible: Carta Roja" (https://islainvisible.wordpress.com/carta-roja/)

En simultáneo a su desarrollo en el campo del arte, el desarrollo y reflexión sobre esta experiencia, son propuestos como Tesis de posgrado para la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica de la Facultad de Arte de la UNICEN[6]. Si bien el dictado de este posgrado es posterior al comienzo de Isla Invisible, la lógica proyectual que utiliza el proyecto es compatible con aspectos formales que la Facultad de Arte demanda[7] para sus tesis, generando así la posibilidad de que una práctica artística pueda ser abordada como una investigación en arte.

Una Balsa De Barro

Isla invisible se define inicialmente como un proyecto artístico que posee etapas de desarrollo, genera producciones en varios soportes y sostiene un concepto que las conecta. Sin embargo, esa categoría no es suficiente para abarcar la totalidad de la propuesta, dado que un proyecto artístico no tiene que tener necesariamente un correlato académico.

La evaluación de un proyecto artístico se realiza en función a objetivos propios que este mismo se propone, generalmente respondiendo al campo del arte. Montar una instalación, hacer una publicación en una red social o redactar un texto curatorial, son acciones que pueden llevarse a cabo mediante la lógica del pensamiento proyectual: un sistema de trabajo que funciona para analizar y proponer soluciones concretas ante un problema determinado. El hecho de trabajar desde problemas y soluciones es propio de una lógica cartesiana (Munari, 1983) y por ende se puede vincular con una metodología de investigación. Sin embargo, una investigación en arte tiene otras características.

La investigación en arte surge como un enfoque de investigación académica que propone trabajar desde los conocimientos específicos que posee un egresado de posgrado universitario en carreras de formación artística. Es decir, tener la capacidad de producir, interpretar y contextualizar la propia práctica (Borgdorff, 2005).

[6] La Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica dictada por la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires - UNICEN, comenzó su dictado en 2018.

[7] El reglamento de la Maestría puede consultarse en el sitio de la facultad. Ver: http://www.arte.unicen.edu.ar

Hernández y Hernández (2003) sostiene que la producción científica académica hegemónica es logocentrista y expulsa a aquellas experiencias donde la producción de conocimiento no esté reflejada exclusivamente en un texto con formato científico. Este modelo se muestra insuficiente cuando surgen a fines del siglo XX y principios del XXI una serie de pensadores que comienzan a utilizar otros registros y tipos de fuentes de información, sobre todo en lo que hace a los estudios en las ciencias sociales e investigaciones interdisciplinares. Así, empiezan a formar parte de las investigaciones académicas las fotografías, dibujos, sonidos y narraciones en primera persona.

Sin embargo, así como no todo texto tiene validez académica, lo mismo pasa con los proyectos artísticos y su validez como investigación. Muchos artistas han seguido procedimientos y metodologías propias de investigadores, pero la investigación en arte es una propuesta híbrida que a su vez debe responder a los requerimientos de la academia. No alcanza con la expresividad y originalidad que implique la propuesta para su autor. Tampoco se resuelve con la obtención de una producción artística. Debe además abstraer y explicar sus procedimientos, leer sus influencias y referencias, y dar respuesta tanto al contexto académico como artístico y cultural en el que se inserta. Un gesto de autoconciencia respecto a variables que se dan en los distintos niveles de la práctica artística.

Las bellas artes, desde que se consolidan como tales en la modernidad, tienen una búsqueda que implica rescatar las subjetividades de quienes las realizan (Shinner, 2004). Sin dejar de considerar la revolución industrial y su propuesta de trabajo en serie, o distintos procedimientos propuestos por vanguardias artísticas que intentaban invisibilizar el estilo del autor en pos de sus procedimientos creativos, la búsqueda de la divergencia que propone el arte, al menos en sus formas, suele contrastar con la investigación en ciencias duras, cuya meta se alcanza a partir de la normalización de las prácticas técnicas, la confirmación de la teoría, la objetividad.

Ante esta aparente dificultad de criterios de trabajo que pudieran responder tanto a la academia como a la producción artística, Borgdorff (2005) señala que, para trabajar de una manera productiva que permita prestar atención a los distintos aspectos de la investigación sin depender del lenguaje utilizado, conviene analizar las producciones con los conceptos *Objeto, Proceso* y *Contexto*.

Entiende como *Objeto* a la obra de arte, a la pieza resultante y a sus condiciones concretas: dimensión temporal, tamaño, peso y otras características físicas. *Proceso* tiene que ver con la aplicación de metodologías concretas que faciliten ajustes y experimentaciones, todo lo que se considere producción artística. Y *Contexto* se refiere a todos aquellos aspectos vinculados con la circulación de la obra, sus lecturas en función de la coyuntura, y aquellas relaciones que se desprendan de esa producción. Borgdorff concluye en que estar atento a estos tres aspectos permite generar mecanismos de observación más complejos y completos para este tipo de investigación.

Estos conceptos analíticos, a su vez, no deben aplicarse de manera aislada. Probablemente algunos *objetos* pueden ser estudiados exclusivamente como tales, en otros pueden analizarse como relevante el *proceso,* y en otros casos lo más significativo puede ser analizar la obra teniendo en cuenta su interacción con un *contexto* determinado.

En el caso de Isla Invisible, estamos hablando de un *objeto* complejo, ya que posee muchos elementos que lo constituyen: residencia artística, viajes exploratorios, campamentos y fogones, exposiciones de arte, videos, poesía, fanzines, instalaciones, dibujos, ediciones impresas, páginas web, ponencias académicas y tesis de maestría. La multiplicidad de soportes que transita la propuesta excede por momentos a la práctica académica y artística en términos tradicionales.

Armar una investigación en arte es hacer una balsa de barro. Se trata de construir una estructura con elementos precarios y con el riesgo constante de disolverse antes de tomar forma. Es hacer cohesionar un conjunto de partes sueltas para poder llegar a algún lado. Esta precariedad se debe tanto a la falta de desarrollo de la disciplina en términos institucionales y metodológicos, como al hecho de construir desde sin que la objetividad sea un faro.

Se piensa a Isla Invisible por fuera de la categoría de obra de arte y más como una plataforma o un dispositivo, una red de personas, acciones, instituciones y objetos que se articulan a fin de cumplir una función determinada. En este caso, construir un contexto para que puedan producirse prácticas artísticas que visibilicen y problematicen la relación que los habitantes de la región de la bahía Blanca establecemos con el ecosistema que la rodea. En este sentido, una categoría útil es la de práctica artística contemporánea.

El concepto de práctica artística contemporánea tiene una perspectiva crítica. Se entiende que el sistema de las artes es una condición previa (Shinner, 2004) pero intenta posicionarse frente al mismo. Propone al arte como un modo de operar en el mundo y entra en diálogo con otros abordajes donde se entiende que existe una producción simbólica que es transversal a cualquier cultura y son las prácticas artísticas en nuestra sociedad las que posibilitan esto. Estas no se circunscriben exclusivamente a la producción de objetos sino también a "un proceso creativo que genera obra, investigación, conocimiento y/o reflexión" (León, 2015) y donde la idea de autor único se diluye en post de la problemática a abordar. Las prácticas artísticas son un modo de concebir al arte por fuera de su autonomía moderna. El arte no viene a operar en el arte sino a proponer nuevos mundos posibles (Laddaga, 2010).

La transición de una práctica artística a una investigación en arte, es un paso relevante con implicancias conceptuales que exceden un cambio de nombre.

Aprender Haciendo y Narrando

Roxana Ynoub (2015) propone que una investigación debe ser concebida en tres fases: La fase sincrética es donde se presenta el contexto del tema a investigar, se recopila información, se hacen los estados de la cuestión. Es un momento de amalgama y caracterización del objeto de estudio y coincide con el primer acto en tanto se caracteriza al mundo a construir. La fase analítica agrupa las acciones de diseño de investigación, de experimentación y modelización. Al material previo lo someto a operaciones para poder transformarlo. Es donde se comienzan a desarrollar las acciones originales de la investigación, en búsqueda de una experiencia empírica concreta y novedosa. La fase sintética implica la evaluación final del proceso de investigación. Luego de la experiencia y su sistematización surgen conceptos y piezas que permitirán su futura socialización.

Investigar es un proceso de transformación de la mirada, en donde mediante distintas herramientas generamos un nuevo punto de vista sobre un objeto determinado. Esta nueva perspectiva es resultado de un proceso de trabajo que se describe y somete a prueba a la hora de compartir los resultados de una investigación. La estructura que propone Ynoub de fases tiene un paralelismo con la estructura narrativa aristotélica, donde la introducción o primer acto es fase sincrética, el nudo o segundo acto la analítica y el desenlace o tercer acto, la fase

sintética. Esta analogía nos permite dar cuenta de que lo que parece una estructura instrumental, coincide con un rasgo narrativo atávico. Y podemos pensar que investigar en arte es narrar.

En Isla Invisible, el trabajo es un proceso donde pueden identificarse momentos con acciones concretas de trabajo. Dado que estamos abordando una investigación en arte, podemos describirla desde un uso del lenguaje poético. En este sentido, se nombran a las distintas etapas como una narración: *Mirar el mapa, Armar el bolso, viajar, estar, ver, señalar, encender una fogata* y *recoger la ceniza*.

*Mirar el map*a incluye se refiere a una caracterización del territorio previa a la incursión en este. Esto implica búsqueda bibliográfica y realización de entrevistas con agentes implicados con el espacio en cuestión (vecinos, museos, ambientalistas, trabajadores portuarios, pescadores artesanales, guardaparques, investigadores, docentes), a fin de obtener información de la forma más diversa posible. También la revisión de archivos cartográficos y fotográficos para poder ver los cambios en la descripción en uso del espacio a lo largo del tiempo.

Armar el bolso es una instancia operativa y logística pero no por eso menos relevante, debido a que en esta instancia se diseña el viaje, se seleccionan a los participantes tratando de generar un grupo heterogéneo entre edades y saberes para el futuro viaje. Una vez definido este, se realizan reuniones entre los nuevos integrantes para explicitar el manejo dentro de las islas (dada su condición de reserva natural), armar el inventario, la indumentaria, calcular el alimento y otros recursos (dado que en las islas no hay ningún servicio). También se contratan los servicios de traslado y toda otra cuestión operativa que permita luego la experiencia.

Viajar genera un corrimiento que excede la recopilación de datos. Se viaja con el cuerpo para que sienta el territorio, forme parte de él durante la estadía y genere experiencias concretas que no se pueden encontrar en otra fuente de información más que en la vivencia compartida. Ahí es donde el viaje importa como parte del proyecto artístico, como acción simbólica. A su vez, este viaje implica una navegación entre canales y marisma para llegar a islas que no tienen muelle. Esto significa, tener que cargar los bolsos, carpas, alimento, bidones y otros elementos con agua hasta la cintura y con los pies hundiéndose en el cangrejal mínimamente

hasta los tobillos. El cuerpo que traemos del continente llega a la isla lleno de mojado, embarrado, cansado y a su vez extrañado ya que no hay rutina a la que vincularse.

Estar en la isla significa que nuestro cuerpo se encuentra fuera de su contexto. Acampamos para construir un espacio en un territorio que no está hecho para recibirnos. Nos creemos ajenos al lugar y por eso nos imponemos precariamente a las condiciones ambientales. Aunque una vez allá, pasamos a formar parte del paisaje y el territorio se nos vuelve una pregunta sobre nosotros.

Así como nuestro cuerpo está en la isla, a su vez esta se siente. *Ver* en la isla hace que aparezcan sus texturas, colores y formas. También sus ruinas, sus habitantes y sus espacios. Vamos hasta allá para entender que una imagen está hecha de interacciones y tiempos que se solapan para darnos un presente, que no es un regalo sino una pregunta sobre qué y cómo vemos. El cuerpo y todos los sentidos se pone en movimiento. Caminamos entendiendo al *andar como práctica estética* (Careri, 2002), junto a acciones de cartografía colectiva y otras experiencias que construyen relatos que propongan otro tipo de experiencia al espacio. Estas acciones abordan la complejidad de un objeto cuyos bordes son difusos desde una perspectiva subjetivante que permita llevar a la experiencia territorial a una escala humana.

Estamos y percibimos en la isla para luego *señalar*. Esto significa elegir y construir miradas. Con el cuerpo, el dedo, la cabeza, los ojos o la palabra, señalamos al estuario, a las islas, a las gaviotas, a los cangrejos y a la espartina. También a las ruinas de explotaciones agrícolas y a los delfines que nos cruzamos en el camino. Ante una digitalización que nos plantea territorios cuadriculados a explotar, viajamos a la isla para poder construir nuevas miradas y relatos sobre estos territorios sensibles. Esto lo hacemos mediante la elaboración de dispositivos artísticos (Holmes 2006) que permiten mediar la experiencia. Esta instancia se vincula con la idea de experimentación artística, ya que se tratará de socializar un *Work in Progress* con la idea de arribar en un momento posterior a una producción más compleja.

Encender una Fogata es generar un encuentro. Alrededor del fuego es donde tiene lugar la narración comunitaria, la socialización de la experiencia. Para esto hacemos muestras, que son en sí mismas encuentros. En estas se exponen las

producciones y todas cierran con una fogata donde hacemos circular la palabra alrededor de la experiencia. Entendemos que la relación de nuestra comunidad con el mar es nula y por eso acercamos producciones y planteamos desde la charla la problemática con el público que se acerca a las muestras. Este suele estar formado por estudiantes, familias, ambientalistas, docentes y artistas locales.

Recoger la ceniza habla de las acciones que podrían llamarse de postproducción. Luego de toda la experiencia previa se considera vital la recopilación de los registros, la difusión en las redes, la elaboración de libros objeto, textos académicos, conferencia y participación con el proyecto en otras instancias. Esto permite que la producción pueda empezar a ser considerada, cuestionada y repensada por la comunidad amplia y diversa sobre la cual esta investigación opera.

La novena y última etapa de trabajo es el cierre del proceso completo y aún no tiene nombre. Es la puesta en formato académico para que sea considerada corregida y luego evaluada por el comité evaluador de la tesis. Esta instancia implica tanto la redacción de material escrito como postproducción del resto del material producido con la intención de lograr un objeto que permita socializar toda la investigación (esto puede tomar formato de muestra, video, edición de autor o página web).

Este grupo de etapas puede dialogar con las fases de Ynoub, dado que comparten procedimientos que pueden ser vistos como similares. *Mirar el mapa* y algunas acciones de *Armar el bolso* coinciden con la fase sincrética, dado que se tratan de una etapa ideatoria y de recopilación de información previa que da contexto al trabajo. *Viajar, Estar, Ver y Señalar* son momentos de producción y experimentación. *Encender una fogata* y *recoger la ceniza* son equivalentes a la fase sintética. Son momentos de cierre, socialización y evaluación. Emergen luego de un largo proceso conclusiones y nuevas preguntas

Si bien estas etapas, así como están formuladas, pueden presentar una línea de desarrollo, en el caso de este proyecto de tesis se toma como una espiral. Una línea que vuelve sobre sí misma, generando una estructura que va aumentando su tamaño con el paso del tiempo, donde la experiencia que se acumula. También puede ser pensada como una espiral descendente, en donde con cada vuelta se va logrando mayor profundidad.

La metodología de trabajo se planteó de manera informal antes de que el proyecto sea planteado como objeto de investigación. Al abordarse como tal, las prácticas se fueron sistematizando, y se planteó una metodología de trabajo a poner a prueba. El proyecto comenzó en 2017 y hasta el día de la fecha, puede decirse que el espiral ya dió cuatro vueltas sobre sí mismo. Se siguió la metodología en los viajes a la Isla de la Gaviota Cangrejera en 2017 y 2018, Isla Bermejo en 2019 e Isla Ariadna en 2021[8]. Cada edición de *Isla Invisible* toma un año de trabajo y entre una y otra se van haciendo evaluaciones, adquiriendo nuevas herramientas teóricas y construyendo nuevos lazos de colaboración con otros agentes que trabajan en el territorio. Y si bien la última etapa es la que plantea la formalización en formato académico para la presentación de la investigación como tesis, desde el comienzo del proyecto se han hecho instancias de socialización del trabajo en distintas jornadas académicas.

Cuando se plantea el tema de investigación, estando el proyecto en curso, el mismo fue mutando de ciclo en ciclo. Cada edición de *Isla Invisible* toma un año de trabajo y entre una y otra se van haciendo evaluaciones, adquiriendo nuevas herramientas teóricas y construyendo nuevos lazos de colaboración con otros agentes que trabajan en el territorio. Y si bien la quinta última etapa es la que plantea la formalización en formato académico para la presentación de la investigación como tesis, desde el comienzo del proyecto se han hecho instancias de socialización del trabajo en distintas jornadas académicas.

El mar y la derrota

Pensar en la metodología y sus pasos como una narrativa pone en evidencia una tensión propia de la investigación en arte. Horkheimer y Adorno (2009) plantean a la Ilustración como un proceso de *desencantamiento del mundo* donde detrás de la idea de razón y dominio propia de los modos modernos de conocer y hacer el mundo se genera un vaciamiento de sentido que resulta en un mundo ordenado desde la razón instrumental. Esto deviene en un mundo irracional, violento y autodestructivo. Se pierde la idea del ser y de una moral en función de lograr un rendimiento individual.

[8] Ver el blog del proyecto: http://www.islainvisible.wordpress.com

La Ilustración ordena al mundo desde una sistematización instrumental que viene a cuestionar y derribar a los mitos. Sin embargo, estos son fundamentales a la hora de pensar a las prácticas artísticas en tanto producción simbólica. Alfred Gell (2015) sostiene que al arte desde la perspectiva antropológica y fuera del sistema de las artes. El arte como agencia viene a construir símbolos que operan en el mundo. Y entonces la tensión se genera cuando se quiere definir qué es operar en una sociedad disciplinada.

La investigación en arte lidia con una búsqueda contradictoria entre la divergencia y la sistematización. En este sentido, Steyerl (2011), propone pensarla también como una *estética de resistencia*. Entiende que cuando se habla de investigación artística, es importante hacer una genealogía profunda del término y que esta nos lleva a momentos donde la relación entre arte, contexto, obra, espectador y agencia se cuestionó.

Según Steyerl, se investiga en arte cuando se cuestiona su autonomía, preguntando por el rol de este en el mundo y así surgen cuestiones como la búsqueda de señalar aquello que es socialmente invisibilizado, el concepto de ensayo adorniano y el cine documental político. Este tipo de propuestas más vanguardistas proponen metodologías singulares que contrastan con la búsqueda académica que entiende que se necesita desarrollar especificidad en la disciplina. Comenta entonces que las investigaciones artísticas actuales son *multilingüísticas* dada su naturaleza transdisciplinar y su lenguaje es heterodoxo en procedimientos y resultados. Esto hace que pueda cruzarse con otros campos que exceden a artístico y académicos, exponiéndose al riesgo de volverse otro aspecto del capitalismo cultural.

La metodología de investigación en arte nos conduce a la obtención de un producto artístico, reflexivo, original, creativo y heterodoxo. Es importante pensar entonces que las instancias de crítica y evaluación al mismo excedan lo metodológico y presten atención a aspectos contextuales, simbólicos y materiales. Boris Groys (2008) sostiene que el arte contemporáneo está signado por la idea de instalación. Sostiene que este tipo de práctica en la época de la reproducibilidad técnica, reauratiza a la obra de arte ya que hace de esta un evento irrepetible, un aquí y ahora en donde la producción se abre al mundo desde sus limitaciones físicas frente a un mundo virtual infinito. Toda instalación

opera en su contexto. Y debemos entonces pensar cómo caracterizamos al que se circunscribe nuestro hacer.

Investigar en arte es navegar en una balsa de barro hecha por nosotros. Construir la embarcación es todo un desafío de por sí. Implica entender y articular muchos conceptos de experiencias previas, tanto propias como ajenas. De cualquier modo, no debemos olvidar que la balsa es una balsa en tanto navegue. Y esto implica meternos con ella al mar. Vincularnos con un entorno complejo, cambiante e inabarcable, tratando de encontrar un rumbo en un territorio líquido y que no está trazado. Sin embargo, y por más quijotesca que parezca la empresa, si la embarcación resiste podemos llegar a una isla y luego volver al continente a narrar nuestra aventura. Podemos darle forma a nuestro derrotero y elaborar un mapa y es aquí donde deberíamos preguntarnos ¿Para qué hacer un mapa? ¿Para quién?

Los procesos de producción de conocimiento no van de la mano con los de producción de sentido. La investigación en arte es una oportunidad de preguntarse activamente por esto. En el caso de *Isla Invisible*, la navegación nos acercó hasta la bahía Blanca y sus islas. Luego de estar en ellas nos dimos cuenta que no son un lugar tan extraño, sino un espejo de barro que nos indica que somos en el mundo y que este nos excede. Somos con otros, humanos y no humanos. No somos la medida de nada, sino más bien un colectivo que aún no se reconoce del todo como tal y que tiene la difícil tarea que inventar una manera de convivir sensible, lúcida y sustentable en el contexto que el extractivismo nos dejó.

Bibliografía

Aira, C. (2001). *La utilidad del arte.* En Ramona N°15. Buenos Aires. [en línea]. Consultado el 9 de marzo de 2020 en http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/revistas/ramona15.pdf

Borgdorff, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes* [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2020 en https://pdfs.semanticscholar.org/04a4/86da67d8c12d58fba5498c35d4914b93051c.pdf.

Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cinti, S. (2017). *Las islas de la bahía blanca*. Bahía Blanca: Vacasagrada Ediciones.

Gell, A. (2016). *Arte y agencia, una teoría antropológica*, Buenos Aires: SB.

Groys, B. (2008). "La topografía del arte contemporáneo." Traducido de Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity,Contemporaneity, Duke University Press, 2008 (pps. 71-80). Consultado el 9 de marzo de 2020 en https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/groys-b-la-topologc3ada-del-arte-contemporc3a1neo.pdf

Hernández, F. (2008). "La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación" [en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2020 en http://revistas.um.es/educatio/article/viewFile/46641/44671.

Holmes, B. (2006). "El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas". En Brumaria 7. Arte Máquinas, Trabajo inmaterial. Madrid: Brumaria AC.

Horkheimer, M. y Adorno, T. (2009). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta

Ladagga, R. (2010). *Estética de la emergencia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo

León, P. (2015). *Manual de Buenas Prácticas para las Artes Visuales. Prácticas Artísticas y Comunidades*. (2015). Quito, Ecuador: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - FLACSO

Malik, S. (2017). “El arte debe ser un actor estatal.” En Katzenstein, Inés *¿Es el arte un misterio o un ministerio?: El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (pp. 41 a 52). Buenos Aires: Siglo XXI.

Menke, C. (2010). *La fuerza del arte. Siete tesis*. [en línea] Consultado el 9 de marzo de 2020 en https://www.macba.cat/PDFs/index/00_cas.pdf

Munari, B. (1983). *¿Como nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gili

Rodriguez, A. (2020). “Islas en busca de un archipiélago: Investigación en arte: proyecto Isla Invisible.” En *La escalera, Anuario de la Facultad de Arte, 29*. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Steyerl, H. (2010). “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto.” En MaHKUzine. Journal of Artistic Research 8, invierno, 2010. Consultado el 1 de junio de 2022 en https://transversal.at/transversal/0311/steyerl/es

Shinner, L. (2004). *La Invención del Arte. Una Historia Cultural*. Barcelona: Paidós.

Ynoub, R. (2015). *Cuestión de Método. Aportes para una metodología crítica*. México: Cengage Learning.

Nuevas formas de leer y escribir en la web: *Wattpad* entre la gamificación y el diseño ux-ui

Emilia Oriana Pozzoni, UNMdP

A modo de introducción

Sin lugar a dudas, las nuevas tecnologías han modificado múltiples aspectos de nuestra vida cotidiana. Al mismo tiempo han habilitado la existencia de nuevos objetos de estudio en diversas disciplinas contemporáneas. En el campo de las ciencias humanas y, en particular, de la literatura es evidente como el uso masivo de Internet y las redes sociales alteraron los procesos de lectoescritura analógicos –usualmente asociados a la idea de "tradicionales"-. La siguiente comunicación aspira a resumir los avances parciales de la tesis de grado titulada "Entorno virtual y literatura del siglo XXI: las nuevas formas de leer y escribir en Wattpad". La misma forma parte del proceso para obtener el título de Licenciada en Letras y, al mismo tiempo, se desarrolla y supervisa en el marco de una beca de estudiante avanzado de la Universidad Nacional de Mar del Plata. A continuación, se expondrá el objeto de estudio, la metodología elegida, los primeros resultados a los que se ha arribado y, finalmente, las futuras líneas de investigación a desarrollar.

Objeto de estudio

El objeto de estudio del presente proyecto de tesis es *Wattpad*, una plataforma de lectoescritura fundada en 2006 por Allen Lau e Ivan Yuen, dos ingenieros de origen chino radicados en Toronto, Canadá. El objetivo inicial del sitio era democratizar el acceso a obras literarias y es por ello que, en 2007, un año luego de su puesta en funcionamiento, recibieron la donación de 17.000 títulos por parte del Proyecto Guttemberg, una iniciativa voluntaria que desde 1971 digitaliza libros físicos que ya forman parte del dominio público. Sin embargo, a pesar de encontrarse en actividad desde hace más de quince años, fue hace siete que *Wattpad* cobró relevancia en el mundo virtual y, principalmente, en los consumos digitales de los adolescentes (Tirocchi, 2018).

Definido en palabras de Simona Tirocchi – en el marco de una investigación sobre adolescentes y medios digitales, dirigida por Carlos Scolari - *Wattpad* es una plataforma diseñada para amantes de la literatura: destinada tanto a autores consagrados – que quieran mantener estrecho vínculo con su público -, como a autores incipientes, que quieran darse a conocer y recibir *feedback* por parte de lectores anónimos. Y acá entra en juego, un engranaje crucial de la aplicación: los lectores, quien muchas veces cumplen doble rol: lector-autor (Tirocchi, 2018).

Teniendo en cuenta las estadísticas provistas por Google Trends (2022), es posible afirmar que recién en 2014 la plataforma diseñada por Lau y Yuen adquirió una notoria popularidad. Esto coincide con la publicación, bajo el sello editorial *Gallery Books*, del primer tomo de la saga *After* de Anna Todd[1]. En 2013, Todd decidió subir a *Wattpad* el primer capítulo de su novela y, rápidamente, se convirtió en un furor. El caso de éxito de Todd, quien a su vez más tarde realizó nuevos contratos editoriales multimillonarios y adaptaciones cinematográficas de sus obras, animó a más adolescentes a compartir sus escritos en este sitio web. Esto podría considerarse como el comienzo de un masivo éxodo de jóvenes que encontraban en esta plataforma funciones que la literatura analógica no podía ofrecerles.

En *Wattpad,* los usuarios abandonan la concepción de la lectura como un hecho solitario y comienzan a leer en comunidad, formando redes de sentido y pertenencia. Al mismo tiempo, la aplicación democratiza el acceso a la lectura y la publicación de textos de autoría propia, permitiendo que cualquier escrito pueda ser leído por miles de personas, sin requerir de una mediación editorial. Ademas, el entorno visual resulta interactivo y visualmente atractivo, además de que estimula a partir de distintos mecanismos y recompensas a seguir leyendo (Bal, 2018).

Para Tirocchi, el objetivo de democratizar el acceso está cumplido, ya que más de quince años luego de su lanzamiento en redes: "Wattpad está reinventando

[1] Cabe destacar que Todd no se dedicaba profesionalmente a la literatura antes de publicar por primera vez en esta plataforma. Por el contrario, era una joven radicada en Ohio, que combinaba sus tiempos libres como empleada en un restaurante con su pasión por la escritura. Así, de su gusto por la lectura y su atracción por la *boy-band* británica *One Direction*, surgió el primer número de *After*, que años más tarde la llevaría al éxito.

progresivamente la industria de los productos culturales, subvirtiendo los roles tradicionales de autor y lector y las leyes del marketing" (99: 2018). A su vez, muchos especialistas en la temática, entre ellos Melanie Bold – investigadora británica de literatura juvenil -, han definido *Wattpad* como "el *Youtube* para las historias (pero sin video)" debido al carácter *on demand* que adquiere la lectura. Al igual que una plataforma de streaming (como podría ser *Netflix* en lo audiovisual o *Spotify* en lo musical) los usuarios pueden "surfear" o "navegar" libremente por el catálogo, sin necesidad de concluir la lectura, ya que debido a la excesiva oferta de material, los lectores abandonan rápidamente aquello que no les interesa desde un primer momento.

Actualmente, *Wattpad* cuenta con más de 500 millones de usuarios activos en el mundo y más de 700 millones de historias publicadas (2022). Se considera que el 80% de sus usuarios frecuentes pertenecen a la llamada generación Z, también denominada por Cassany y Ayala, nativos digitales (García-Roca y De-Amo, 2019). Se trata de adolescentes y jóvenes adultos que han crecido utilizando y familiarizándose con las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Es por ello que, a diferencia de los migrantes digitales – es decir, quienes nacieron en años previos al uso masivo de Internet, computadoras y dispositivos móviles –, se sienten más cómodos interactuando de forma rápida y simultánea, adquiriendo conocimiento a partir de recursos multimodales, leyendo contenidos hipertextuales y aprendiendo a partir de juegos y el contacto con otros (Cassany y Ayala, 2008).

Objetivos y metodología

Debido a su uso masivo, es posible suponer que *Wattpad* ha generado nuevas maneras de leer y escribir que impactan radicalmente en la literatura juvenil contemporánea. La plataforma ofrece un espacio novedoso e inédito para llevar adelante prácticas de lectoescritura. Debido a eso, en torno a ella surgen múltiples interrogantes con respecto a su funcionamiento y sus diferencias con la experiencia de leer y escribir de manera analógica. De esta forma, detectar las principales características de la literatura juvenil producida y distribuida en este contexto es el objetivo principal de esta investigación. Se aspira a identificar las estrategias y recursos involucrados en los procesos desarrollados en *Wattpad,* al

mismo tiempo que se contrasta esta propuesta con las formas tradicionales de lectura y escritura.

Las etapas centrales del proyecto se centran en la recolección de información sobre el objeto de estudio, el análisis de los datos recabados, la contrastación bibliográfica, la revisión del planteo original y, finalmente, la redacción del texto final y su presentación ante el tribunal docente. Al momento de seleccionar la bibliografía, se tuvo en cuenta tanto la perspectiva teórica de la recepción literaria, como conceptos propios del diseño *ux/ui* – diseño de experiencias de usuario e interfaces - con el fin de evaluar las posibles sensaciones de los usuarios al ingresar al sitio, y consumir y producir literatura en él.

Conclusiones parciales

En una primera instancia, luego de los primeros meses de indagación en la plataforma y lectura de fuentes bibliográficas, se pudieron identificar dos grandes características diferenciales sobre la lectoescritura en *Wattpad*:

Construcción identitaria y conformación de un interlocutor juvenil:

Desde el primer momento en que se ingresa al sitio web se advierte el predominio de formas gramaticales de segunda persona del singular tanto en verbos como en pronombres: "Consigue que tu historia se produzca como película", o bien, "Tus historias pertenecen a los anaqueles de las librerías"[2]. Es posible destacar un trato directo y explícito hacia el usuario que se encuentra detrás de la pantalla. Además, se construye un discurso en tiempo presente y completamente asertivo, no hay condicionales ni formas futuras. Se genera una atmósfera de seguridad que pretende convencer al usuario de unirse a la plataforma y publicar en ella. Con este mismo propósito se muestran diferentes logos de distinguidas editoriales como *Penguin Random House* o *Macmillian*, o de famosas productoras audiovisuales como *Sony* y *Hulu*. Esto es acompañado de imágenes de adaptaciones cinematográficas de textos que originalmente fueron publicados en la plataforma, o bien, de portadas de aquellos libros que, eventualmente, fueron editados de manera profesional. Entre ellos se destaca el ya mencionado caso de *After* de Anna Todd o *El stand de los besos* de Beth

[2] Los subrayados no se encuentran en el original, fueron añadidos en esta comunicación para enfatizar el análisis.

Reekles, sagas, y más tarde películas, destinadas principalmente a un público adolescente y juvenil. De esta manera, y desde el primer acceso al sitio se promete éxito y fama en forma instantánea. Todo sucede en la inmediatez del tiempo virtual, marcado a su vez por la rapidez de los tiempos modernos (Bauman, 2003).

Al mismo tiempo, *Wattpad* se identifica como si de una persona se tratase: "Hola, somos Wattpad" puede leerse en grandes letras blancas sobre un característico fondo naranja, color distintivo de la plataforma. El saludo nuevamente apela a un lector puntual: el futuro usuario que ingresa a la web por primera vez y ante el cual, el sitio se presenta utilizando el verbo copulativo ser en primera persona del plural. Así se construye un acercamiento amistoso e informal, con el objetivo de acortar las distancias entre los potenciales jóvenes lectores y escritores del sitio.

Por su parte, al momento de construir una identidad visual, la aplicación muestra en fotografías de adolescentes conversando de manera distendida, leyendo, escribiendo y, principalmente, riendo. Esto ayuda a instalar la idea de que la lectura y la escritura son actividades placenteras en *Wattpad* y que, a su vez, permiten una estrecha vinculación con otros, tanto sean amigos, colegas o, bien, usuarios que hayamos conocido en el sitio web. Esto anticipa, la dimensión social y colectiva que la lectoescritura adquiere en la plataforma, lo cual nos lleva a la segunda conclusión parcial.

Promoción de la lectura y escritura como actividades colectivas y sociales

Alberto Manguel (1998) afirma que durante siglos la lectura y la escritura fueron acciones reservadas para unos pocos. Incluso, quienes contaban con el conocimiento necesario para leer y escribir, lo hacían en silencio y de forma completamente individual. En *Una historia de la lectura*, el ex director de la Biblioteca Nacional de la República Argentina, elige como principal ejemplo a los monjes copistas que podían dedicar meses, y hasta incluso años, a transcribir un texto al papel y así facilitar su distribución y lectura. Incluso hoy en día, siglos después, muchos lectores prefieren disfrutar la literatura de manera silenciosa e individual (Manguel, 1998). Sin embargo, esto no es lo que promueve *Wattpad*.

En *Wattpad*, la lectura deja de ser un placer solitario, para convertirse en un momento de socialización, de disfrute colectivo y de diálogo con otros. El diseño del sitio, invita desde un primer momento a hablar y conversar con personas que, la mayoría del tiempo, solo conocemos pantalla mediante. Cada usuario posee un perfil individual, el cual puede ser personalizado con una foto, una descripción o biografía, y la creación de listas de lectura, tanto de textos propios como ajenos. El diseño de estos perfiles se asemeja al de otras redes sociales como Facebook o Instagram. Incluso, los usuarios pueden incluir sus links a otras plataformas en su perfil de *Wattpad* y, así, conectar todas sus identidades digitales (Van Dijck, 2016)

Sin embargo, el principal cambio se advierte al momento de la lectura. A medida que recorremos un texto publicado en *Wattpad*, encontramos pequeños globos de diálogo a la derecha de cada párrafo. Al hacer *click* en ellos aparecen comentarios de otros usuarios que han leído ese mismo fragmento. Es posible encontrarse con sugerencias para el autor o bien, con suposiciones o primeras impresiones de lectura. Proliferan las opiniones sobre personajes o simples *emojis* –entre otras expresiones populares en el mundo virtual - para demostrar alegría, sorpresa, tristeza, enojo, entre otras emociones.

A su vez, al final de cada publicación, hallamos una caja de texto en donde nuevamente la plataforma insta a sus usuarios a comentar. Allí, generalmente, se producen intervenciones más elaboradas que se refieren al escrito en su totalidad y no solo a uno de sus párrafos. Sin lugar a dudas, estas posibilidades de interacción hacen de la literatura una actividad colectiva y plural. Incluso es posible vincularlas con la propuesta barthesiana de "leer levantando la cabeza" (1994: 36). En *Wattpad*, la lectura personal de cada usuario se convierte en una nueva lectura para otros, y así se consolida un texto infinito que posee constantes ramificaciones. Cada lectura, implica un nuevo comentario y amplifica los significados de la escritura original.

Un último aspecto, que refuerza la idea de comunidad de lectura en *Wattpad*, es el hecho de que existe un vocabulario específico que es común a sus usuarios activos. En muchos casos, la terminología específica para presentar y etiquetar

los textos publicados proviene de los antiguos foros de fanfiction[3]. Por ejemplo, el concepto *oneshot* implica que la historia solo consta de una única entrega, o la expresión *lemon* advierte que el relato cuenta con contenido sexual explícito. Como ya es sabido, el lenguaje cumple un rol fundamental en la construcción de identidades sociales (Wittgenstein, 1989). En este caso, el vocabulario común en la plataforma aúna y genera una idea de pertenencia. Su uso se legitima porque los usuarios activos buscan qué textos leer a partir de estas categorías difundidas en la propia plataforma y propios del universo digital.

Aunque esto no sucede en todos los textos de *Wattpad*, es importante destacar el cruce de lenguajes que se produce en muchas de sus publicaciones. Es posible aplicar el término transmedia en muchas de las producciones de la aplicación, ya que para entender completamente la historia es necesario acceder a diversas pestañas que nos trasladan fuera de los límites del sitio. En este sentido, se producen textos multimodales e hipertextuales, en términos de Cassany (2012). Ya que los lectores han de recorrer diversas pantallas para completar sus lecturas. Así, una novela puede ser acompañada de fotografías, mensajes de chat entre los personajes, videos y hasta *playlists* diseñadas específicamente para acompañar y complementar lo leído. De hecho, muchas novelas editadas en formato físico y destinadas a un público adolescente, poseen actualmente detalles que las acercan a estas creaciones nacidas en un mundo virtual. Así, encontramos sagas que poseen una lista de canciones que acompañan la lectura a partir del escaneo de códigos QR.

En este sentido, en 2015 la saga más popular de *Wattpad* de aquel entonces – la ya mencionada *After* de Anna Todd – desarrolló su propia aplicación móvil, que consistía en una búsqueda del tesoro dentro del libro en su formato físico. De esta manera, quienes leyeran el texto en papel, podrían ir encontrando códigos secretos para desbloquear contenido exclusivo en la *app*. El contenido obtenido podría ser desde una fotografía inédita de los personajes a modo de *wallpaper* – es decir, pensada para el uso y la distribución en el formato *smartphone* -, hasta un texto suprimido de la versión final, accediendo así, mediante una vía lúdica,

[3] El término, originalmente anglosajón, podría traducirse como "ficciones de fans" y se refiere a aquellas producciones literarias creadas por fanáticos de un determinado consumo cultural, como podría ser una serie, un libro, una película, un videojuego, entre otras opciones. Generalmente, el escritor amateur ofrece finales alternativos, nuevas visiones sobre un personaje o modificaciones que el autor o creador del contenido original no ha incorporado.

a contenido literario extra. Asimismo, quienes desbloquearan mayor cantidad de regalos virtuales – en otras palabras, quienes leyeran más cantidad de veces o más rápido el texto – formarían parte de un ranking mundial de lectores y recibirían importantes previos – según lo publicitado por la propia aplicación-. Es de este modo cómo observamos la fusión entre el juego, la interacción analógica/digital, y las prácticas de lectoescritura en *Wattpad* y su universo.

Reformulación del planteo original: la gamificación como nueva variable en juego.

A partir de la identificación de estas dos categorías principales – el desarrollo de una identidad y un interlocutor juvenil y, la construcción de la literatura como un disfrute colectivo – y, junto a la lectura de autores como Carlos Scolari, Jane McGonigal y Gabe Zichermann, fue posible identificar que ambos procesos previamente señalados forman parte de un proceso aún mayor. En efecto, como primera conclusión parcial, es posible afirmar que *Wattpad* propone una dimensión gamificada del proceso de lectoescritura. Gamificar implica aplicar dinámicas, mecanismos y componentes propios de los juegos o videojuegos, en ambientes ajenos a lo lúdico (Díaz Cruzado y Troyano Rodríguez, 2013). Jane McGonigal, investigadora del Instituto del Futuro en California, oradora TEDx y autora del libro *Como los videojuegos pueden mejorar su vida y cambiar el mundo*, define el acto de jugar como mucho más que divertirse (2010). Los elementos propios de los juegos o videojuegos pueden utilizarse incluso para actividades que no estén orientadas a la diversión. De esta manera, es posible gamificar desde una reunión de negocios hasta una aplicación para realizar ejercicio físico o una clase de química (Scolari, 2013).

Luego de una atenta relectura de los postulados iniciales, se evidencia que, algunos de los principales diferenciales de *Wattpad* – en contraste con las formas tradicionales de lectoescritura – son la oferta de una comunidad activa de lectores y escritores; la participación activa fomentada desde el propio diseño del sitio; la existencia de un léxico distintivo; y un discurso que se dirige de forma interesante y explícita a su principal destinatario: jóvenes y adolescentes.

Jane McGonigal destaca entre las principales características de los videojuegos la generación de comunidades e identidades sociales (2010). Tanto de manera sincrónica y *online* –es decir, de forma simultánea al desarrollo del juego y sus

partidas–, como de forma asincrónica *offline*, todo juego genera sentido de pertenencia y estrecha lazos vinculares. Es posible, entonces, repensar estas dos características identificadas en primera instancia como mecanismos de gamificación que hacen a la generación de comunidades lectoras en *Wattpad* y crean un entorno agradable y ameno para incentivar la lectoescritura.

Además, cabe destacar que, a mediados del 2020, *Wattpad* incorporó la función "*Wattpad coins"*, la cual permite a los usuarios realizar transacciones de monedas ficticias en el marco de la plataforma. La moneda del sitio puede utilizarse para desbloquear contenido exclusivo o nuevos capítulos de las historias más populares. Si bien, es imposible negar el hecho de que el principal medio para adquirir estas monedas es a partir de dinero real – lo cual implica un interés económico por parte de los desarrolladores del sitio -, también es posible obtener este dinero ficticio participando activamente en las dinámicas propuestas. Esta estrategia, para aumentar la fidelidad y la interacción en el sitio, es frecuentemente utilizada en los juegos o videojuegos: los usuarios deben manejar un tipo de cambio ficticio para comprar beneficios, vidas extra, recursos o diversos elementos funcionales a la experiencia lúdica. En este caso, *Wattpad* recupera esta mecánica característica de los juegos analógicos o digitales para incrementar el interés de sus usuarios a partir de una mayor libertad de decisión: ingresar a la plataforma ya no implica solamente leer o escribir, sino también gestionar ahorros de manera inteligente y provechosa para continuar leyendo.

A modo de cierre

Como es posible advertir, se trata aún de un trabajo en proceso, por lo que a futuro será necesario relevar aún más atributos de la plataforma y contrastarlos con nuevas fuentes bibliográficas. Durante los próximos meses, se espera continuar investigando sobre el concepto de gamificación y analizar de qué otros modos podría aplicarse al objeto de estudio, al mismo tiempo que se incorporan nuevos interrogantes referidos a las nuevas características identificadas.

Bibliografía

Bal, M. (2018). Reading and Writing Experiences of Middle School Students in the Digital Age: Wattpad Sample. *International Journal of Education and Literacy Studies*, 6(12), 45-66.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.

Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bold, M. R. (2016). "The Return of the Social Author. Negotiating Authority and Infuence on Wattpad" en *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 1-20

Cassany, D. y Ayala G. (2008). Nativos e inmigrantes digitales en la escuela. *CEE Participación Educativa*, 9, 53-71.

Cassany, D. (2012). *En línea. Leer y escribir en la red*. Anagrama.

Díaz Cruzado, J. y Troyano Rodríguez, Y. (2013). El potencial de la gamificación aplicado al ámbito educativo. *III Jornadas de Innovación Docente*. Universidad de Sevilla.

García-Roca, A. y De-Amo, J.M (2019). Jóvenes escritores en la red: un estudio exploratorio sobre perfiles de *Wattpad*. *Ocnos*. 18(30), 18-28.

Google Trends (8 de junio de 2022). *Tendencias sobre Wattpad*. https://trends.google.com.ar/trends/explore?q=wattpad

Manguel, A. (1998). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza.

McGonigal, J. (2010). *¿Por qué los videojuegos pueden mejorar tu vida y cambiar el mundo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Scolari, C. (2013) (Ed). *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. Barcelona: Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona.

Tirocchi, S. (2018). Wattpad. En Scolari, C. (Ed.), *Teens, media and collaborative cultures. Exploiting teens' transmedia skills in the classroom*. H2020 Research and Innovation Actions.

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Wittgenstein, L. (1989). *Tratado lógico-filosófico*. Madrid: Alianza.

Wattpad (8 de junio de 2022) https://www.wattpad.com/

Consumidores y prosumidores: primeras aproximaciones semióticas

Florencia Montenegro, UNMDP

Introducción

Si bien en el idioma japonés el término manga (漫画) sirve para definir cualquier manifestación artística relacionada con la ilustración, desde su inserción en occidente fue asimilada como equivalente terminológico a historieta, cómic o tebeo (Komaya-Richard), mientras que "anime" (アニメ) quedó reservado para las producciones audiovisuales de estilo o procedencia oriental[1]. Por las características de este arte gráfico, la exploración de temas que puede realizarse es realmente vasto; es decir que sus límites van más allá del mundo propio que los autores crean en sus historias. Cada texto entabla una relación dialógica con otros discursos dentro del propio campo literario en el que se inscribe, pero también con otros como puede ser la Historia, la Política o la Ética. Cada género y tema posible tiene su lugar en el mundo del manganime: quienes quieran disfrutar de una narrativa épica histórica o deportiva, aquellos que busquen la adrenalina del romance escolar, las aventuras de un pirata o los horrores de la guerra podrán encontrar una historia que cumpla con creces sus expectativas; para todo gusto y lector hay lugar.

Durante las últimas décadas del siglo XX, Latinoamérica vivió un aluvión de producciones audiovisuales oriundas del continente asiático, y más específicamente de Japón, por lo que este tipo de narrativa tiene varias décadas de permanencia en la región. A partir de allí el consumo tanto de manga como de anime no hizo más que aumentar; y aunque hayan sido *Astroboy*, *Meteoro* o *Heidi* los pioneros que arribaron en nuestras latitudes, fueron *Dragon Ball*,

[1] Aquí es necesario aclarar que esta definición no es tajante, ya que hay discusiones respecto de si producciones occidentales como *Avatar: la leyenda de Aang,* que recupera tópicos y formas narrativas propias del estilo nipón pueden entrar en esta categoría.

Sailor Moon y *los Caballeros del Zodíaco* quienes tuvieron más impacto en las generaciones del Nuevo Milenio. Es posible observar un consumo irregular desde ese momento hasta la fecha (con períodos de crecimiento y de merma), sin embargo, con la masificación del acceso a internet los espectadores y lectores de anime y manga pueden encontrar numerosas comunidades de fanáticos con la que compartir sus lecturas y sus producciones. En estos contextos se produce el fenómeno por el cual el consumidor se transforma en prosumidor, aquel que no solamente disfruta de los textos literarios y audiovisuales, sino que también crea a la par que sus artistas favoritos. El presente trabajo pretende analizar algunas de las creaciones y narrativas *fanmade* que dialogan con los textos primarios y están posibilitadas y potenciadas por los nuevos medios digitales.

Narrativas transmedia y prosumidores del mundo *otaku*

Aristóteles en la *Poética* afirma que es propio de nuestra naturaleza el imitar, "pues [el ser humano] es una de las [especies] creadoras más imitadoras del mundo y aprende desde el comienzo por imitación. Y es asimismo natural para todos regocijarse en tareas de imitación" (Aristóteles 2006: 27). Las historias, por lo tanto, cumplen un rol innegable en el seno de la vida humana y esto sucede porque "una especie que desarrolla la capacidad de ficcionalizar puede imaginar escenarios futuros, prever situaciones críticas, construir hipótesis y prepararse de antemano" (Scolari 2013: 5): ellas permiten establecer el convivio y transferir los valores y enseñanzas de la comunidad porque funcionan como una forma de conocimiento. Los diferentes medios en que se desenvuelven y se han desarrollado a lo largo de la historia (sean éstos literarios, gráficos, audiovisuales y hasta videojuegos) permiten crear universos narrativos en que los elementos que los conforman entran en diálogo unos con otros y así, "entre todos comparten la información y [lo] van reconstruyendo de forma colaborativa" (Scolari 2013: 13). Es significativo, entonces, que todos los actores pertenecientes a ese universo que abarca diferentes medios y lenguajes cumplen un rol particular dentro de él y que de su aporte dependen los demás. Con la especificidad de cada texto se incorpora algo diferente, algo nuevo; y esto está en consonancia directa con el medio en que se produce y con la potencialidad de ampliación, complejización y densificación narrativa que cada uno de ellos aporta. Siguiendo con esta idea es

posible pensar al prosumidor como uno de los agentes fundamentales constructores de la narrativa:

> En los últimos años, y sobre todo con el advenimiento de los denominados "nuevos medios", cobró actualidad el concepto prosumidor (acrónimo resultante de unir las palabras productor y consumidor) acuñado por Alvin Toffler en 1980, o lo que Castells denominaba en 2001 productor/usuario (…) en virtud de la capacidad que ofrecen estas tecnologías digitales para producir y compartir contenidos en forma sencilla y rápida (Albarello 2019: 65).

Es por la enorme capacidad que poseen los prosumidores de ampliar el mundo en el que habitan sus personajes favoritos y trasladar sus propias interpretaciones y deseos a otros medios que el universo del que participan está en constante expansión. Esta apropiación les permite reinterpretar el texto primario transformándose en co-creadores, ya que conocen a los personajes y el mundo tan bien como su autor. Los fans pueden imaginarlos viviendo nuevas aventuras, pensar en múltiples crossovers, reescribir finales que no fueron de su agrado y hasta transformarse ellos mismos en sus versiones de carne y hueso. El fenómeno no es nuevo, pero sí lo son los contextos en que se comparten las creaciones de los prosumidores, por lo que es necesario poner el foco en la posibilidad que otorgan las nuevas tecnologías, las redes sociales y las plataformas virtuales para el encuentro de los miembros de una misma comunidad fan. A través de Instagram, Wattpad, Fanfiction.net, múltiples webs de manga, YouTube, entre otros, los fanáticos comparten sus lecturas y sus producciones con otros lectores y espectadores, debaten y establecen vínculos interpersonales; y, con esto, densifican la narrativa del hipotexto. Así también sucede con quienes pertenecen al mundo *otaku* (オタク, término japonés que se utiliza para designar en occidente a los fanáticos de las producciones audiovisuales, literarias y videojuegos asiáticos):

> a partir del consumo de manga/anime –y la realización de las prácticas socioculturales que este dispara–, los fans de estos objetos de la cultura de masas japonesa configur[a]n identificaciones personales transnacionales, mediante las cuales construyen una identidad alternativa y subalternizada como otakus para buscar sentidos propios y diferenciales (Álvarez 2016: 40).

Se trata entonces de una comunidad activa que desarrolla prácticas dialógicas de producción textual y simbólica que retroalimentan y expanden el universo de las

series, películas, mangas y videojuegos japoneses y que va más allá de sus fronteras geográficas y culturales (teniendo en cuenta, claro, las diferencias entre Asia y Latinoamérica, sus procesos históricos y culturales). El propio término carga con connotaciones negativas tanto en Japón como en nuestro continente. Sin embargo, quienes se identifican como otakus se han ido reapropiando del término y es posible observar a partir de su uso que se trata de una reivindicación por parte de esta comunidad fan.

Fuera de las murallas

El 9 de marzo del 2022, una usuaria mexicana de la red social TikTok, nombrada allí como Victoria Ackerman (@violeta.ackerman), publicó una serie de imágenes que, según sus palabras, había obtenido durante una de las manifestaciones mexicanas por el Día Internacional de la Mujer. En ellas se puede observar a numerosas jóvenes que no sólo comparten su gusto por el mundo del manga y el anime a través del uso de indumentaria y llevando carteles alusivos (Imagen 1) sino que se apropian de los textos y los reinterpretan poniéndolos en diálogo con su propia realidad y contexto. Uno de los que posee mayor presencia es *Shingeki no kyojin* (進撃の巨人), también conocido como *Attack on Titan,* un manga escrito por Hajime Isayama y publicado por la revista *Bessatsu Shonen Magazine* de la editorial Kodansha desde el 2009 al 2021.

Imagen 1

En la primera fotografía puede observarse a una joven que lleva un cartel con la leyenda “Valiente sí, sumisa no”. Éste está acompañado de fotografías de varios de los personajes femeninos de la historia de Isayama como Mikasa Ackerman (de quien la usuaria toma su nombre), Annie Leonheart, Hange Zoë, Pieck Finger, Historia Reiss, Gabi Braun e Ymir; además, quien porta el cartel está personificada como una de las mencionadas anteriormente, la científica y decimocuarta comandante del Cuerpo de Exploración, Hange Zoë (imagen 2).

Imagen 2

La indumentaria propia de esta facción de ejército de Paradis, con el logo de las alas de la libertad, es llevado por otra de las asistentes a la marcha, quien refiere a uno de los parlamentos de Mikasa: “Así es… Este mundo es cruel. Me di cuenta de que vivir era como un milagro” (Imagen 3). Es significativo que en el mismo video aparezcan otros dos carteles que recuperen nuevamente la misma frase del personaje, por lo que es posible afirmar que este goza de popularidad y que quienes optaron por su imagen se identifican con ella y su historia dentro de manga. También aparece la voz de Annie Leonheart: “para ir en contra de la mayoría se necesita bastante coraje” (Imagen 4). Otro cartel reza: “Quiero llorar x el final de SNK no xq mis hermanas no volvieron a casa” y “Armate y tatakae” (Imagen 5). Este último recupera uno de los momentos más íntimos de Eren Yeager, protagonista del manga, en el cual se dice a sí mismo mientras se mira al espejo “Pelea, pelea” para obligarse a llevar a cabo la ofensiva contra Marley.

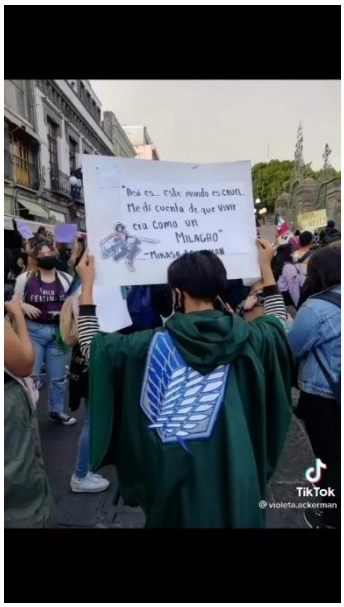


Imagen 3

Imagen 4

Imagen 5

Shingeki no Kyojin es una historia que tiene como principal línea argumental la liberación del pueblo de Ymir de las garras del eterno círculo de violencia y opresión que ha experimentado por siglos, por lo que no resulta casual que sea precisamente este relato el que captara la atención de las jóvenes que marcharon en un día como aquel para expresar en ese diálogo con el manga de Isayama sus sentimientos y pensamientos respecto a la violencia contra las mujeres.

Si seguimos el razonamiento de Yuri Lotman en "Acerca de la semiósfera" perteneciente a *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto* cuando afirma que todo "texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes" (Lotman 1996: 54), es posible considerar la historia de Isayama como una herramienta de significación que va más allá de los límites de sus viñetas. Al ser la cultura un fenómeno social (Lotman y Uspenskij 1979: 71), los miembros de una comunidad deberán manejar ese sistema de reglas, al ser necesario para la traducción de la experiencia inmediata de un texto (72). En esa decodificación se produce el encuentro con el o la fan que comparte no solo el gusto por SNK sino también una misma apropiación y resignificación de él: estas jóvenes han pasado de ser lectoras del manga y espectadoras del anime a prosumidoras, han superado las murallas y han llegado, como los mismos personajes, al mar.

En carne y hueso

El *cosplay* es otra de las prácticas habituales en los prosumidores. Acuñada a partir de la contracción de los vocablos ingleses *costume play*, la palabra refiere a la encarnación de un personaje ficticio de forma completa y detallada. Quienes practican esta actividad recrean

la apariencia integral de un personaje – color de ojos, cabello, vestimenta, etc.-, junto con una interpretación teatral denominada performance (aunque en esto último no es una condición sine qua non). Es decir, la persona elige un personaje por gusto, empatía o moda y lo adopta a sí mismo, identificándose y tomando el rol por un período breve de tiempo (Torti 2018: 6).

La transformación en el personaje tiende a la totalidad, ya que el *cosplayer* pretende acercarse desde todos los aspectos posibles al objeto de su imitación. Si bien este fenómeno no es nuevo, en nuestras latitudes la práctica de esta forma de co-creación narrativa en relación al mundo del manga y el animé ha ido creciendo paulatinamente.

A pesar de que el lugar preferencial para la exposición de los trajes y sus performances sean las convenciones locales como, por ejemplo, la Comic-Con o la Anime-Con, que se realizan periódicamente en la Ciudad de Buenos Aires, son las redes sociales los ámbitos privilegiados en los que pueden observarse con más regularidad a los artistas y sus procesos en la confección y composición de los personajes. Así sucede con el usuario de Instagram Kau Cosplay (@kau.cosplay) quien, junto a Conni (@joofxxk_) y Fjer (@fjer.s) personifican a Giorno Giovanna, Leone Abbacchio y Bruno Bucciarati respectivamente, pertenecientes a *JoJo's Bizarre Adventure* (Imagen 6). Destacan en la fotografía la reproducción de las poses de los personajes, aspecto icónico y diferenciador de la serie. Por otro lado, Giselle Fitch (@gisellefitch), una cosplayer colombiana, recrea a Mikasa Ackerman en una convención (Imagen 7): en ella se puede observar uno de los trajes de la serie mencionada anteriormente, *Shingeki no Kyojin*, utilizado por los miembros del ejército en su combate contra los titanes. Éste está compuesto por el equipo tridimensional de maniobras y la infaltable bufanda, regalo de Eren; otras de sus marcas distintivas son la cicatriz en su mejilla y el estilo de cabello, incluidos también por la cosplayer. Por su parte, Shidi (@gdwavee) recrea a Ken Ryuguji, también conocido como Draken, uno de los fundadores de la pandilla

Tokyo Manji en la serie *Tokyo Revergers* (Imagen 8). El cosplayer acompaña su foto, en la que aparece manejando una moto en una escena urbana nocturna y en la que se aprecian las luces de los anuncios publicitarios, con un elemento significativo para nuestro análisis; se incluye en la descripción de la imagen: “Un recuerdo de una noche paseando por Shibuya con Mikey y los pibes”. Shibuya es uno de los barrios principales de Tokyo, famoso por su concentración de diversiones y vida nocturna, uno de los centros neurálgicos de los jóvenes y adolescentes, y donde se desarrolla precisamente la historia; sin embargo, llama la atención el sintagma nominal “los pibes”, ya que con el uso del vocablo del rioplatense coloquial se produce una traducción del universo de *Tokyo Revengers* en la experiencia del cosplay. No solamente Draken cobra vida sino que Shidi establece una reinterpretación cultural del texto.

Imagen 6

Imagen 7

Imagen 8

Laura Ivonne Quiroz Castillo propone en su artículo "*Cosplay*, juego y performance. Del alter ego a las redes de afición" que, al hacer referencia a otros universos y realidades, el atuendo de fantasía convierte cualquier espacio en un escenario que envuelve simbólicamente a actores y espectadores en una situación extraordinaria; permitiéndoles así, convertir los cuerpos, personajes y espacios en elementos de juego y de ilusión, y así poder actuar de otra manera y experimentar situaciones que en la vida real o cotidiana no se podría (2021: 16).

Por lo tanto, esta praxis artística permite romper las barreras de las narrativas de los hipotextos para traer al personaje al mundo tangible de modo tal que, en simultáneo, los cosplayers se vuelven parte del universo que recrean al mismo tiempo, ya que, de esta manera, participan de él. Las posibilidades son realmente amplias si se tienen en cuenta que muchos de los prosumidores pueden optar no solo por copiar el diseño de los personajes del manganime elegido sino también por realizar modificaciones como puede ser el *gender bender* (cambio de género), la adaptación de los trajes a indumentaria alusiva que recupera el núcleo del diseño o los colores pero desde una interpretación más cercana a lo cotidiano, o la reubicación de los personajes en situaciones fuera del canon narrativo, es decir en nuevos y variados contextos no propuestos por los autores.

Conclusiones

Tal como afirma Scolari, "la web está cambiando los patrones de consumo mediático" (2013: 226). Las redes sociales permiten el convivio, ser parte de una

comunidad fan que potencia esa experiencia que buscan los espectadores, de ahí que las acciones del prosumidor lo trasforman en un agente especial en el desarrollo de las narrativas transmedia:

> frente al panorama contemporáneo de convergencia entre los medios tradicionales como la televisión y las plataformas digitales, se considera que la pregunta clásica de estos tipos de estudios por las posibilidades de construir identidades y establecer lazos sociales a partir del consumo mediático debe contemplar las nuevas posibilidades habilitadas por la comunicación vía Internet. Por lo tanto, se entiende que el ciberespacio se constituye en la época contemporánea como uno de los lugares donde también es posible indagar los universos simbólicos que pueden construir las audiencias sobre la base de su consumo de productos mediáticos (Álvarez 2016: 34).

Estos nuevos consumidores se apropian del mundo narrativo, lo reinterpretan y lo extienden más allá de sus fronteras textuales. De esta manera, los prosumidores logran que ese universo continúe más allá, se diversifique y alcance nuevos escenarios, conquistando otras formas narrativas distintas que las primigenias. Los lectores y espectadores del manga y el anime, los también llamados otakus, son agentes activos que utilizan otras expresiones artísticas y discursivas para compartir sus interpretaciones, recrear a los personajes, entre otras muchas, para participar del proceso de creación textual a la par de los autores de sus historias favoritas.

Bibliografía

Albarello, F. (2019). *Lectura transmedia. Leer, escribir, conversar en el ecosistema de las pantallas*. Buenos Aires: Ampersand.

Álvarez, Federico. (2016). "Cibercultura Otaku, un análisis interdiscursivo de identidades fan puestas en escena en grupos de Facebook", en *Perspectivas de la Comunicación, Vol 9, nº 2*. Disponible en https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/perspectivas/article/view/619

Aristóteles (2006). *Poética*. Traducción de Alfredo Llanos. Buenos Aires: Leviatán.

Komaya-Richard, B. (2008). *Mil años de manga*. Barcelona: Electa, 2008.

Lotman, I. M. y Uspenskij, B. (1979). "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" en *Semiótica de la cultura*. Introducción, selección y notas de Jorge Lozano. Madrid: Cátedra.

Lotman, Iuri M. (1996). "Acerca de la semiósfera" en *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia.

Quiroz Castillo, L. I. (2021) "Cosplay, juego y performance. Del alter ego a las redes de afición" *en La investigación en México sobre Cosplay, Anime y culturas de aficionados. Memorias del simposio Animaco: anime, manga y cosplay*. Disponible en https://docplayer.es/222148571-La-investigacion-en-mexico-sobre-cosplay-anime-y-culturas-de-aficionados-contenido.html

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Grupo Planeta. Libro electrónico.

Torti Frugone, Y. (2018). "Cosplay: origen y comunidades virtuales" en *Revista Luciérnaga / Comunicación. Año 10, Nº 20*. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7026915

Imágenes:

Giselle Fitch [@gisellefitch]. (7 de mayo 2022). *Vean estas fotitos que me tomo @johnbyzama con mi cosplay de Mikasa Ackerman! Me encantaron!!! #gizerucosplayer #gisellefitch #mikasacosplay #snk*. [Fotografía] Instagram. https://www.instagram.com/p/CdRXyqbpFRN/

Kau Cosplay [kau.cosplay]. (27 de abril 2019). *Aquí con los パシオネ☠️🐞☠️ .Ph @senkoushoujo #jojosbizarreadventure #giornogiovanna #giorno #jojocosplay #cosplay #ventoaureo #goldenwind #brunobuccellati #abbacchio*. [Fotografía] Instagram. https://www.instagram.com/p/BwxK7tvlT2x/

Shidi [@gdwavee]. (28 de febrero 2022). *Un recuerdo de una noche paseando por Shibuya con Mikey y los pibes #cosplayargentina #drakentokyorevengers #cosplaydraken #cosplaytokyorevenger*. [Fotografía] Instagram. https://www.instagram.com/p/CaiannELoBS/

Violeta Ackerman [violeta.ackerman] (9 de marzo 2022). *#carteles #otakus #girlpower #feminism #marcha #8demarzo # 💜 # 🔥 # 💚 #orgullosa #snk #mikasaackerman #otakugirl #mexico*. [Video] TikTok. https://www.tiktok.com/@violeta.ackerman/video/7073019476064734470?is_from_webapp=1&sender_device=pc&web_id=7109628610839332358

La afectación de los cuerpos como modo de volver a hacer: *Savage* 2013-2018

Ana Lucía Pellegrini, UNA – GEDAL – UBA
Sofía Rypka, UNA – GEDAL – UBA

Introducción

En el presente trabajo proponemos un análisis acerca de las prácticas de "reposición" de la obra *Savage* de Pablo Rotemberg. Esta obra fue estrenada en el año 2013 y vuelta a hacer en el 2018, ambas versiones realizadas en el contexto de la Compañía de Danza de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), dirigida por Roxana Grinstein. El proceso creativo para el nuevo montaje de esta pieza fue nombrado y difundido por la Universidad como una "reposición", así como en todos los casos en los que una obra fue vuelta a hacer luego de su estreno en este contexto.

A partir de nuestra propia experiencia como intérpretes en la segunda versión de la obra, comenzamos a interrogarnos acerca de una serie de conceptos teóricos que apuntamos a desarrollar y analizar. En este sentido, desde una metodología autoetnográfica, recurrimos a los registros audiovisuales y fotográficos tanto de ensayos como de funciones, bitácoras personales y la propia memoria del proceso creativo acumulada en el cuerpo con el objetivo de generar una mirada retrospectiva y crítica sobre este conjunto de experiencias pasadas.

Como punto de partida, realizamos un análisis descriptivo de la obra y nos focalizamos en los procedimientos utilizados en la "reposición". A su vez, apuntamos a poner en diálogo estos análisis con un corpus teórico alrededor de los conceptos de "reposición", "recreación" y "reconstrucción" y para eso recurrimos a los textos de artistas y autorxs que han estado trabajando e investigando alrededor de dichos conceptos en los últimos años. Sumado a esto, recurrimos también al concepto de "afectación" que propone G. Sigmund (2017) para reflexionar en torno a los aspectos que esta "reposición" prioriza en su segundo montaje: la relación entre los cuerpos de una versión y otra y el modo en

que estos se afectan mutuamente en la configuración del material propio de la obra.

Proponemos analizar este caso utilizando el concepto de "reconstrucción" que desarrolla Janez Janša (2010) al comprender la instancia de volver a hacer *Savage* como el trabajo en un nuevo proceso creativo: el material de la primera versión se revisó críticamente, mientras que se crearon nuevos materiales para arribar a una segunda versión de la obra.

En definitiva, nuestro objetivo consiste en investigar el tipo de prácticas que se llevaron adelante en la "reconstrucción" de *Savage* dentro de la Compañía de la UNA para repensar y redefinir cuáles son los aspectos se priorizan y cuáles son los elementos que se descartan, qué mecanismos son utilizados, cómo se entiende el concepto de "obra" desde la perspectiva del coreógrafo y si esto determina, finalmente, el modo de trabajo en la "reconstrucción".

Del desconocimiento al reconocimiento: una perspectiva autoetnográfica

Como hemos expuesto, para esta investigación acerca de *Savage* trabajamos desde una perspectiva autoetnográfica. Partimos de entender la etnografía como un tipo de práctica de conocimiento que apunta a comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros. Lxs investigadorxs, entonces, se constituyen como instrumentos metodológicos fundamentales que trabajan con sus atributos socioculturalmente considerados —género, nacionalidad, raza, etc.— en relación con el campo social. En este mismo sentido lo define Rosana Guber: "Lejos de posicionarse como un sujeto asertivo de un conocimiento preexistente, el investigador etnográfico recorre un 'arduo camino del desconocimiento al re-conocimiento' (Guber, 2010: 6).

La metodología etnográfica en danza resulta particular con respecto a otras teniendo en cuenta su anclaje específico en la vivencia de los cuerpos. Debido a esto, Deidre Sklar (1991) propone que la etnografía en danza es "única" con respecto a otras porque se relaciona necesariamente con el cuerpo y su experiencia antes que con textos, artefactos o abstracciones.

Abordamos esta investigación desde un enfoque específicamente autoetnográfico, entendiendo que buscamos describir y analizar cualitativamente

Savage a partir de nuestras experiencias subjetivas como intérpretes, con el fin de comprender la experiencia general en la "reconstrucción" de la obra. En este sentido, además de las entrevistas a lxs participantes del proceso, acudimos al conocimiento proporcionado por las experiencias propias y desarrollamos un análisis teórico a partir del involucramiento de nuestros cuerpos en tanto investigadoras. Tal como propone Sklar, si bien ha sido una práctica tradicional borrar los cuerpos de lxs investigadorxs del texto etnográfico, el compromiso "subjetivo" de los mismos es tácito en este tipo de procesos que intentan dar sentido a aquello que se observa en la investigación (Sklar, 1991).

***Savage*, serás lo que debas ser o no serás nada**[1]

En el año 2013 Pablo Rotemberg fue convocado por la directora de la Compañía de la UNA para montar y estrenar la obra *Savage* en el Teatro El Portón de Sánchez. En 2018, el director fue convocado nuevamente para "reponer" esta pieza. Cabe aclarar que en esta compañía de formación universitaria lxs intérpretes se renuevan cada uno o dos años por lo que se trabajó con un elenco totalmente diferente, en un nuevo contexto. Desde la perspectiva del director, en 2018 se trabajó a partir la "coreografía original" de la obra "adaptándola y mejorándola". Sin embargo, lxs intérpretxs y asistentes destacan diferentes instancias de investigación y generación de nuevo material, creación de escenas, en conjunto con una revisión crítica de los textos y el sentido general de la obra. El proceso de "reposición" duró tres meses y se llevaron a cabo cuatro únicas funciones en el Centro Cultural 25 de Mayo.

Savage es una obra de danza cuyo imaginario parte, según Rotemberg, de la acumulación de sentidos que proporciona una sociedad en la que predomina una perspectiva pesimista respecto del ser humano. El director investiga en esta obra la alternancia entre puntos de vista a los que se refiere como "profundos" o "terribles" y aquellos a los que denomina como "superficiales" o "banales". A partir de estos, trabaja con ciertas temáticas como la violencia, el sexo y los límites del cuerpo a los que caracteriza como *clichés*, tanto dentro de su propia

[1] El título del apartado hace referencia a uno de los textos enunciados a público durante la obra *Savage*, en sus dos versiones. Se trata de una expresión que pertenece a José de San Martín (1778-1850) y es utilizada en el inicio de algunas escenas en concordancia con el tono "irónico" que propone la obra con respecto a los discursos de los conocidos como 'héroes nacionales'.

producción como del arte en general: por ejemplo, a partir del cruce entre "lo alto y lo bajo de la cultura". En este sentido *Savage*, ya desde su título, evidencia una condensación de este tipo porque "hace referencia, al mismo tiempo, al nombre de una peluquería de barrio y a una película de la Nouvelle Vague francesa" (Rotemberg, 2020).

La obra se estructura a partir de una sucesión de escenas "por corte", de modo que cada una de ellas tiene un comienzo claro (a veces anunciado por un título) y un final específico (generalmente con una pose grupal o bien con un vaciamiento del escenario). El movimiento general de la obra se caracteriza por la utilización de un tono muscular elevado, el trabajo a partir de la resistencia física y la manipulación entre los cuerpos. Las perspectivas desde las cuales se abordan las temáticas que subyacen en Savage sintetizan aquellas alternancias culturales a las que hace referencia el director.

La obra presenta desde un "recital en vivo" en el que una intérprete canta *Soy lo que soy* (1984) en la versión de Sandra Mihanovich acompañada por un gran despliegue de luces de colores y un coro de bailarinas folklóricas, hasta un cuadro íntimo en el que un intérprete con peluca anuncia en un monólogo su intención suicida. En *Savage* se configuran materiales muy disímiles y heterogéneos en el desarrollo de las sucesivas escenas: discursos sobre la historia nacional argentina y canciones de *Disney* traducidas al castellano; música barroca y heavy metal; una bailarina que sostiene un *detiré* y resistie en contra del tiempo y una multitud de cuerpos desnudos que desbordan el escenario de violencia sexual y física. Rotemberg define la obra en la sinopsis del programa de mano (2018) en este sentido: "es la peluquería del barrio. Es Mowgli, el niño de la selva. Es el fin del contrato heterocentrado. Es un mundo ideal. Es el sexo como batalla y el amor como muerte".

Sobre el proceso de "reposición"[2]

El proceso de "reposición" de *Savage* en 2018 fue dirigido por Rotemberg en colaboración con asistentes de dirección de ambas versiones y algunxs intérpretes de la primera. Como un acercamiento inicial por parte del nuevo elenco a la obra,

[2] Como hemos explicado, utilizamos este término haciendo referencia al modo en que se nombran estas prácticas dentro de la Compañía de la UNA y específicamente al modo en que se nombró el nuevo montaje de *Savage*.

el director puso a disposición el registro fílmico de la versión 2014 y lxs intérpretes y asistentes comenzamos a interiorizarnos con el material.

En las primeras semanas de encuentro entre el director y el elenco realizamos largas improvisaciones con pautas propuestas por el director. Del mismo modo en que lo había hecho en la primera versión, utilizó consignas de sus propias clases de improvisación y composición como disparadores. De esta forma, comenzamos a abordar las temáticas y a experimentar el tono físico e interpretativo que la obra requería. En lugar de partir desde la estructura de las escenas para el montaje, el director apuntó a que lxs intérpretes ingresáramos y comprendiéramos su universo creativo y el de la obra en general. Realizamos, por ejemplo, una serie de ejercicios ligados a la permanencia y resistencia física en determinadas posturas o posiciones (primera o segunda posición de ballet, tablas sobre manos, distintas situaciones de equilibrio con la mirada fijada en un punto), así como pautas dirigidas a generar agotamiento físico (correr y gritar por el espacio sin detenerse). En el mismo sentido, llevamos adelante una serie de pruebas sobre consignas que fueron enunciadas como "qué le querés hacer a otrx", "qué querés que te hagan" y "qué sabés hacer", en donde lxs intérpretes propusimos en los ensayos distintas acciones sobre el propio cuerpo y el del resto, movimientos y secuencias coreográficas utilizando distintas técnicas de danza, habilidades del bagaje personal que luego fueron editadas y utilizadas en la nueva versión de la obra.

Estas actividades nos introdujeron en el material propuesto por el director y, al mismo tiempo, este fue conociendo las particularidades de cada unx de nostotrxs. Al ser una obra que trabaja sobre temas como la sexualidad, la identidad y la violencia, algunas de las consignas implicaron un desafío personal e interpretativo como bailarinxs. A diferencia del 2014, en donde lxs intérpretes desconocían el rumbo que la obra finalmente tomaría, en la versión del 2018 teníamos una dirección clara debido a que se respetaría la estructura de escenas ya conocida. A pesar de esto, algunxs intérpretes describimos el proceso de "reposición" como un período de "mucha intensidad, tanto física como emocional" al abordar desde y con nuestros cuerpos un material que era en un principio ajeno y precisaba mucho involucramiento por parte nuestra.

En una segunda instancia, el director trabajó, junto con la asistente coreográfica, en la asignación de los roles a cubrir en el desarrollo de la obra. Una vez elegidos, las escenas comenzaron a montarse casi todas a la par, sin un orden o plan de trabajo preestablecido. La estructura de la obra se mantuvo prácticamente en su totalidad, únicamente se modificó en el agregado de algunas escenas nuevas.

En cuanto a los procedimientos utilizados, el trabajo de "reposición" se organizó a partir de distintas pautas, seleccionando y modificando el material preexistente así como también trabajando en la creación de nuevos materiales kinéticos e interpretativos.

Uno de los procedimientos más utilizados fue el de la *copia formal de secuencias coreográficas*[3] a partir de registros fílmicos tanto de ensayos como de funciones. Así, en un grupo reducido (el director y tres intérpretes), estudiamos y recuperamos una de las escenas en la que se desarrolla un unísono grupal de mujeres a partir de los videos; sobre esa estructura, pusimos la coreografía en cuenta con la música e hicimos una serie de modificaciones formales o temporales para luego enseñar el material al resto del elenco.

Otro procedimiento utilizado fue el de la *copia conceptual*[4] de algunas escenas. En estos casos, no realizamos una *copia coreográfica* de los registros fílmicos, sino que el director retomó la idea disparadora de la escena para generar material con lxs nuevxs intérpretes. Uno de estos casos fue la escena titulada "La danza de la lesbiana que espera". Rotemberg y la asistente de dirección trabajaron con una de las intérpretes sobre algunos disparadores de la escena del 2014, pero destacando sus características y personalidad. En este caso, el material kinético de la primera versión no se copió, sino que se adaptó a partir de pautas similares (saltos, caídas y traslados en velocidad) pero en otro cuerpo. Luego de varias pruebas de improvisación con el director, se incorporó un fragmento inicial de material gestual que no existía y se combinó con los movimientos previos.

---

[3] Utilizamos el concepto de *copia coreográfica* para hacer referencia al procedimiento de reproducir los movimientos concretos o secuencias de movimiento en una coreografía, buscando ejecutarlos de la manera más exacta posible.

[4] Proponemos el concepto de *copia conceptual* para hacer referencia al procedimiento de utilizar o retomar los conceptos centrales de escenas pre-existentes para la creación de nuevos materiales kinéticos.

Por otro lado, también se recurrió al asesoramiento por parte de lxs intérpretes y asistentes del 2014, quienes presenciaron ensayos y colaboraron con el montaje coreográfico a partir del *pasaje del material "de cuerpo a cuerpo"*. La escena en la que se desarrolla un unísono grupal de danza afro se configura como un ejemplo de este procedimiento. En la primera versión, una de las intérpretes y el asistente de producción fueron quienes, especializadxs en la danza afro, desarrollaron el material que se montó al resto del elenco. Estxs mismxs intérpretes-creadorxs regresaron en 2018 a trabajar con lxs nuevxs intérpretes en la técnica requerida y volvieron a montar la escena.

A su vez, se trabajó en la *ampliación y complejización del material existente*, a partir del armado de "inventarios"[5] de movimientos. Tomando como base la primera versión, lxs intérpretes improvisamos y generamos una ampliación de distintos recursos que se ordenaron, seleccionaron y estudiaron. Este procedimiento se trabajó, por ejemplo, en el dúo que se desarrolla durante la entrada del público y en la primera escena grupal. El coreógrafo propuso "mejorar" el material, realizando un "inventario" de manipulaciones posibles y proponiendo una dinámica temporal no predecible en el desarrollo de las mismas. De este modo, en la versión del 2018, estos "inventarios" funcionaron como repertorios de posibles movimientos para que lxs intérpretes ejecutáramos durante las escenas improvisadas, generando un espectro de movimientos más complejo que en 2014.

Sumado a esto, también se recurrió a la *generación de nuevo material* que se incorporó a la estructura de la obra. Al inicio de la misma, el director decidió incluir la canción *Un mundo ideal* de la película *Aladdín* (1992), cantada a capela por todo el elenco. Para el armado de esta escena, el director convocó a una cantante que trabajó junto con el elenco en algunos ensayos: realizamos ejercicios de vocalización, afinación e interpretación, elegimos el tono de la canción y el orden en el que ingresaban nuestras voces. Luego, el director trabajó junto con ella en el montaje coreográfico de la escena. Del mismo modo, se incluyeron en el

[5] Durante el proceso de "reposición", entre el director y lxs intérpretes denominamos de esta forma a las posibilidades de movimientos para desarrollar en las escenas improvisadas. Algunas escenas, entonces, tenían un "inventario" de opciones físicas para ejecutar: formas de tirarse y levantarse del suelo, modos de agarre entre los cuerpos, opciones de caminatas y corridas por el espacio.

desarrollo de la obra fragmentos de *Facundo* (1845) de Domingo F. Sarmiento que el director seleccionó y trabajó con el intérprete que los enunciaba en escena.

En la versión del 2018 también aumentó la *utilización de material y las referencias a obras anteriores del director* como un tipo de intertextualidad característica en el trabajo de Rotemberg. En la versión del 2014 trabajó con fragmentos de, por ejemplo, *La idea fija* (2010) y en el 2018 se amplió el repertorio y se agregaron nuevas referencias como saltos y manipulaciones presentes en *La Wagner* (2012) y movimientos de pelvis característicos de *El cisne salvaje* (2018)[6] .

En definitiva, la "reposición" de *Savage* se organizó a partir de una serie de procedimientos muy variados en correspondencia con los materiales heterogéneos que presentan las diferentes escenas de la obra. En términos del director, la obra "se repuso casi tal cual, y se hicieron pocos cambios con respecto a la primera versión, algunas escenas agregadas y sobre todo mejoras coreográficas" (Rotemberg, 2020). Sin embargo, entre las versiones, se presentan diferencias significativas con respecto a los sentidos de la obra y, sobre todo, en el trabajo interpretativo de lxs bailarinxs. Desde su perspectiva, la "reposición" implicó un trabajo muy técnico y eficiente por parte de lxs intérpretes quienes, sin haber atravesado el proceso de la creación, tuvimos que copiar, pero también generar y ejecutar nuevos materiales físicos e interpretativos.

Durante los cinco años transcurridos entre las versiones, gran parte de las temáticas y conceptos que subyacen en *Savage* adquirieron nuevos y diversos significados. Muchas de las escenas se ampliaron; se introdujeron nuevas referencias a textos literarios, obras de danza, canciones y películas; se generaron nuevos recorridos por parte de lxs intérpretes en función de los roles ocupados abriendo nuevos sentidos en la "reposición".

En la versión del 2018, las escenas grupales se trabajaron con la intención de reforzar el sentido de "espectáculo" tomando decisiones con respecto a la música, la iluminación y el vestuario que generaban una puesta más llamativa, en contraposición a la estética "íntima", "oscura" o "desprolija" del 2014 con una

[6] La idea fija (2010), La Wagner (2012) y El cisne salvaje (2018) son todas obras dirigidas por Pablo Rotemberg.

iluminación tenue y ropa de ensayo. Los materiales de movimiento se "multiplicaron" en esta misma dirección: una mayor cantidad de intérpretes ejecutaron los movimientos en cada una de las escenas y las coreografías fueron más largas, complejas y detalladas.

Si bien la estructura se mantuvo prácticamente igual, se construyeron nuevas "líneas narrativas" a partir de los roles ocupados por lxs intérpretes que abrieron otros desarrollos en la dramaturgia y modificaron los sentidos que subyacen en la obra. En *Savage* se tematiza la construcción cambiante y dinámica de las identidades y, en este sentido, los recorridos que cada intérprete realizaba en las diferentes escenas construyeron, entre las versiones de la obra, sentidos plurales.

En la versión del 2018 se revisó y amplió el sentido irónico presente en la obra, teniendo en cuenta que se hizo foco en ciertos rasgos físicos de lxs intérpretes para reforzar imaginarios, arquetipos o *clichés* con los que Rotemberg trabaja usualmente: una intérprete hiper delgada hacía referencia a una pieza de Pina Bausch, un intérprete norteño bailaba un carnavalito, un intérprete afro danzaba una samba mientras leía y cantaba en portugués, una intérprete rubia y blanca leía un texto en alemán, una intérprete con pelo corto y tatuajes protagonizaba la escena denominada "La danza de la lesbiana que espera".

Por otro lado, durante los años que transcurrieron entre el estreno y la "reposición", los textos utilizados en escena del *Manifiesto contraexual* (2000) de Paul B. Preciado se difundieron y cobraron gran popularidad en el marco de un nuevo contexto de discusiones sobre género y sexualidad (teniendo en cuenta el crecimiento y la militancia del colectivo LGBTIQ+, la discusión y lucha por la igualdad de género en movimientos como *Ni Una Menos*, el debate por la sanción de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, entre otros).

Desde el comienzo del proceso en 2018, hubo una constante reflexión por parte de la totalidad del grupo (director, asistentxs e intérpretes) acerca de la vigencia y el tratamiento de los textos de la obra. Si bien no se recurrió a nuevos textos, sí se realizaron una serie de operaciones escénicas en el modo de enunciación y tratamiento de los mismos. Por ejemplo, los textos de Preciado fueron leídos en castellano, portugués y alemán, generando una superposición de voces y cierta dificultad para su comprensión, así como también algunxs de lxs intérpretes realizaron la mímica de ciertas palabras enunciadas.

En definitiva, a pesar de que los textos utilizados fueron exactamente los mismos, el sentido de estos hacia el interior de la obra, así como su recepción por parte del público, sí presentaron modificaciones sustanciales teniendo en cuenta los nuevos contextos en los que se inscribían. Mientras en 2014 se presentaban como textos novedosos y se enunciaban con claridad y un carácter explicativo en la estructura de la obra, en 2018 los distintos procedimientos escénicos mencionados tendían a ironizar la posibilidad de manifestar las propuestas de aquellos textos como ideas "nuevas". En este sentido, en la versión del 2018 se problematizó y reflexionó sobre el contenido de estos textos a través de procedimientos como la traducción y la multiplicación de voces. Al ser estos sumamente conocidos y popularizados, se produjo un desplazamiento de un tono pedagógico y explicativo en la enunciación de lxs intérpretes en 2014 hacia un tono irónico en el 2018.

Por otro lado, la incorporación de los nuevos textos enunciados en la obra también generó nuevos sentidos intertextuales con respecto a los de Preciado. Una vez más, Rotemberg apuntó hacia la alternancia entre "lo alto" y "lo bajo" y el trabajo con los diferentes puntos de vista sobre aquellos *clichés*: se añadieron los sentidos de los estereotipos presentes tanto en el discurso idealizado de *Disney* y la banalización romántica de un "mundo ideal", como en las construcciones discursivas sobre la patria, la civilización y la Historia Nacional Argentina en *Facundo*.

Finalmente, la versión del 2018 se presentó como una "reposición" que propuso una revisión crítica del contenido político y social de la pieza, generando modificaciones en la obra en función de un nuevo contexto. La profundización de los estereotipos físicos e interpretativos en los roles ocupados por lxs bailarinxs y su identificación como argentinxs, latinoamericanxs o europexs, así como el trabajo de hibridación entre ciertos discursos de género, nacionales o extranjeros, idealizantes y propios de las grandes industrias, operaron en el mismo sentido de alternancia entre "lo alto" y "lo bajo" que Rotemberg señala como aquello que *Savage* pone en escena. Si bien el director apuntó a mantener la obra estructuralmente se establecieron, entre las versiones, una serie de desplazamientos desde lo solemne hacia lo ridículo.

Reconstruir desde un cuerpo 'afectado'

En 2018 se anunció y difundió como "reposición" el nuevo montaje de la obra *Savage*, tanto desde la Compañía de Danza de la UNA como desde la Universidad. El trabajo, en términos de Rotemberg, se organizó fundamentalmente a partir del procedimiento de la *copia formal* e, incluso, a partir de la búsqueda de cierta fidelidad con respecto a una coreografía "original". En este sentido, este proceso de "reposición" podría analizarse tomando en cuenta el concepto de "recreación" de Janez Janša (2010), entendiéndolo como el intento más fiel de repetir el pasado, al priorizarse una ejecución técnica y precisa de los movimientos a partir de la copia coreográfica y la relación identitaria con un original. Sin embargo, el proceso efectivamente llevado adelante en 2018 se orientó, además de a una complejización coreográfica, al trabajo con lxs intérpretes para potenciar las capacidades creativas e individualidades en la interpretación. Para ello, la copia a partir de la utilización de los registros fílmicos disponibles no resultó una herramienta suficiente, así como tampoco el pasaje del material coreográfico "de cuerpo a cuerpo" entre las generaciones. De este modo, junto con un trabajo de "recreación", se dio inicio a un nuevo proceso creativo que apuntaba tanto a la recuperación y revisión crítica del material existente como a la generación de nuevos materiales para las escenas. En este sentido, recurrimos al concepto de "reconstrucción" Janez Janša (2010), entendida como una práctica radicalmente crítica que aborda tanto el contexto histórico de la obra como su contexto presente. La reconstrucción apela al presente como el único momento del que podemos hacernos responsables y utiliza el pasado para reflexionar sobre el momento actual. Por lo tanto, se diferencia de una "copia" o de un "duplicado" de aquello que ya ha existido y está ausente o bien reexiste en el archivo.

Desde esta perspectiva, el foco de la reconstrucción en *Savage* estuvo puesto en generar un universo común y un imaginario conceptual alrededor de la obra. El trabajo de improvisaciones y pruebas por parte de todo el equipo resultó fundamental para el tipo de trabajo que el director llevó adelante: uno que nos involucró interpretativamente como bailarinxs y que recuperó lo que para él constituía la "esencia" de la obra.

Como explicamos, la reconstrucción de esta obra requería un determinado entrenamiento y trabajo de resistencia por parte nuestra como intérpretes.

Suponía alcanzar un agotamiento físico que nos permitiera lograr un estado interpretativo para implicarnos, desde los cuerpos, en las temáticas que *Savage* propone. En la segunda versión, aquel proceso descripto como un período de "mucha intensidad" por lxs bailarinxs estuvo relacionado, sobre todo, con la tensión generada en el pasaje de materiales entre los cuerpos. En el intercambio entre el pasado y el presente se abrieron nuevos interrogantes durante el proceso acerca de cómo volver a hacer la danza de otro cuerpo, en el propio. Más allá de la ejecución coreográfica y la técnica precisa, Rotemberg trabajó con nuestros estados interpretativos desde la afectación de los cuerpos. Tal como señala Mark Franko: "Ya no se trataba de demostrar cómo se podía rehacer la danza simulando la danza original y la apariencia del bailarín, sino más bien de cómo era hacerlo de nuevo" (Franko, 2017: 22)[7].

A partir de esto, podemos entender que gran parte de la reconstrucción se organizó a partir de la reflexión con respecto al intercambio entre los cuerpos de lxs nuevxs intérpretes y las producciones de lxs intérpretes anteriores. Como uno de los tres aspectos interrelacionados que Gerald Siegmund plantea para dar cuenta de estos procesos (afecto, discurso y técnica), el afecto no se refiere únicamente a la condición material del cuerpo sino, también, a la presencia abstracta de aquellos otros cuerpos con los que se producen conexiones, relaciones de tensión (Siegmund, 2017: 498). Al interpretar los movimientos del elenco anterior en nuestros propios cuerpos, lxs bailarines del 2018 ejecutábamos, a la vez, dos danzas: la de lxs intérpretes del 2014 y una danza totalmente nueva.

En la reconstrucción de *Savage* se revela, entonces, aquella tensión implícita entre lxs diferentes intérpretes en el pasaje del tiempo y se recuperan una serie de movimientos pasados en una doble ausencia de los cuerpos: estos no son ejecutados ni por lxs bailarines del 2014, ni por nuestros cuerpos. Una tercera corporalidad se articula a partir de la tensión entre los dos elencos: el primer elenco afecta al segundo y este, en su ejecución, modifica al primero e interviene en el pasado. A partir del afecto mutuo y la doble transición entre los cuerpos del

[7]"The concern was no longer to demonstrate how the dance could be redone by simulating the original dance and the dancer´s appearance; the emphasis was rather on what it was like to do it again" (Franko, 2017: 22). La traducción es nuestra.

pasado y el presente, *Savage* se reconstruye como una nueva obra mientras recurre a la memoria como generadora de conocimiento.

Este proceso de reconstrucción combinó el estudio formal del material preexistente, modificaciones sobre este, instancias de búsqueda creativa y, sobre todo, una reflexión crítica al actualizar el material generando nuevos sentidos y lecturas en un nuevo contexto. En este proceso enfocado en la afectación de los cuerpos, lxs intérpretes ocupamos un rol central en el trabajo de reconstrucción, como intérpretes-creadorxs[8]. De este modo, en este trabajo de reconstrucción, efectivamente no se utiliza la primera versión como un resultado cerrado o un pasado inmodificable al que volver, sino como un punto de partida para "reconvertir", entrar en diálogo, reflexionar, explorar nuevas posibilidades de sentido y configurar una nueva obra, aunque tampoco final ni acabada.

Finalmente, la reconstrucción de *Savage*, así como el modo colectivo de abordar los procedimientos, son determinados por el modo de trabajo en la creación de la primera versión, los conceptos y tematización del afecto de los cuerpos como un aspecto central de la obra. Se problematizan las referencias, las citas y las relaciones intertextuales a partir de una reflexión sobre el concepto de la obra y se lleva adelante un nuevo proceso creativo.

El cuerpo como espacio para la memoria y la generación de conocimiento

En el trabajo de reconstrucción se remarca la importancia de la memoria corporal: al trabajar desde el archivo y el repertorio acumulado en los cuerpos, las piezas continúan abriendo diálogos con el presente, a través de la coreografía, cada vez que se realizan (Franko, 2017). En el pasaje de materiales entre lxs distintxs intérpretes de la Compañía de la UNA, estas prácticas abren una serie de preguntas sobre el quehacer coreográfico y el modo de entender las obras, configurándose como valiosos procesos de aprendizaje.

Por este motivo, en lugar de preservar el "pasado como pasado" y utilizar el archivo únicamente como memoria de almacenamiento (Susanne Franco, 2017),

[8] En la ficha técnica del 2018 que figuraba en la página web de la Universidad, se establecía una serie de agradecimientos a lxs intérpretes que habían asesorado en la "reposición" pero a su vez, se hacía referencia a "todo el resto de lxs integrantes de la Compañía de Danza de la UNA que habían aportado su material coreográfico para la primera versión de esta obra en el 2013".

estas prácticas ponen en relación maestrxs y estudiantes, directorxs y bailarinxs a través del ejercicio de la memoria cultural, trabajando en la actividad de presentificar el pasado. Entendiendo al cuerpo como un espacio para la generación de conocimiento, el trabajo de volver a hacer dentro de la compañía permite una exploración y pensamiento crítico sobre sus piezas y una elaboración de nuevos materiales, donde todos los agentes involucrados participan tanto de una experiencia de presentificación como de aprendizaje. Es en la misma obra en donde lxs bailarinxs, en su doble rol de bailarinxs e investigadorxs, a través de sus cuerpos y sus movimientos redescubren su historia, problematizando la "desaparición" de la danza, que se conserva y se reconceptualiza en el mismo volver a hacer. En definitiva, estas prácticas se constituyen como experiencias de formación para sus participantes, permitiendo la reflexión sobre su propio trabajo en la yuxtaposición temporal entre presente y pasado.

Bibliografía

De Naverán, I. (2010). “Introducción”. En *Hacer Historia,* Barcelona: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors.

De Naverán, I. y Écija, A. (2013). *“Leer, bailar, escribir”, Lecturas sobre danza y coreografía*. España: Artea Editorial3.

Departamento de Artes del Movimiento, Universidad Nacional de las Artes, Diez años Artes del Movimiento, Buenos Aires, Libros UNA, 2008.

Ellis, A. y Bochner, A. (2019). “Autoetnografía: un panorama”. En *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*, México: Universidad Autónoma de Aguas Calientes. El Colegio de San Luis.

Franco, S. (2017). “The Motion of memory, the question of History”. En *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press.

Franko, M. (2017). “Epilogue to an Epilogue: Historicizing the Re- in Danced Reenactment”. En *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press.

Franko, M. (2017). “Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era”. En *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press.

Guber, R. (2019). *¿Cómo analizar una situación de campo? Avatares de la reflexividad cuando se lo toma en serio, Perspectivas etnográficas contemporáneas en Argentina*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo, reflexividad*, Bogotá: Norma.

Janša, J. (2010). “Reconstrucción 2”. En *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors.

Schneider, R. (2010). “Los restos de lo escénico (reelaboración)”. En *Hacer Historia*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego. Institut del Teatre. Mercat de les Flors.

Siegmund, G. (2017). “Affect, Technique, and Discourse-Being Actively Passive in the Face of History: Reconstruction of Reconstruction”. En *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press.

Taylor, D. (2012). *Performance.* Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones.

La precariedad como condición constitutiva de la experiencia y la teoría del arte contemporáneos. Un análisis de sus potencialidades políticas en el orden social

Romina Conti, UNMdP/AAdIE – BA
Guillermo López Geada, UNMdP/AAdIE – BA

Desde hace algún tiempo, distintos autores vienen insistiendo en la conexión entre el arte contemporáneo y la precariedad. Entre otros/as, Nicolás Bourriaud, Hito Steyerl, Jacques Rancière, Cristoph Menke, Gerard Vilar y diferentes artistas contemporáneos/as han reflexionado -en distintos sentidos y con énfasis también diversos- acerca de la precariedad como una condición específica del arte contemporáneo, de la experiencia estética a la que éste apela y/o como constitutiva de la producción teórica en estos campos. La idea subyacente a las diferentes tesis y conceptos con los que estos autores abordan el problema es que la forma del arte como tal, en nuestro tiempo, expone el carácter no definitivo del mundo vigente produciendo representaciones y contramodelos que pondrían de manifiesto la fragilidad intrínseca de nuestras socialidades.

Desde esta perspectiva, la condición precaria se observa como un elemento negativo que importa una ganancia crítica para las dinámicas sociales, o dicho de otra forma, como una posibilidad política consistente -como señala Bourriaud- "en incitar la precariedad en las mentes" y "mantener viva la noción de intervención en el mundo".

La presente ponencia recupera algunos de esos aportes en torno a la categoría de precariedad, tanto de corte teórico-filosófico como propios de diversas expresiones artísticas contemporáneas, para evaluar el posible impacto político transformador de esa condición, que se recorta a contrapelo de los valores dominantes en la cultura *mainstream*.

Sobre la sensación y las potencias de una "caída libre"

"Imagina que caes. Pero no hay tierra"
(Steyerl, 2014, p.15)

En los artículos que se reúnen en el libro "Los condenados de la pantalla", la videoartista y crítica Hito Steyerl analiza las distintas formas de alienación que han surgido en las formas de creación, recepción y circulación de la creación audiovisual en nuestras actuales sociedades hipermediatizada.

Entre los muchos aspectos interesantes de los ensayos allí reunidos, destaca sin dudas la perspectiva materialista de la autora, que no aborda las imágenes como representaciones, sino claramente como fragmentos del mundo, que intervienen activamente en el. Desde es perspectiva se explica el título de la compilación, las producciones audiovisuales o visuales en formatos de baja resolución (como el AVI o el JPEG) son identificados por Steyerl como los "proletarios" o excluidos de la sociedad de clases de las apariencias, condenados por su resolución muy por debajo de los parámetros establecidos por la cultura *mainstream*.

Esa mirada materialista de la producción artística y las imágenes en particular, había sido iniciada por los autores del entorno de la Teoría crítica, en la primera mitad del siglo XX. Walter Benjamin (2009) había introducido en 1936 el carácter dual de las transformaciones del arte en la era de su reproductibilidad técnica, indicando los cambios en la esfera del valor que rodeaban su instalación social. Continuando esa idea, Steyerl detalla no solamente la existencia y características de la nueva materialidad del arte de pantallas, sino que tiempo en que evidencia la precariedad que atraviesa a esas "imágenes pobres", destaca la forma en la que propician el desplazamiento del valor de la calidad de la imagen al de la accesibilidad de las producciones.

Sin embargo, la autora describe aspectos que sin duda fueron impensables por aquellos autores críticos. Analizando las formas actuales de producción cinematográfica, y los modos en que se fusiona con prácticas del diseño gráfico, la pintura y el collage, entre muchas otras, Steyerl nota que el cine ha profundizado aquel paso que le permitió dar el montaje (contra perspectiva lineal cinematográfica), habilitando la posibilidad de crear "nuevos y diversos tipos de visión espacial, perspectivas disgregadoras y posibles puntos de vista" (Steyerl, 2014, p.30). Estas transformaciones en la producción audiovisual eliminan la

existencia de un horizonte unificado para la producción de sentido, produciendo más bien disociación y digresión en la experiencia, que la instala en un escenario de precariedad de certezas, que genera (o puede generar) la sensación de una "caída libre".

Para dar cuenta de esta idea, Steyerl se remonta al discurso sobre el vértigo de Theodor Adorno, en el que el frankfurtiano se burlaba de la obsesión filosófica por la tierra y el origen[1], reivindicando la potencia de lo no idéntico y proponiendo una lectura dialéctica del efecto de "shock" que se genera ante esa sensación de "caída libre".

Ese concepto de shock nos traslada nuevamente al pensamiento de Benjamin, quien ya había trabajado sobre las consecuencias de la tecnificación de la vida social, destacando como su rasgo fundamental el empobrecimiento de la experiencia, entendido como la imposibilidad de procesar y asimilar las vivencias que obturan, en cantidad e intensidad, nuestra sensibilidad frente a las grandes urbes y las guerras de principio de siglo. Esta situación característica (y la posible salida de la misma) sería pensada por Benjamin en torno a ese concepto de *shock* que también retoma Adorno en el ensayo que Steyerl cita.

Parte del juego que abre el concepto de *shock*, como experiencia de negatividad en la producción del sentido, pasa a involucrar otros aspectos, tales como la distinción entre memoria voluntaria (Bergson) e involuntaria (Proust), llegando a un concepto tan caro a la historia de la filosofía como el de rememoración (Hlebovich, 2014). En términos generales, las diferentes ramificaciones que presenta la noción de *shock* involucran, además de una crisis de la experiencia y su posible recuperación, una introducción en la dinámica de las dimensiones de lo social e individual, que Benjamin había abordado a partir de la experiencia del cine.

El vínculo entre las categorías mencionadas hasta aquí se abre a la condición de precariedad de la experiencia de un modo muy interesante. En la actualidad, diversas teorías estéticas postadornianas como las de Christoph Menke

[1]Categorías clave de la teoría del arte de Martin Heidegger, que integran, además, varias teorías estéticas posteriores de diversos autores que comparten esa preocupación. Por ejemplo, la *Estética operatoria* del filósofo argentino Luis Juan Guerrero o la *Teoría de la formatividad* del filósofo italiano Luiggi Pareyson, por nombrar sólo dos de gran envergadura.

(1997/2011), Martín Seel (2010) o Rebentisch, retoman, en diferentes grados, la idea de la experiencia estética como desestabilizadora de los modos habituales de comprensión. Esta otra vertiente viene a posicionarse como una elaboración teórica de la puesta en crisis de la experiencia. En este caso, la noción de crisis se comprende desde su aspecto positivo en tanto habilitante de un modo, siempre otro, de comprensión que revela la insuficiencia basal de la comprensión a que estamos habituados. En unos casos concebida como toma de conciencia, en otros como negación pura y radical, la precariedad de la experiencia estética es en principio un contrapunto de aquel otro modo de comprender que se habría instalado hegemónicamente en nuestras culturas.

Steyerl también se instala en la potencia política de esta experiencia de precariedad. Para la autora, esa "apertura" que el *shock* habilita entraña una "libertad espantosa, absolutamente desterritorializante y siempre desconocida" (Steyerl, 2014, p.31). Las formas que asume la precariedad en esa experiencia de la "caída" son a la vez las formas de la decadencia y de la liberación, del padecimiento y del goce, pero además nos permiten adoptar una vista panorámica de nuestro paisaje social y político: "...al interior de un presente agonizante, podemos caer en la cuenta de que el lugar hacia el que descendemos ni tiene fundamentos, ni es ya estable." (Steyerl, 2014, p.32).

La sensación de "caída libre" manifiesta entonces la transformación de la experiencia y la teoría estética en huérfanas de fundamentos y certezas, en dadas a la negatividad de lo abierto, lo no idéntico, lo absolutamente contingente. Esta realidad puede generar desasosiego, pero también puede, como señala Bourriaud: mantener viva nuestra conciencia de intervención en el mundo. En otro de los ensayos de Hito Steyerl que componen este libro, la autora parece inclinarse por esta segunda opción cuando nos dice: "Hagamos confluir y desgarremos nuestros escenarios de ocupación. Rompamos la continuidad. Yuxtapongámoslos. Editémoslos en paralelo. Saltémonos el eje. Construyamos suspenso. Pausa, Contraplano. Sigamos buscando la primavera." (Steyerl, 2014, p.125)

La precariedad comunitaria de lo estético contra las estructuras de dominación

"...detrás de los nosotros que ustedes ven,
detrás estamos ustedes."
(Mayor del EZLN Ana María, 1995)

Señalar el carácter inescindible de los dominios de lo estético y lo político ha sido sin dudas una de las mayores preocupaciones de la obra de Jacques Rancière. En muchos de sus textos puede leerse una recuperación de la potencia comunitaria de la autonomía artística como base de la fundamentación de sus análisis sociales. Sin embargo, como detalla en *El malestar en la estética*, la forma estética no está dada por la forma de comprender la autonomía del hacer artístico que había celebrado el modernismo, sino que, ante todo, la constituye la autonomía de una forma especial e irreductible de experiencia sensible. No obstante, no se trata de una experiencia individual, sino que remite necesariamente a una instancia comunitaria. Para Rancière, esta experiencia "aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida" (Rancière, 2011, p.44).

Este problema del rol político de la experiencia del arte y de la experiencia estética en general, también tiene sus antecedentes en los desarrollos de aquella primera generación de los teóricos críticos de Frankfurt, desde luego Benjamin y Adorno a quienes ya hemos mencionado, pero también en la teoría socio-estética de Herbert Marcuse. Rancière se instala en este debate cuando insiste en clarificar la forma en la que la experiencia estética representa una ruptura respecto de las estructuras de dominación.

El autor sostiene que lo que pueden aportar el arte y la experiencia estética al orden (o desorden) político no es poner sus herramientas al servicio de la emancipación social, sino encarnar una forma política divergente, una política que les es propia a la experiencia y la educación estéticas y que le permiten alterar los modos que suelen construir las invenciones disidentes de los y las sujetos/as políticos/as. Según Rancière, el arte y la experiencia estética se convierten entonces en una metapolítica en la que el vínculo originario entre la autonomía del arte y la emancipación a través del arte se encuentra siempre en un equilibrio inestable, o precario. Adorno había visto también este carácter dialéctico. A la vez

que el arte preserva, de forma negativa, una promesa política de emancipación, amenaza con suprimir esa alteridad precaria en un intento constante por devenir en forma de vida. En palabras de Rancière: "la revolución estética se propone transformar la suspensión estética de las relaciones de dominación en principio generador de un mundo sin dominación." (Rancière, 2011, p. 49).

En ese sentido, cobra importancia la forma del arte que impone siempre la evidencia del carácter no definitivo del mundo produciendo, como observa Bourriaud, representaciones y contramodelos que subrayan la fragilidad intrínseca del orden existente: "El arte expone el carácter no-definitivo del mundo. Lo disloca, lo recompagina, le devuelve su desorden y su poesía." (Bourriaud, 2015, p.73)

Esta operatividad de la experiencia estética y del arte constituye lo que Rancière denomina la micropolítica del arte, que presupone un cruce de fronteras y una instalación en la extrañeza radical de la dimensión estética, así como una "apropiación activa del mundo común" (Rancière, 2011, p.65).

Otra forma de hacerse cargo de esta potencia político-estética de la precariedad, ha sido presentada en diferentes instancias por las propuestas de algunos/as artistas contemporáneos.

En un manifiesto de 1966 denominado "Nos rehusamos", Lygia Clark asumía la forma de la precariedad como modo de resistencia: "En un mundo en que el hombre se tornó extraño a su trabajo, a través de la experiencia nosotros incitamos a la toma de conciencia sobre la enajenación en la que vive, rehusamos toda transferencia al objeto – aún en aquel objeto que solo estaba presente para destacar la oscuridad de toda expresión, rehusamos al artista que pretenda emitir, a través de su objeto, una comunicación integral de su mensaje sin la participación del espectador (…) proponemos *lo precario* como nuevo concepto de existencia contra toda cristalización estética en la duración."[2]

[2]Las cursivas son nuestras. "Nos rehusamos" se incluyó en la publicación y muestra denominada "Heterotopias. Medio siglo sin lugar 1918-1968". Lygia Clark fue una artista brasileña (1920-1988), co-fundadora del Movimiento Neoconcreto y comprometida con la redefinición d ella relación entre arte y vida. Del neoconcretismo deriví en el arte de experiencia sensorial con la explícita intención de convertir a los/las espectadores/as en partícipes activos/as de la obra. Hacia mediados de los `60, sus creaciones se transforman en propuestas de carácter performático y de lo que la artista denomina "investigación sensorial". En torno a este giro puede verse aún parte del archivo de su obra "Máscaras sensoriales", de 1967.

La artista ecuatoriana Valeria Andrade[3], propuso en 2006 una obra denominada "Prácticas suicidas" (2006), en la que reúne una serie de performance y videos derivados de ellas (como "La torera" o "Al vuelo") así como algunos textos breves que también integran la obra. El primero de ellos se denomina "Manifiesto Suicida" y comienza con las siguientes palabras:

> "A ti, mi ciudad…
>
> En un sistema cuyo margen de imprevisibilidad se asienta en el caos de las reglas de juego, la imposibilidad de medir distancias entre los hechos, los personajes, las coyunturas nacionales, hace que la vida cotidiana nos exaspere con sus repentinas metamorfosis y exageraciones de peculiar lógica. Es insólita la facilidad con la que nos deshacemos de los presidentes, después de haberles puesto, en derecho democrático, su bandita presidencial, por ejemplo. Es notable el surgimiento de movimientos sociales que luego se desmoronan. Es inaudita la brecha social que se forma a partir de la ignorancia controlada por el poder institucional. Por no hablar del jocoso manejo de nuestros recursos naturales renovables y no renovables, de la deforestación geográfica y humana, y menos aún de la jacarandosa administración de la ley.
>
> La historia nos corre a tontas y a locas, sin ton ni son, de repente y de golpe y porrazo, al común, nos dejan sin aliento y con la constante sensación de haber sido tomados el pelo, visto las huevas, metidos el dedo…
>
> Resbalando en esta inercia, nuestro medio es un medio de estructuras, sistemas e instituciones *precarias*, donde la producción artística responde con sus propias herramientas…"

Finalmente, repondremos aquí una obra de 2014 del artista suizo Thomas Hirschhorn. La obra consiste en una instalación, denominada Flamme éternelle**,** ocupó un espacio de aproximadamente de dos mil metros cuadrados, de acceso gratuito, abierto de mediodía a medianoche. Durante los cincuenta y dos días que duró la exposición (24 de abril al 23 de junio de 2014), más de doscientos filósofos, escritores, poetas e intelectuales fueron invitados a compartir el trabajo del artista y los debates suscitados en ese espacio, alrededor de dos ágoras que

[3]Valeria Andrade Proaño (1973, Ecuador), se define como una artista multidisciplinaria, coreógrafa, performer, produce arte y contenidos desde la plataforma *Sujeto a Cambios*, desde 1997. Se puede acceder a la plataforma desde el siguiente link: https://acambiosujetoa.wixsite.com/valeriaandradeproano

componían la instalación. A esos espacios se sumaban el taller del artista, una biblioteca, una videoteca, puestos Internet, un bar, y una publicación gratuita producida diariamente en el mismo lugar que se ofrecían al público y los participantes de la obra. En los textos de presentación de la propuesta, Horschhorn definía de esta forma su producción: "No se trata de una manifestación cultural, se trata de una obra de arte. La obra de arte no debe funcionar. La obra de arte no tiene controles, no tiene obligación de presentar resultados. Pero la obra de arte, porque es una obra de arte, puede crear momentos mágicos y maravillosos de verdad. Momentos furtivos inesperados y secretos. "Llama eterna" quiere ser una manifestación concreta de arte en una institución que es capaz por la presencia y la producción de crear momentos de espacio público. Eso es el desafío de este trabajo. Los momentos de espacio público son los momentos *abiertos y precarios* cuando la utopía se sobrepone a la realidad y donde la autonomía del arte se confirma a cada instante dentro de momentos imprevistos."[4]

Las obras y reflexiones que repusimos aquí son parte de los modos artísticos de instalarse en esa precariedad de lo estético para habitar la apertura a un orden diferente de pensamiento, producción e interacción social, que burle de alguna forma y por algunos momentos las estructuras tradicionales de dominación, de orden institucional, epistémico, económico y político. Todas ellas nos hacen pensar en el modo en que Bourriaud caracteriza uno de los elementos básicos del programa político del arte contemporáneo: "*…llevar al mundo al estado precario*; es decir, subrayar sin pausa la naturaleza *transitoria* y *circunstancial*[5] de las instituciones que estructuran la vida social, de las reglas que gobiernan los comportamientos individuales o colectivos." (Bourriaud, 2015, p.73)

[4]Cursivas nuestras.

[5]La cursiva es del autor.

De los modos precarios del discurso

Pas a pas
Nulle part
Nul seul
Ne sait comment
Petits pas
Nulle part
Obstinément
(Samuel Beckett, 1978)

En la primera parte de esta ponencia nos ocupamos de los modos materiales en los que la precariedad atraviesa la producción artística y la experiencia estética contemporáneos. En la segunda parte recopilamos algunas de las indicaciones que proponen el carácter intersubjetivo o comunitario como elemento constitutivo de la precariedad estética y analizan la forma en que ésta posibilita debilitar ciertas estructuras de dominación. En este último tramo, analizaremos la potencia política de la precariedad desde el modo en que se instala en el orden del discurso.

En su texto *Precariedad, estética y política*, Gerard Vilar revisa las distintas formas de los discursos sobre el arte, observando que entre ellos una de las diferencias centrales es que algunos de esos discursos se pretenden científicos, como los de la historia del arte; y otros se asumen solamente críticos, tales como la crítica filosófica, los discursos curatoriales y las declaraciones de los/las artistas. No obstante, esa diferencia, la observación de Vilar es que ambas líneas discursivas han asistido a una precarización de sus procedimientos que incluye, entre otros rasgos, la irreversible fragmentación y pluralización de los discursos.

Esa característica de fragmentación y pluralidad, de particularidad y diferencia, es un rasgo inicial de los discursos críticos, puesto que, desde sus inicios, la comunidad estética – identificada ya por Kant en su *Crítica de la Facultad de Juzgar*- se define más bien por lo que Vilar denomina un "acuerdo sobre el acuerdo", esto es, un acuerdo acerca de cómo juzgar.

En *La Soberanía del arte*, Cristoph Menke se ocupa de este problema del poder del juicio estético, también en relación con la naturaleza de la comunidad estética y sus diferencias respecto de las vivencias normativas comunitarias. La posición de Menke parece coincidir con la recuperación que hace Rancière del *sensus*

communis kantiano. Ejercer el *sensus communis*, en estos dos autores, no significa arribar al mismo juicio que los demás, simplemente significa aceptar que existe cierto consenso en las formas de producción del juicio. Este consenso se elabora en función de las constantes limitaciones y el carácter fragmentario de cualquier acuerdo. Es decir, se trata de un acuerdo necesariamente construido sobre al base de la precariedad de los juicios estéticos a los que da lugar. De esa forma parece constituirse lo que Rancière denomina "régimen estético" y Menke llama la "fuerza" del arte. La precariedad de los discursos estéticos, del juicio estético entendido como instancia comunicativa de la experiencia del arte, abre entonces la posibilidad de observar la base de construcción de los acuerdos que hacen posibles los diversos juicios y discursos normativos. Dice Menke, interpretando a Adorno:

> La experiencia estética se realiza *soberanamente* cuando con ella se adquiere una nueva imagen de los discursos no estéticos. Y no solamente porque esa imagen de los discursos no estéticos haga que su comprensión automática se convierta en material y punto de partida de una experiencia estética, sino más bien porque esa imagen se constituye en alternativa de la que tenemos cuando esos discursos no estéticos no los relacionamos con la experiencia estética. (Menke, 1997, p. 197)

Vilar enuncia tres formas en las que la precariedad se constituye un rasgo esencial de la fuerza del arte para Menke: "1) el arte es una precaria expresión de esta misma condición (precaria); 2) el arte es un medio precario de reflexión sobre su precaria condición; y 3) los discursos sobre el arte (esto es, la crítica y la filosofía del arte contemporáneos) son modos precarios del discurso" (Vilar, 2017, p. 240).

Toda justificación del carácter precario de los discursos del arte ha estado siempre sustentada sobre la particular característica de la experiencia y los fenómenos estéticos. Aunque no se ha dicho aún aquí, nos resultará sin dudas repetitivo escuchar que el arte no tratar con verdades teóricas ni es teoría, como señala Vilar, o que la comprensión a la que el arte se refiere "se produce mediante disturbios del conocimiento y disturbios de la sensibilidad" (Vilar, 2017, p. 243), estas observaciones se han realizado numerosísimas veces sin que de ellas puedan extraerse líneas claras de su posible trascendencia crítica. Menke intenta dar un paso hacia esa dirección cuando recompone la tesis adorniana que sostiene que –en este sentido del orden del discurso– la experiencia estética produce "una subversión postestética en los demás discursos" (Menke, 1997, p. 209), pero el

mismo retrocede al observar que poner el juicio o discurso estético en relación con otras dimensiones de los discursos significa amputarlo de su autonomía y por tanto lesionando la soberanía de la experiencia estética como tal.

Habitar la precariedad de las prácticas y los discursos estéticos es también la única forma de preservar su carácter soberano que la hace no compatible con el resto de las prácticas y discursos identificatorias y dominadoras, sino que representa para esas dimensiones de la vida común "una crisis y una interrupción" (Menke, 1997, p. 291).

Los aportes reunidos en estos breves pasajes de revista por algunas de las reflexiones que rondan la actualidad de la experiencia estética y del arte, parecen señalar que ya hemos transitado demasiado tiempo aquel orden de solidez y certezas que sigue reproduciendo el mundo artístico de la cultura *mainstream*, por lo que tal vez sería momento de fortalecer lo que ocurre cuando nos permitimos hacernos cargo del caos y la multiplicidad. Tal vez desde esa interrupción e incomodidad que genera la incógnita de lo abierto podamos debatir de nuevo, comunitariamente y cada vez que sea necesario, qué tipos de vidas queremos vivir.

Bibliografía

Benjamin, W. (2009). “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Estética y Política*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Bourriaud, N. (2010). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Hlebovich, L. (2014). “Crítica de la vivencia y caída de la experiencia: Un estudio sobre la noción de cuerpo en la filosofía de Walter Benjamin”. En actas *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, ISSN 2250-8465, 2014.

Menke, C. (1997). *La soberanía del arte*. Madrid: Visor.

Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: FCE.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.

Seel, M. (2010). Estética *del aparecer*. Madrid: Katz.

Steyerl. H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra

Vilar, G. (2017) *Precariedad, estética y política*. España: Círculo Rojo.

MESA 6

TEORÍA Y FILOSOFÍA DE LAS ARTES

La experiencia del presente en la reflexión sobre el cine de Martin Seel

Esteban Cardone, UNMDP/UNLa

Permanencias en el presente. Un presente improductivo

Me invade, muchas veces, inexplicablemente,
la hipnosis del patrón Vasques.
¿Qué es para mí ese hombre, salvo el obstáculo
ocasional de ser el dueño de mis horas,
en un tiempo diurno de mi vida?[1]

Resulta ostensible el hecho de que la cotidianidad se ordena según la medida del tiempo. O quizá deba hablarse en plural, de tiempos. Al trabajo consagramos escrupulosamente una parte considerable de nuestras jornadas. En el mejor de los casos hay lugar para el ocio y el debido descanso. Pero sea cual fueren nuestras obligaciones restantes, siempre se encuentran regidas, de alguna manera, según un orden de plazos y duraciones. El tiempo así considerado resulta ser una suerte de fuerza social que impone su presión en todos los ámbitos del quehacer común. No parece haber actividad que escape a la regulación impuesta por él. En oposición, la experiencia estética se ofrece como una modalidad de la conducta que rehuye a las regulaciones antes mencionadas, es decir, constituye otra forma de habitar el tiempo que, ya por su canónico desinterés, comporta un desajuste con el orden de fines y urgencias diarias. Al prescindir de expectativas con relación a objetivos o fines, la atención estética se ciñe a su ocasión y nada más. Ésta última consideración, hija de la caracterización de la experiencia estética, que Martin Seel realiza en su obra *Estética del aparecer*, articula el recorrido del presente texto.

El concepto de *aparecer* estético que Martin Seel acuña, y da nombre a su obra homónima, constituye un rudimento valioso de su reflexión estética, puesto que alcanza para describir la enorme variedad de circunstancias en las que ponemos

[1] Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego.* Acantilado. Barcelona. 2013. p.23

en juego un trato particular con el mundo. El concepto de *aparecer* se aplica a la ocasión que privilegia el concentrarse en el presente de la percepción sin más y en ese sentido se afirma sobre el antecedente que sentara Kant al calificar como *reflexivo* al juicio estético. Así, "lo estético es el estado en el que el conocimiento más común, en el acto de dirigirse a su objeto, se vuelve sobre sí mismo, se olvida de su referente durante un momento y atiende al modo en el que su estructura parece adaptarse a la comprensión de lo real" (Castro, 2017, p.27). El *aparecer* es ocasión de una vuelta sobre sí y como tal refiere a nuestra apreciación estética del mundo, a un modo de percibir que se concentra en la disponibilidad de aquello que se muestra a los sentidos, sin percatarse más que de sí misma, sin arreglo a otro fin que el brindarse a lo sensible. "Su propósito es dejar que los objetos estén no como son bajo tal o cual aspecto, sino como aparecen aquí y ahora, en cada caso, ante nuestros sentidos" (Seel, 2010a, p.35). Seel remarca desde temprano la decidida clave temporal de la atención estética y su indiferencia frente a finalidad teórica y práctica alguna (en otra clara deuda del planteo kantiano). Precisamente, la demora improductiva en el presente comporta una instancia imprescindible de nuestra autopercepción, opacada por la premura de las tareas diarias. La idea misma de *fin* trae asociado cierto régimen temporal; sea porque el objetivo que se estipula es práctico y postula un futuro resultado, bien porque en clave predictiva se analizan datos presentes a los efectos de anticipar consecuencias ulteriores. Al comportar un fin en sí mismo la experiencia estética no tiene necesidad alguna de extender su interés al futuro, sino que agota su sentido en el presente de su eventualidad.

> Ésta es una de las razones por las cuales la atención estética representa una forma de conciencia sin la cual resultaría inconcebible la existencia humana, pues sin la posibilidad de esta conciencia los seres humanos tendrían un sentido mucho más estrecho del presente de sus vidas (Seel, 2010a, pp.40-41)

El aquí y ahora en el que se concentra la atención estética es considerado, como se sugirió, un momento de *quiebre normativo* en la organización social del tiempo que estipula orden a las actividades. La conducta ordenada según plazos, más o menos estrictos, configura en mayor medida nuestra vida cotidiana, excepto en aquel momento dedicado a la contemplación estética. Ello nos convida a pensarla "al margen", temporalmente hablando, del horizonte en el que se despliegan obligaciones y términos, es decir, ajena a la presión que

impone el tiempo. Seel describe el momento estético como un *paréntesis* en el trazado de nuestros planes. Un distanciamiento de aquellos momentos anudados al cálculo de fines, comprendidos como mero *tránsito a*. Desde luego, la discontinuidad que supone la percepción estética se halla paradójicamente embebida en nuestra cotidianidad, pero cabe reiterar que, por su propio carácter excusa su interés por finalidad alguna "para estar por un momento al margen de la continuidad de nuestra vida" (Seel, 2010a, p35) De modo que el concepto de *aparecer* designa la propia atención a una modalidad de nuestra percepción sensible que desdeña cualquier otro interés. El *presente productivo,* entendido como tránsito hacia un fin, oficia para Seel como la referencia temporal dominante a la que se opone el presente germinal de la contemplación estética. En este último algo sucede en la propia demora, sin atención a una estricta finalidad posterior. Y aquello que sucede no es sólo del orden de la percepción sensible, sino que es capaz de extenderse también al orden de la representación. En suma, así como existen horas que parecen tener dueños, hay demoras que no. Vale insistir con que sea que nos demoremos a contemplar el detalle particular de un objeto o la plenitud de aspectos de una determinada situación, la atención estética comporta una modalidad de trato con el mundo que se excusa de respetar la continuidad de los asuntos que de ordinario nos ocupan.

> El presente es un horizonte abierto – y por lo tanto inabarcable, inconcebible e indomeñable- del encuentro sensible, actuante y pensante con lo que está dado. Ese encuentro no es estético por sí mismo, la atención estética reprensenta más bien un modo de confrontar el mundo (…) lo que importa allí, por encima de todo, es de qué modo esto y aquello – o todo ello en su conjunto – es perceptible aquí y ahora, y solamente aquí y ahora, en su particularidad fenoménica; lo que importa es el modo como se presenta a los sentidos lo que está dado. (Seel, 2010a, pp.56-57)

Dada la primera caracterización del concepto de *aparecer,* que el propio Seel califica de "mínimo", el llamado *aparecer simple* podría interpretarse como la modalidad de percepción estética más habitual, y sin embargo en virtud de la defínción que ofrece el autor, se entiende como un caso de la percepción muy puntual, que se concentra exclusivamente en la presencia sensible del objeto sin importar nada más que el presente mismo de su recepción. Para esa forma de la

percepción estética Seel guarda el nombre de *contemplación,* en ostensible afinidad terminológica con el planteo kantiano que sentara la costumbre de llamar *contemplativo* al juicio del gusto, indiferente al conocimiento del objeto de su atención.

Sin embargo, en contraposición con el aparecer *simple* el aparecer *atmosférico* constituye una noción ampliatoria en la reflexión de Seel, dado que involucra una temporalidad que desborda su propio presente. Deja en claro que la percepción estética "a secas", la que denomina contemplativa, cierra su alcance a su propio presente y se sugiere que dicha modalidad del *aparecer* es particular, o menos habitual. En tal sentido, el aparecer atmosférico se antoja más frecuente, por configurar una *situación* de la percepción. Seel reconoce el contrapunto que se genera entre ambas modalidades, dado que el *aparecer atmosférico* involucra la situación existencial del individuo y con ello el horizonte más basto de su propia temporalidad.

> La atmósfera es una configuración sensible y afectiva de posibilidades de la existencia realizadas o sin realizar, perceptibles mediante los sentidos, y por lo tanto es significativa existencialmente para quienes están inmersos en ella (…) La conciencia de las atmósferas moviliza un saber en torno a referencias culturales, en las cuales se inserta su percepción. A veces incluye además actos de la imaginación, a través de los cuales fantaseamos o rememoramos al mismo tiempo otro presente (Seel, 2010a, pp.143-145)

El aparecer atmosférico convoca en ocasiones la imaginación y la memoria para componer una experiencia de la percepción con tono emotivo. Al carácter sinestésico de la percepción estética lo "completa" el haber dado al recuerdo y la conjetura acerca del porvenir. La representación contribuye a aportar espesor a la experiencia en sí. Con todo, el presente puesto en juego en el *aparecer atmosférico* recibe su aporte pasado y futuro, dando como resultado la configuración de un presente *sui generis*. La atención a la plenitud de lo presente se nutre de elementos que subrayan el carácter existencial de la experiencia. Respecto de las atmósferas dice Seel que "son un aparecer compuesto de temperaturas y de olores, de sonidos y transparencias, de gestos y de símbolos que tocan y afectan de un modo u otro a quienes están inmersos en esa situación" (Seel, 2010a, p.144) Con el *aparecer atmosférico* la experiencia estética se ajusta a una situación de la existencia que trasciende la mera

recepción de datos sensoriales y se descubre envuelta por emociones, recuerdos y deseos, es decir, termina por configurar un tipo de vivencia situada.

Al extenderse sobre cómo concibe Seel la imaginación se hace patente la declamada *oscuridad constitutiva* de lo estético, dado que el motor de la representación se sirve de elementos eclécticos, sinestésicos en la construcción de una imagen.

> La libre imaginación, puede emanciparse de aquella realidad peculiar de la apariencia (…) La fuerza de la representación sensible puede liberarse en cualquier momento de toda apariencia y de todo aparecer concretos, incluso cuando se despliega a partir de un suceso sensible (…) la libre imaginación es capaz de una infinidad de variaciones que se extienden más allá de todo lo que es posible y está dado en situaciones reales (Seel, 2010a, p.120)

El análisis de cómo inside la representación en la configuración de la experiencia estética abre la discusión en torno al carácter social de la materia que conforma. De otra manera, la atención puesta sobre los modos de representación estética excede el marco de la experiencia individual, obligando a que la reflexión corra provisoriamente su interés de la percepción que registran los órganos sensibles, y se dirija a revisar los ingredientes sociales que intervienen en la construcción de una situación estética. Al respecto Seel sostiene que las representaciones estéticas están regidas de alguna forma por convenciones. La imaginación, la capacidad de representar estético, trasciende los límites de lo que nos es, o fue dado, y en ese sentido, no se encuentra acotada como la "simple" percepción, que no puede más que concentrarse en el presente de aquello que se le ofrece, todo lo cual lleva al filósofo alemán a decir que:

> Los objetos de la imaginación se comportan de otro modo (…) En ese escenario se encuentran los dos movimientos opuestos de la conciencia estética. En ese escenario acontecen tanto la atención a la realidad de lo que aparece en el instante como la transgresión de toda realidad inmediata. Allí los objetos despliegan un juego de apariciones, un juego que transporta la representación mucho más allá del juego de las apariciones presentes (Seel, 2010a, p.124)

El *aparecer atmosférico* es entonces un modo de la percepción compuesto, no solamente por lo dado a la percepción, sino también por variaciones capaces de trascender lo efectivamente dado. Hay *atmósfera* porque hay un percibir abierto a conjugarse con experiencias pasadas y deseos futuros, a posibilidades

concretas o remotas. Así la imaginación, por no encontrarse ceñida a la inmediatez del acto perceptivo, puede construir representaciones más ricas, capaces de extender el sentido de lo dado, e incluso de rechazarlo. Hay involucrado en ello un potencial crítico de la conciencia estética, al menos en su capacidad de imaginar escenarios posibles. Al respecto Seel menciona sutilmente un grado de interferencia social en los márgenes de posibilidad de la representación individual, señalando incluso a agentes concretos en la formación de una suerte de "haber común" de representaciones, cuando dice:

> La libre imaginación es libre en cuanto a la elección de los tiempos y de las ocasiones en que tiene lugar; también goza de libertad para variar y combinar los modelos en lo que se apoya tácitamente; pero es guiada por modelos acústicos, visuales y narrativos, que se deben predominantemente a la imaginación artística, ya sea creada por artistas o por agentes de publicidad (Seel, 2010a, pp.132-133)

Vale decir entonces que conforme la experiencia estética se "ensancha", según Seel, con el concurso de la imaginación, se abre a ser determinada con aportes intituídos. La representación se nutre de elementos con origen y circulación social. Así, los vaivenes de la imaginación se encuentran en buena medida constreñidos a ciertos patrones de producción de representaciones socialmente constituidos. Seel nos presenta las modalidades del *aparecer* como una suerte de juego de mamushkas, en donde el *aparecer simple* se presenta como núcleo interno, con notas mínimas, y los modos *atmosférico* y *artístico* se ofrecen más amplios merced a la incorporación de un orden representacional que encuentra su encarnadura en el marco de las referencias culturales que lo asisten.

> Mi tesis sólo sostiene que la imaginación estética que se aleja del presente histórico en el que acontece su realización, y que emprende la búsqueda de un tiempo perdido o de un tiempo que acaso nunca ha existido, también toma sus energías a partir de una concentración en el presente (Seel, 2010a, p.62)

Hablar de la experiencia estética es hacerlo respecto de constelaciones y procesos, antes que de objetos aislados de un contexto significativo. Los *objetos* estéticos son complejos, y no puede imaginárselos como algo legitimamente exento de las circunstancias históricas en las que son apreciados. Al contrario "el infinitivo sustantivado *aparecer* procura expresar precisamente esto: la percepción estética es atención al *acontecimiento* de sus objetos" (Seel, 2010a, p.92) Todo lo cual no hace sino reforzar el carácter temporalmente situado de

los procesos involucrados en la situación estética.

Seel ubica los instantes de demora y contemplación como revocatoria de aquellos presentes extenuantes, dentro del vasto horizonte de comprensión de la temporalidad humana. Y si bien no aporta una exégesis de las antinomias temporales que rasgan la existencia, refiere el *aparecer* estético como un momento particularmente rico en términos de nuestra consciencia del *aquí y ahora*. La atención despreocupada en las cosas opera un quiebre con aquel presente cautivo dentro de un ciclo productivo. Derroca la certidumbre, por provisoria que fuere, que sostiene el presente consagrado a cumplir un objetivo determinado. Por el contrario, la captación estética desnuda la precariedad de nuestras determinaciones actuales.

> Deviene consciente de que lo radicalmente indeterminable no es el futuro, sino el presente. El futuro es, desde luego, en un cierto sentido, aun menos determinable que todo lo que acontece en el presente y todo lo que aconteció en el pasado. Pero el futuro es demasiado indeterminado como para que pueda experimentarse en la plenitud de su indeterminabilidad. Esta posibilidad es el privilegio del presente efímero. (Seel, 2010a, pp.208-209)

Música para los ojos

La reflexión de Martin Seel acerca del cine reviste interés en nuestra discusión sobre el carácter improductivo del presente estético. El arte, particularmente el cine, se nos ofrece como una creación que intercepta el presente de la percepción con una construcción espacio-temporal especial. El parentesco entre arquitectura y cine se entiende a partir de la creación de espacios: según Seel, ambas son artes que construyen y articulan el espacio de modo diverso. Pero, además, son artes que se ocupan del movimiento, sea al trazar el espacio de su posibilidad, en el caso de la arquitectura, como el de articular el flujo visual de imágenes en el tiempo, como es el caso del cine. La delimitación del espacio en el cine encuentra su procedimiento más evidente en el dentro (*on-screen*) y fuera (*off-screen*) de cuadro, ocasión en donde se establecen los márgenes visuales de nuestra visión como espectadores. La delimitación entre un adentro y un afuera de cuadro establece los límites de lo representable en pantalla, y por consiguiente de aquello que podemos ver. De manera que no sólo existen límites materiales en la imagen cinematográfica, entendidos en términos de

dimensiones definidas, sino que también se crean coordenadas espaciales al interior del propio cuadro que determinan las posibilidades de situar algo al alcance de la mirada. El cine pone en pantalla un mundo al que tenemos acceso gracias a la variedad de planos (primer plano, general, americano, entero, detalle, primerísimo, medio, picado, contrapicado, cenital, secuencia, etc.) y movimientos de cámara (zoom-in, zoom-out, travelling, panorámico, etc.) organizados de forma secuencial a través del montaje. Pero no es sólo la imagen-movimiento la responsable en la construcción de espacios, sino que la dimensión acústica juega un papel excluyente en ello. La película crea y organiza el espacio visible según coordenadas sonoras "por medio de la música, el lenguaje y otros efectos sonoros, se acentúa de múltiples maneras lo que se puede ver como también lo que no se puede ver en la pantalla grande" (Seel, 2010b, p.40) El sonido aporta a la configuración de un interior y de un afuera. El cine de terror ilustra como ningún otro la amplitud del espacio constituido más allá del cuadro. Apenas por citar un ejemplo ilustrativo: en *The Blair Witch Project* (1999) un grito lejano en el bosque anuncia la inminencia de un peligro que acecha más allá de lo visible en pantalla.

La película sólo es capaz de ofrecer aspectos del espacio que representa; nunca pone a nuestro alcance la totalidad del mundo que construye. Contempla nuestra participación en tanto completamos de forma más o menos coherente aquello que dispone a la percepción. En el anterior ejemplo, las escenas de pánico nocturno nos obligan a suponer que afuera de las carpas asedia el mismo bosque que vimos en horas diurnas. Sucede que nuestra atención no puede dirigirse más allá de aquello que vemos y oímos, todo lo cual define un espacio permanentemente variable que reclama nuestra participación constante. Sobre este último punto Seel cifra la capacidad del cine, como ningún otro arte, para movilizarnos (tanto emotiva como virtualmente). Su llegada, su capacidad de conmovernos, está dada justamente por nuestra participación activa en el soporte de un mundo que se muestra y oculta a los ojos. Nuestra actividad no se reduce a completar la información que no se suministra, sino a involucrarnos en un movimiento virtual que nos arrebata, nos anima a anticipar y es capaz de transportarnos a situaciones que no se condicen con nuestra experiencia real concreta.

Pero además de entender la película como un arte de construcción espacial, Martin Seel la considera según las coordenadas temporales que definen su transcurso, motivo por el cual la música ofrece el modelo homologable por autonomasia. Al respecto resulta atinada la consideración que realiza Susan Buck-Morss cuando describe cómo los estudios musicales incidieron en el interés de Adorno por el concepto de historia.

> La música, que muchas veces ha sido considerada la más abstracta de las artes, es en el sentido histórico la más concreta, ya que ningún arte está más integralmente referido a la dimensión temporal. La composición es en sí misma historia, el sentido de cada efímera nota determina y es determinado por aquella que ha sido y aquella que vendrá. (Buck-Morss, 2011, p.122)

Al compromiso de Seel por entender el largometraje en términos espaciales se suma el interpretarlo según la temporalidad que inaugura. En ese sentido, sostiene que, como la música, "nos mantiene fuera de la marcha de las cosas", como si inaugurase un curso de tiempo propio, que se despega de otras trayectorias vigentes en simultáneo. La película nos arrebata, al igual que la música, de la plena atención a un presente productivo, dando origen a un hilo temporal propio que prescinde de toda finalidad ulterior. El cine narrativo propone un tipo de experiencia comparable con aquella que ofrece la música. El continuo movimiento de las imágenes compone ritmos diversos, sostiene pulsos y retardos visuales, y crea tensiones según lo exija la narración en curso. Como la música "crea un tiempo articulado: un presente, tejido con las agujas del recuerdo y la espera, que el proceso musical hace perceptible en un permanente transcurrir" (Seel, 2010b, p.46) la película ofrece una aparecer en fuga permanente a la percepción, compuesto de tonos e intensidades que registran su cambio en el tiempo. Las películas son, según Seel, música para los ojos.

> Something is always slipping away that is already irretrievable; something is always emerging that cannot yet be grasped. This visual rhythm is a formal privilege of the fi lmic image for which the still image has no equivalent. Films are music for the eye (…) all music follows a process of suspense: the buildup, relief, and conversion of tensions within the experience of time. Music creates ordered time: a present shot through with memory and expectation that, over the course of the musical event, makes itself felt in a lasting transience. Making something of finite time: this is what music shows us. The cinema audience has a similar

experience.[2] (Seel, 2018, p.20)

Como consecuencia, el cine genera una situación perceptiva particular, en cierto modo semejante a la música por dos aspectos: comporta un tipo de experiencia que se sustrae en su propia ejecución a la vez que ordena nuestra expectativa futura en relación al pulso de lo acontecido. “In the here and now, the cinematic film invites us on a journey through time in shifting constellations of the here and there, as well as the still, the not yet, and the no longer”[3] (Seel, 2018, p.21) El presente del cine siempre es un presente “al borde” de una temporalidad organizada.

Minutos con dueño

Disfrutar (o no) del cine implica, para Seel, la decisión voluntaria de entregarse a su capacidad de movilizarnos, es decir, a dejarnos determinar por él. Ello supone la apertura a una instancia del presente que, como en la experiencia estética, se declara improductiva, o mejor, se enfrenta a la temporalidad que oficia como referencia para la reflexión del autor alemán. Es que el *aquí y ahora* de la percepción estética ostenta matices, según se aplique a la mera percepción de un objeto, al tono de una situación que se amalgama a la existencia del individuo, o a la contemplación del arte, y se opone a presentes en tránsito hacia un fin definido, propio de lo que podríamos denominar una suerte de racionalidad instrumental. Es decir que el aquí y ahora de la experiencia estética, en todas sus modalidades, propone una ruptura con el orden teleológico que domina el presente con arreglo a pautas u objetivos futuros. Como se sugirió, el presente de referencia es el del tiempo de la productividad, al que se opondría el presente de la experiencia estética en tanto ruptura en la continuidad antes mencionada.

A partir de este planteo, cabe preguntarse si la temporalidad que inaugura el

[2] “toda la música sigue un proceso de suspenso: la acumulación, el alivio y la conversión de tensiones dentro de la experiencia del tiempo. La música crea un tiempo ordenado: un presente atravesado por memoria y expectativa que, en el transcurso del evento musical, hace se sintió en una fugacidad duradera. Hacer algo de tiempo finito: esto es lo que nos muestra la música. (…) Algo se está escapando siempre que ya es irrecuperable; algo siempre está emergiendo que aún no se puede captar. Este ritmo visual es un privilegio formal de la imagen fílmica para el que la imagen fija no tiene equivalente. Las películas son música para el ojo”

[3] “En el aquí y ahora, la película cinematográfica nos invita a un viaje a través del tiempo en las constelaciones cambiantes del *aquí* y *allá*, así como del *todavía*, el *todavía no*, y el *ya no*.”

largometraje cinematográfico es congruente o no con los presentes que delinean el contorno de la experiencia estética según Seel, si se separa del "presente productivo" como presente "con inclinación a" o si es solidario de él. Dicho de otro modo: ¿Qué tipo de *permanencia en el presente* supone la experiencia ordinaria del mundo, la experiencia estética y la experiencia del cine? ¿Existen vínculos, contrapuntos, contradicciones entre ellas? ¿Es el cine un ejemplo que atenta contra cierta autonomía de la experiencia estética?

Como hemos visto, la dedicación que dispensamos a las cosas varía, en función de los fines que los acompañan. La captación estética del mundo construye instancias improductivas, aún situadas en medio de tareas auspiciadas por intereses definidos con anticipación. Ese carácter desdeñoso coexiste en cada una de las modalidades del *aparecer*, siendo la modalidad *simple* aquella de mayor concentración en el presente mismo del acto perceptivo. En tal instancia la atención sensible resulta lo suficientemente abundante para prescindir de indicios y expectativas. No obstante, el instante estético, pese a su ociosidad, se ofrece como una instancia capaz de enriquecer el registro de nuestra experiencia, sin la necesidad de encontrar su sentido, como se dijo, en un objetivo posterior y sobre todo, sin hallarse sometido al dictado de duraciones ni plazos previos. El goce estético es lisa y llanamente indisciplinado.

Ahora bien, la concentración en el aquí y ahora del *aparecer simple* contrasta con las modalidaes *atmosféricas* y *artísticas,* cuya eventualidad atiende a un horizonte temporal que contempla pasado y futuro. Como resultado, el presente estético reune indicios de temporalidades que lo trascienden y le aportan sentido. El aparecer atmosférico desobedece, por su definición mínima, a una organización del tiempo definida. Pero el arte, y el cine, sobre todo, demuestra que la experiencia estética puede ser conducida en función del diseño de un espacio-tiempo organizado anticipadamente. El *aparecer* asociado al cine se ajusta a una duración lo cual habla, de mínima, de una cierta presión del tiempo condicionando el curso de la experiencia. Dicho de otra manera, la configuración particular de la imagen-movimiento se sostiene en cierto grado merced a la presión que el tiempo ejerce sobre ella. Y si bien no constituye una novedad en sí mismo, impone la necesidad de subrayar el carácter social que oficia de trasfondo.

La percepción estética abordada por Seel a partir de un "discurso de las facultades" es mayormente comprendida como una experiencia individual. La atención al cine vendría a reconfigurar el énfasis individual de la misma y dar lugar a las aristas sociales capaces de determinarla. No es casual que parte de la preocupación de Seel por el cine se empeñe en analizar su posibilidad como agente capaz de determinar nuestra participación. En suma, el aquí y ahora del aparecer *simple* es un presente que se comprende como una instancia de auto determinación de nuestra sensibilidad, pero conforme adosa representaciones a la experiencia, o simplemente hace del arte objeto de la misma, permite que ingresen elementos capaces de determinarla. En el caso del cine, además de construir su propuesta a partir de un lenguaje consolidado, convenciones y representaciones varias, organiza un *aparecer* que, al margen del orden teleológico que domina la racionalidad cotidiana, no escapa suficientemente a la presión del tiempo, como sí parece hacerlo la experiencia estética en su definición simple. La estancia en el presente que inaugura el cine comparte hasta cierto punto la autonomía del puro *aparecer*, pero dado el carácter social de su origen, no escapa de cierto apego por la organización del tiempo.

En rigor el aparecer simple se ve libre de toda imposición, dando lugar a un demorarse en el presente sin más. En él cobra verdadero relieve el contraste entre presentes. En cambio, la experiencia estética que comporta la recepción del largometraje no sólo se haya circunscripta a una duración determinada, que no alcanza nunca a poner en crisis, sino a una configuración interna deudora, en cierta medida, de convenciones relativas a su lenguaje y producción. Dicho de otro modo, Seel le reconoce al cine la capacidad para determinanos, para movilizar nuestras emociones y reacciones, y dicho efecto es el producto de una construcción, diagramada con arreglo a cierto ordenamiento de ritmos y tiempos, que podría leerse como un caso más de la llamada presión social del tiempo. Sea que se considere al montaje como procedimiento determinante del cine, sea que, como defiende Tarkovski, sea el plano aquel que hace a la imagen cinematográfica, en cualquier caso, presupone un grado de organización ajeno al libre goce del presente.

Bibliografía

Aumont, J. Bergala, A. Marie, M. Vernet, M. (1983). *Estética del cine. Imagen fílmica, montaje, narración, lenguaje*. España: Paidós.

Burello, M. G. (2012). *Autonomía del arte y autonomía estética. Una genealogía*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.

Castro, S. J. (2017). *Filosofía del arte. El arte pensado*. México.: Herder.

Jay, M. (1974). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt. Madrid:* Taurus.

Kant, I. (2010). *Crítica del juicio*. Madrid: Gredos

Safranski, R. (2013). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: Katz

Seel, M. (2010a). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz

Seel, M. (2010b). *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*. Barcelona: Anthropos.

Seel, M. (2018). *The arts of cinema*. Estados Unidos: Cornell University Press.

Buck-Morss, S. (2011). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W.Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones RIALP.

Los Otros y *El juego del poder*, el cine de Hugo Santiago posterior a *Invasión*

Enzo Moreira Facca, CIC – TECC – FA – UNICEN

Introducción

En su concepción más clásica, como producto de la industria hollywoodense, el cine se ha constituido a lo largo de la historia como un estatuto realista donde el espectador asiste a una construcción del espacio audiovisual que busca vender la idea de estar viendo una continuación de la vida real. Como plantea Jean-Louis Comolli: "Las metamorfosis impuestas al cine por la industria del espectáculo lo han conducido, paradójicamente, a perderse como cinematografía al aproximarse a la fantasía de ser el espejo de la vida, al someterse al modelo promedio de la percepción humana habitual" (2015: 24). Una de las grandes discusiones llevadas adelante por el discípulo de Robert Bresson[1] es la búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico distanciado de las propuestas realistas del cine clásico, de esta manera busca la experimentación con los recursos narrativos y estéticos del cine. En sus films existe una permanente ruptura de las convenciones estéticas del audiovisual, donde se persigue un permanente desconcierto para el espectador; discursos ambiguos o fragmentados, utilización del falso *raccord* como recurso de montaje, implementación del sonido disociado de la imagen, etc. El cine moderno buscará dejar de lado la idea de un estilo invisible donde pasan inadvertidas las puntadas de la construcción narrativa, en cambio se pone el foco en la fusión de lo psicológico o lo filosófico y lo plástico. Como resultado tendremos una representación fílmica que se escapa del realismo y pone sobre la mesa una visión refractada y cifrada del estado del mundo y sus debates socio-políticos.

El conjunto de todas estas características crean un espacio audiovisual que hemos

[1] Santiago trabajó durante siete años con Robert Bresson como asistente y discípulo. Destaca su participación como asistente de dirección en *El Proceso de Juana de Arco* (Bresson, 1962).

llamado autónomo, donde se transgreden los diversos recursos del cine convencional, tras lo cual genera un constante cuestionamiento por parte del espectador respecto de la situación que acontece en la pantalla. Es una operación dialéctica donde hay un proceso positivo al reconocer una trama con un hilo argumental que puede ser seguido, pero al mismo tiempo hay un proceso negativo al encontrarse con transgresiones que provocan un constante cuestionamiento e impide la narración lineal; nos encontramos con elementos que impide una lectura realista del film o actúan en pos de generar cuestionamientos en el espectador. Como resultado, en tanto síntesis del proceso dialéctico, obtendremos una nueva materia fílmica que impugna al cine clásico narrativo y crea un nuevo espacio fílmico –un cine de vidente que pone en crisis a la imagen-acción–.[2] Gilles Deleuze plantea en su texto *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II* (2005b) la puesta en crisis de la imagen-acción a raíz de la aparición de nuevas vanguardias estéticas que construyen un nuevo tipo cine donde prima el vagabundeo, la propagación de tópicos del film de manera extensiva a toda la trama, los acontecimientos que apenas si conciernen a los personajes de las películas y la laxitud en los nexos sensoriomotores. Lo que conduce a la nueva imagen que es la situación puramente óptica y sonora en sustitución de las situaciones sensoriomotrices. En la imagen-acción, que prima en el cine realista, se plantean situaciones unidas por acciones y por los nexos sensoriomotrices que modifican la situación inicial en una nueva –el modelo S-A-S'–[3]. En el cine moderno se aflojarán estos vínculos para favorecer a las situaciones ópticas y sonoras. A su vez se acentúan los llamados espacios cualesquiera (Deleuze, 2005a: 160-161), donde el espacio audiovisual pierde la homogeneidad, la conexión con sus partes, hay inestabilidad y ausencia de vínculos, son espacios singulares, lo que potencia la posibilidad de los *raccords*. La acción en la ópera prima de Santiago, en cierto punto, está impugnada. Esto hace que se

[2]"(...) la crisis de la imagen-acción, es decir, la forma del vagabundo, la propagación de tópicos, los acontecimientos que apenas si conciernen a sus protagonistas y, en resumen, el aflojamiento de los nexos sensoriomotores, todos estos rasgos eran importantes, pero sólo en calidad de condiciones preliminares. Hacían posible la nueva imagen, pero aún no la constituían. Lo que constituye a la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse" (Deleuze, 2005b: 14)

[3]"La acción en sí misma es un duelo de fuerzas, una serie de duelos: duelo con el medio, con los otros, consigo misma. Finalmente, la nueva situación que sale de la acción forma un par con la situación de comienzo (...) La fórmula de esta representación orgánica y espirálica es S-A-S' (de la situación a la situación transformada por intermedio de la acción)" (Deleuze, 2005a: 204-205)

resquebrajen los nexos sensorio-motrices y se permitan las situaciones ópticas puras.[4]

En la presente ponencia buscaremos analizar los dos filmes de ficción que Santiago escribió y dirigió luego de radicarse definitivamente en París: *Los otros* (*Les autres,* 1974), película que vuelve a contar con la colaboración de Borges y Bioy Casares en la escritura del guión, y *El Juego del poder* (*Écoute voir…,* 1979), donde el escritor francés Claude Ollier actuó como co-guionista. El objeto del presente trabajo será analizar las distintas coincidencias estéticas presentes en ambos films y cómo se enmarcan en la tradición del cine moderno y el espacio autónomo que el director busca construir.

Los Otros (1974)

En los primeros compases del film tras el prólogo, conocemos a Mathieu Spinoza (Bruno Devoldère) y a su padre dueño de una librería, Roger Spinoza (Patrice Dally). Algunos días después de asistir a una fiesta, Mathieu se suicida. Su padre, quien creía comprenderlo, ahora siente que nunca lo conoció y éste buscará relacionarse con quienes fueron los amigos de su hijo para intentar descifrarlo. Poco a poco aparecerán misteriosos hombres quienes también interpelan a las mismas personas que Roger Spinoza.. En *Los Otros* se plantea una situación fantástica, relatada por J.L. Borges de la siguiente manera:

> Después de la muerte del hijo, el librero pasó de ser un hombre a ser otro, y a ser otros después. Él no interviene en estos cambios, algo que no entendió le sucedía y lo arrastraba. Fue el que se asombra de ser alguien, el mago que aparece y desaparece, el violento que arrebató su dinero al jugador y lo golpeó, el desconocido que durante una noche le robó la mujer. Dejó de ser él mismo para ser tantos. Ahora puede ser todos y ya no sabe quién es. (en 2002: 11)

Spinoza no comprende a su hijo ni tampoco a sí mismo, a sus sentimientos, esto lo lleva por diferentes estados: todos esos otros hombres son el propio Roger Spinoza, distintos aspectos, alter egos o –mejor dicho– comportamientos de la misma persona que busca dilucidar qué le sucedía a su hijo. Lo que el librero lleva

[4]La escena de presentación de Herrera (Lautaro Murúa) e Irena (Olga Zubarry) es un ejemplo de ello, donde se compone el espacio partiendo de un primer plano del hombre seguido de jump cuts sobre el plano de él, luego la cámara se queda con la mujer y se realiza una serie de inserts de los distintos objetos de la locación (00:09:07) El espacio se construye desconectado, fragmentado, se pierde el objeto de la acción y pasa a prevalecer el significante; lo que Herrera le dice a Irene, las caras de ella, etc.

y siente dentro nos es revelado en cada una de sus transformaciones, sentimientos contradictorios que convergen en una misma persona, es la melancolía, la frustración, el revanchismo, el entendimiento, todos juntos. En el film ningún personaje logra identificar al librero como esos otros porque no conocen esas facetas de su persona. El Roger Spinoza que pueden identificar es la máscara que contiene a esos otros y, tal como él mismo dice,[5] no es posible saber quien de todos es la verdadera cara de una misma persona y quienes son las máscaras, son todos parte de una misma subjetividad múltiple. Ya en el mismo prólogo del film se anticipa todo esto, donde podemos apreciar a Spinoza junto a todos sus otros yo observando a cámara (00:09:11).

Incluso hay pistas de esta temática en las primeras escenas tras la obertura, donde Mathieu asiste a una fiesta de disfraces y baila con Valérie (Noëlle Châtelet) usando una máscara que tiene una herida en la sien. El último escrito del hijo del librero reza *"Ni siquiera me acuerdo del rostro que tuve"* (00:26:08) ¿Qué otros rostros tenía el joven Spinoza? Sus conocidos destacan diferentes aspectos de la misma persona: un guionista brillante, un mal jugador de póker, alguien raro, alguien agresivo, alguien que creía en la suerte, etc. Una misma persona es percibida de distintas maneras por distintas personas, y así, un deprimido Roger Spinoza se manifiesta como una persona completamente distinta con comportamientos completamente distintos en diversos momentos. Por otro lado, tenemos el guión de Mathieu, cuya trama es explicada por Durtain (Maurice Born) –el director del futuro film– a Spinoza: "Un hombre muere. Y a partir de ese momento cosas terribles le suceden a su mujer, a sus amigos, a todos aquellos que estuvieron con él los últimos días. Como si la muerte fuera una fuerza mágica ¿Comprende? Como si todos los demás fueran contagiados por la muerte (…)" (00:44:16). La trama del film escrito por Mathieu guarda una similitud con la de *Los Otros,* el suicidio del joven guionista provoca en su padre la necesidad de conocerlo post-mortem y es esta necesidad de comprensión la que genera la crisis y la materialización de los otros rostros del librero; no es casual que uno de estos –el periodista– sea también interpretado por el actor Bruno Devoldère. Cada uno será una expresión del deseo interno de comprender a su hijo, se identifican

[5]"(…) Ignoro qué hicieron aquellos que he sido. Ignoro que otros hombres me esperan. Ignoro si yo mismo aquí, Spinoza, no soy uno de los otros" (01:59:35)

mediante distintos comportamientos.

El primero que aparece es el llamado "Adam" (Jean-Daniel Pollet) en los créditos del film[6], quien luego descubre su rostro en el espejo (00:30:42). Es quien menos apariciones tendrá, siendo las más relevantes esta primera y las últimas en el final del metraje. Adam es representativo de la incomprensión, nace poco después del fallecimiento de Mathieu cuando su padre aún se encontraba atravesado por el duelo; la confirmación de esta afirmación será al final del film cuando Spinoza queda libre de la cárcel luego de la confesión de Lucien Moreau (Daniel Vignat), rival tanto suyo como de su hijo. El segundo en manifestarse es el joven agresivo, llamado "Monsieur Marcel" (Pierre Julien) en los créditos, este será equivalente a la ira y frustración; incurrirá en diversos actos de violencia física, verbal y simbólica. Estafa a Lucien Moreau y destruye su dinero, agrede a Valérie en el bosque y destroza la librería de Spinoza. Este personaje es tanto el intento de procesar el enojo que el librero siente por Moreau, con quien Mathieu estaba enfrentado por el amor de su pareja, como el enojo con él mismo por no conocer realmente a quien era su propia sangre. El siguiente en aparecer es el periodista, quien nace luego de que el librero se instala en un hotel para aislarse del mundo, es físicamente igual a Mathieu y comparte el mismo interés romántico que éste. El periodista aparece esporádicamente durante el film, a veces caminando por la calle y otras vigilando a Valérie (01:04:10). Este alter ego es la versión más acabada de la reconstrucción sobre quién era Mathieu Spinoza, condensa así su misma personalidad y el mismo interés por la pareja de Moreau, con la particularidad de compartir otros conocimientos que posee Roger Spinoza. Su participación cobra más relevancia hacia el final de la cinta cuando acompaña a Valérie en el observatorio y la protege de M. Marcel; en las siguientes escenas entendemos que son amantes –logrando así el cometido de Mathieu para con ella–, pero ella decide terminar con esa relación en beneficio de Roger. Por último, tenemos a Alexis Artaxerxes (Roger Planchon), quien se presenta como mago, adivino o charlatán. Este hombre es quien viene a resolver las cuentas pendientes: le gana una partida de poker a Moreau y consigue así una suma de 27.500 francos, cancelando simbólicamente la deuda de Mathieu; además intenta

[6]Tal vez sea llamado así por el parentesco fonético entre este nombre y "Adan", el primer hombre según La Biblia.

que Beatrice Alain (Dominique Guezenec) vuelva a tomar el rol protagónico en la película del hijo del librero. Tampoco hay que dejar de lado al propio Roger Spinoza, quién se convierte en el amante de Valérie generando un triángulo amoroso con Moreau. Estos tres son quienes van a sostener el film con sus vagabundeos, dudas, preguntas y serán los testigos inmediatos de la aparición de los otros. Lucien Moreau será quien tensione la triple relación entre ellos con sus celos hacía las rutinarias visitas de Roger a su pareja y, de algún modo, provoca el accionar de los alter egos de Spinoza. El triángulo se resuelve con la muerte fuera de cámara de Valérie a manos de Moreau -confirmado en el prólogo del film cuando Spinoza oye el disparo (00:08:04)-, mientras que Spinoza queda encarcelado luego de haber encontrado el cuerpo. Finalmente el abogado confiesa ser el asesino a cambio de que el librero le explique la verdad acerca de los otros (01:58:10).

Todas estas metamorfosis de Spinoza son comportamientos, no hay una construcción psicológica alrededor de esta situación, simplemente suceden. El librero cambia de comportamiento y atraviesa una metamorfosis. La personalidad del padre de Mathieu choca con las formas de sus propias transformaciones. Los otros son signos, signos ópticos y sonoros que permiten generar nuevas imágenes, como el mago Artaxerxes cuando se observa en distintas superficies reflejantes para ver su rostro de recién nacido (00:59:15) y entender su propia condición de alter ego que va a terminar por desaparecer para volver a aparecer. El mago tiene conciencia propia de quien es y reniega de su condición. Es una situación óptica y sonora, la narrativa aquí no es clara y la acción no conduce a modificar ninguna situación, hay cualidad, potencialidad y expresión.[7]

> Entonces, nada de psicología: más bien una serie de comportamientos –personajes/signos– imbricados en un devenir ineluctable. Desbaratando de hecho cualquier juego, obtener todos los medios (autónomos) una materia tan distante como sea posible de la representación (reproducción) verosímil. Cuando corra ese peligro, dar a ver o a escuchar, y que entre en el orden (Santiago en Oubiña, 2002:

[7]"En síntesis, los afectos, las cualidades-potencias pueden ser captados de dos maneras: o bien como actualizados en un estado de cosas, o bien como expresados por un rostro, un equivalente de rostro o una «proposición»." (Deleuze, 2005a: 146)

13)

Los Otros es un film de vagabundeo. Spinoza recorrerá las calles de París, hablará con gente, entablará una nueva relación amorosa, se enemistará con el rival de su hijo, pero en ningún momento tendrá un rol activo para con la trama. El librero huirá todo el tiempo intentando comprender qué le pasa y que le pasaba a Mathieu, para siempre volver al poco tiempo. No hay acción ni reacción, no hay situación inicial ni situación modificada. Como la escena de Artaxerxes descubriendo su rostro en el bar, no hay intervención, no hay tensión dramática, nada que resolver; es la crisis del personaje que se manifiesta en forma de nuevos signos. Se manifiesta en imágenes, en líneas de diálogo, en el rostro de miedo del mago o en la música incidental. Ya lo destacaba Deleuze en torno al *neorrealismo italiano,* se aflojan los nexos sensorio-motrices, a veces mediante la banalidad cotidiana, otras mediante situaciones extraordinarias o situaciones límite. Las nuevas situaciones ópticas y sonoras están cargadas de sentidos, pero sin metáforas, ya que no hay una comparación directa; se pone sobre el relieve las temáticas, afloran mediante la constante reevaluación del espectador de lo que implica lo que está observando.

Nos encontraremos con espacios desconectados, casi ningún escenario del film posee una conexión orgánica entre ellos, se encuentran disgregados. A esto se suma el montaje donde se sostienen planos de personajes interactuando sin recaer en contraplanos y también encuadres obsesivos. Santiago va incluso más lejos en su objetivo de construir un nuevo lenguaje del cine -en la impugnación del realismo- al evidenciar aún más el montaje y dejar en evidencia a la producción. Hay continuos cortes a pantallas en azul, fucsia, rojo, blanco o negro; es más clara la desconexión entre los distintos planos, se asentúan estos mediante la repetición de pequeñas acciones y contamos la presencia de falsos *raccords*. Se revela la puesta en escena, donde se puede apreciar la cámara reflejada en superficies o al propio Hugo Santiago dando indicaciones de dirección junto a todo el equipo de rodaje (01:25:58). Gracias a estos elementos se pone en crisis la imagen-acción, el ritmo narrativo se interrumpe y se crean nuevas escenas libradas de los vínculos sensoriomotrices. Ante la impugnación del realismo se profundiza el espacio autónomo del cine, se transgrede la representación cinematográfica al desnudar el aparato, todo el tiempo se le recuerda al espectador que está visualizando una película; esto provoca un proceso de

negación ante tal situación y al mismo tiempo un proceso de aceptación al intentar volver a comprender lo que sucede. Como resultado tenemos a un espectador que busca activamente las respuestas en las imágenes y los sonidos que se generan, ahí es donde se aprecia el espacio autónomo, que es donde se pueden construir alegorías y metáforas en torno a los temas del film.

Por último, cabe destacar una última comparativa con el film predecesor de éste en materia sonora: en *Invasión* todos los sonidos cumplían su papel en la anticipación de la invasión inminente o representan estados de humor de cada personaje (Moreira Facca, 2021). Hacia el final de dicha película, nos encontraremos con un río sonoro que invade todo el plano, al mismo tiempo que se invade literalmente la ciudad de manera masiva (01:54:27). La banda sonora de *Los Otros* tiene un parentesco con *Invasión,* tendremos la presencia de sonidos esporádicos que intervienen de manera independiente en el plano sonoro y anticipan lo que vendrá: la muerte de Valérie, los disparos de Mathieu y Lucien, etc. Además parece que los personajes escuchan estos sonidos, como Lebendiger en la escena del bar en *Invasión* (00:41:37) o Valérie poco después de recibir un paquete en *Los Otros* (01:28:00). Escuchan estos sonidos porque su destino estará atado a los mismos, morir a manos del enemigo o a manos de un novio devenido en femicida. Estas similitudes se refuerzan con la presencia de el mismo tango compuesto para *Invasión* por Edgardo Cantón (01:18:17), quien vuelve a repetir su participación en *Los Otros* como musicalizador.

El juego del poder (1979)

Para *El juego del poder,* Santiago se une al escritor Claude Ollier para plantear un *film noir*. Arnaud de Maule (Sami Frey), un joven aristócrata y erudito de la astrofísica, contrata a la detective Claude Alphand (Catherine Deneuve) para que investigue a unos individuos que misteriosamente irrumpen en sus dominios de Yvelines -un castillo del siglo XVI-. Claude descubre que son miembros de una extraña secta, la Iglesia de la Renovación Final, a la que Chloë (Anne Parillaud), la joven amante de Arnaud, se unió recientemente. En este film, Santiago lleva más lejos la mezcla de géneros cinematográficos, vuelve a trabajar con los tópicos noir y los retoca con elementos fantásticos y de ciencia ficción. Para *Invasión,* el director había tomado elementos como el estoico detective del noir, siempre entre las dos aguas de la ley y el crimen, o la ignota invasión que no hace más que

generar desconcierto por su falta de explicación. Al respecto J. L Borges definiría a la ópera prima de Santiago de la siguiente manera: "un nuevo tipo de film fantástico: un film basado en una situación que no se da en la realidad, y que, sin embargo, debe ser aceptado por la imaginación del espectador" (en Oubiña, 2002: 100); estos elementos brillan, o destacan, un poco más en *El juego del poder*. Ya desde el inicio se plantea a un personaje femenino como una detective privada que lleva adelante las riendas de la investigación. No hay presencia de ninguna *femme fatale*[8]; aunque sí de una *femme attrapée*[9] —Chloë—, quien cae en las garras de la secta y es cosificada como el instrumento que permite a la Iglesia de la Renovación Final proseguir con sus planes. Arnoud de Maule es el *homme fatale* –"hombre fatal"– del film, versión masculina de una *femme fatale*, quien quiere más de lo que necesita: poseer a Chloë , mejorar la máquina con la que trabaja en el palomar de su castillo, etc.

Sin embargo, más allá de los arquetípicos personajes del noir, aquí la estructura es transgredida nuevamente; la trama no se acaba de develar en todo su esplendor expositivo como lo haría una película de este género, es difícil dilucidar los pensamientos o acciones de Alphand –no habrá voice over como ocurre en muchos films del género–. Luego hay un elemento fantástico o de ciencia ficción: la máquina de De Maule, un aparato que permite arrebatar la voluntad de un grupo de personas a discreción; la máquina parece que funciona gracias a las ondas electromagnéticas de radio. El aparato creado por el astrofísico De Maule es lo que la secta desea, pero hay que calibrarlo. Flora Thibaud (Florence Delay) será quien, en secreto y bajo amenaza, ayude a la secta y en última instancia a Arnoud a probar la máquina mediante ejercicios radiales cifrados. Estos elementos fantásticos son los que acaban por deconstruir el género para perseguir un lenguaje autónomo, nuevamente tendremos una negación al entender que el film no encaja en las normas del noir y una aceptación para disponerse a

[8] La *femme fatale* -del francés "mujer fatal"- es un arquetípico personaje del noir que busca seducir y destruir al hombre protagonista para perseguir el propio beneficio. La *femme fatale* se encuentra entre las dos aguas del bien y del mal, devoradora y devorada, desenvuelta y acorralada, acaba cayendo en sus propias trampas; su fatalismo se revierte a sí misma (Borde y Chaumetón, 1958: 13-20).

[9]Lo contrario que una *femme fatale*, la *femme attrapée* es una "mujer atraída", quien no resiste los mandatos de la sociedad patriarcal como su contraparte. Mientras que la mujer fatal intenta rebelarse contra la dominación masculina y muere en el intento, la mujer atraída sobrevive a la narrativa al dejarse llevar y colaborar con el personaje masculino de manera desinteresada o beneficiosa para él (Wager, 2005c: 19-28).

encontrar nuevos significados en el nuevo material transgredido.

En *El juego del poder* nos encontramos con un film que se ajusta mucho más a la estructura S-A-S' del cine clásico, incluso posee un duelo final.[10] La propia estructura de una película detectivesca –o un thriller– necesita atarse a la imagen acción, Claude Alphand interviene activamente en la situación que se plantea y la modifica activamente. La investigación original para la que es contratada deviene en la búsqueda de la desaparecida Chloë , esta primera investigación es la última parte del hilo que se puede tirar para develar el plan de la secta; ahí están los agentes que observan a Arnoud para más adelante convencerlo para acordar con ellos en el perfeccionamiento de su máquina.

De todo el film, la escena más destacable es la de su asombrosa escena final: Arnoud atraviesa una puerta en su castillo que lo conduce al departamento de su amada (01:54:25). El aristócrata secuestra a Chloë , pero se encuentra nuevamente con la detective Alphand para un último duelo con pistolas donde De Maule acaba muerto. Claude atraviesa la misma puerta por la que entró Arnoud y se dirige al palomar donde destruye la máquina. Esta última secuencia es la más extraordinaria y fantasiosa de todo el film, hasta ese momento la narración corría de modo tradicional –aunque con algunas aristas que comentaremos–, pero en este punto es donde sin explicación alguna se quiebran todos los sentidos de continuidad: por corte directo Arnoud pasa de estar en su castillo de Yvelines a estar en un departamento en el centro de París y luego en el callejón donde se encuentra la oficina de Claude Alphand. Es una secuencia que lleva a su grado más extremo la idea de desconexión entre planos, no hay contigüidad espacial en lo absoluto y no hay nada en la trama que indique que aquello pueda pasar, esto provoca el total desconcierto del espectador; es un espacio cualquiera absoluto, no hay relaciones métricas ni conexión. La potencia es lo que empuja la escena, el deseo, Santiago resume los puntos importantes que deben suceder (Arnoud como el villano que hay que detener, el enfrentamiento con la heroína y el destino del funesto aparato) en pocas escenas sin siquiera molestarse en respetar los *raccords* de continuidad. Se evidencia la construcción narrativa del cine

[10]"Por otra parte, el duelo no es un momento único y localizado de la imagen-acción. El duelo jalona las lineas de acción, marcando siempre simultaneidades necesarias." (Deleuze, 2005a: 219)

mediante el falso raccord, así como en *Los Otros* lo hacía desnudando el aparato, enseñando la producción. En ambos casos se detiene el flujo narrativo, se quiebra el verosímil, genera una incertidumbre. La secuencia final, con el agregado de música clásica de fondo y el audio de la discusión entre Arnoud y Flora, se crea una nueva situación óptica y sonora por lo extraordinario de la situación.

Una de las aristas fundamentales del film es el caso del sonido presente en todo el metraje, desde el inicio del film se da a entender el papel clave que tendrá la música y todo el universo sonoro, que está todo el tiempo presente. Toda pieza musical suena en el plano off, aun aquellas que forman parte de la escena. La clave para descifrar el misterio radica en la crónica que Flora armó sobre las actividades de la secta. El sonido en el film tiene autonomía propia, interviene permanentemente sobre las imágenes, y está distribuido de igual manera en toda la cinta; van del plano off al on de la escena. De algún modo los sonidos van hacia los personajes (Hevia en Oubiña, 2002: 54), lo audible que parece provenir desde afuera de la diégesis –oído sólo por el espectador– finalmente provienen de un parlante, una radio, etc. Así también los sonidos electrónicos de la máquina suenan durante los experimentos en el bar cercano, donde no debería oírse nada, donde no sería verosímil que el sonido de la máquina llegue hasta ese lugar. El sonido interviene permitiendo generar una imagen suspendida de las personas, privadas de su voluntad, y habilita el cuestionamiento de la narración. La campana del reloj trampa de la secta también juega en la construcción de una escena prácticamente onírica, entre fundidos a blanco y Claude Alphand entre el gas somnífero (00:49:34). También tendremos la escena donde finalmente la detective junto al músico decodifican el mensaje grabado de Flora Thibaud, podemos apreciar una conversación entre Arnoud y la propia Flora sostenida en imagen por planos y contraplanos de un parlante situado a la izquierda de cuadro y otro a la derecha en sustitución de los dos personajes (01:48:50). Finalmente tendremos la intervención del sonido en la secuencia del enfrentamiento final, donde se superpondrá el audio de la discusión entre De Maule y Thibaud mientras el primero lleva a una inconsciente Chloë hasta el callejón donde tendrá el duelo con Alphand. A esto se le suma la música clásica que Arnoud escuchaba en su castillo, la misma se oye desde el departamento de Chloë, construyendo una suerte de conexión sonora entre ambos ambientes que no tienen una conexión física.

> "Los sonidos de las películas de Santiago ya no dependen de los planos visuales y, de esa manera, nunca creemos haberlos escuchado. No hay una idea de jerarquización. El trayecto es casi el opuesto, como una inversión vectorial, y en principio parece conducir a una lógica retrospectiva (...) surge la posibilidad de que la imagen logre alcanzar el estatuto entre 'lo concreto y lo abstracto' que reviste al tratamiento de la materia sonora. Y para ello, la imagen debe ser pensada como sonido La fragmentación es nuevamente imprescindible si no se quiere caer en la representación." (Hevia en Oubiña, 2002: 54).

Conclusiones

Tanto en *Los Otros,* como en *El juego del poder,* Hugo Santiago vuelve a intentar construir un lenguaje audiovisual propio. Se plantean, en ambos casos, situaciones extraordinarias que no se dan en la realidad. Desde la metamorfosis de Spinoza en otros hombres hasta la máquina de De Maule, tendremos la presencia de estos planteamientos que abren la puerta a construir un nuevo tipo de imagen a partir de la puesta en crisis del realismo cinematográfico. De esta manera se aflojan los nexos sensoriomotores, deja de tener importancia la acción, la narración. En cambio, se fortalece el cuestionamiento del espectador y los tópicos que albergan los films. Lo importante es aquello que se puede relevar con la mirada y el oído, en vez de la sucesión de imágenes que construyan una historia (Hevia en Oubiña, 2002: 58), es decir situaciones ópticas y sonoras. Incluso en un film que exige el establecimiento de nexos sensoriomotores como lo es *El juego del poder* se dan estas situaciones fantásticas y transgresiones genéricas –entendidas como los diversos elementos que impiden la construcción de un *film noir* al uso y permiten el cuestionamiento al realismo del cine– que permiten autonomizar la narración cinematográfica, generando confusión y avalando una relectura del metraje en busca de nuevos signos. Es en *Los Otros* donde esto puede vislumbrarse mucho mejor, gracias a la inacción de los personajes, su constante vagabundeo es el que permite la ruptura de los nexos sensoriomotores. No es una película que se sostenga a partir de la tensión dramática, sino a partir de la situación fantástica que da lugar al cuestionamiento, y en suma a partir de la crisis de la imagen-acción. Spinoza sufre diversas y extraordinarias metamorfosis que dan lugar a la reflexión acerca de la subjetividad múltiple, el conocer realmente a una persona, la depresión, etc. Así también sucede en las vanguardias como el *Neorrealismo* o la *Nouvelle Vague,* en el *Cine Moderno* de

manera extensiva –que es de donde bebe Hugo Santiago como discípulo de Robert Bresson–. Es un nuevo tipo de lenguaje donde se da una reacción negativa ante las rupturas de los códigos cinematográficos y las situaciones fantásticas desplegadas, seguida de una reacción positiva al intentar buscar un nuevo signo, una reflexión. Esto da lugar, como síntesis, a un nuevo tipo de representación: la autonomía respecto del realismo y la imagen-acción, que genera inquietud en el espectador y se presenta como un sistema de conocimiento que permite repensar las distintas cuestiones de nuestro tiempo.

> *"Porque en un verdadero film, la alquimia de la totalidad de los elementos apunta exclusivamente a la obtención de otra materia, fundamentalmente diversa en cada uno de sus componentes; una materia específica, autónoma que se cuela por los intersticios, y que está forzosamente codificada. Todos son signos: visuales, sonoros, temporales." (Santiago en Oubiña, 2002: 55)*

Q.E.D.[11]

[11]*Quod Erat Demonstrandum*, frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema. Significa: *Queda Entonces Demostrado.* Hugo Santiago a veces la utilizaba para cerrar sus escritos y queríamos ponerla aquí como un pequeño homenaje.

Bibliografía

Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del Cine Negro*. Buenos Aires: Losange.

Comolli, J.L. (2015). *Cuerpo y cuadro. Cine, ética, política. Volumen 1: La máquina- cine y la obstrucción de lo visible*, Buenos Aires: Prometeo.

Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós

Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II*. Barcelona: Paidós.

Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?*. Santiago de Chile: Uqbar editores.

Moreira Facca, E. (2020). *Primer teorema sobre Invasión de Hugo Santiago*, en Revista Aura nº 11: http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura

Moreira Facca, E. (2021). *Segundo teorema sobre Invasión de Hugo Santiago,* en Revista Aura nº 14: http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/873

Oubiña, D. (Comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

Wager, J. (2005). *Dames in Driver's Seat*. Austin, EEUU: University of Texas Press.

Filmografía.

Santiago, H. (1969), *Invasión*.

Santiago, H. (1974), *Los Otros (Les Autres)*

Santiago, H. (1979), *El juego del poder (Écoute voir…)*

Pensar lo visual. Sobre el alcance y lugar de la imagen contemporánea

Nahir Fernández, UNMdP – UBA – CONICET
Mariano Martínez Atencio, UNMdP

Introducción

El universo de teoría y análisis sobre la imagen excede con mucho los límites de la apropiación filosófica. Desde escritos sobre historia del arte y estudios culturales, hasta indagaciones semiológicas y transmediales, el escenario de reflexiones comprometido con el estudio y alcance del concepto de imagen es múltiple y vario.El presente escrito ofrece ocasión de recuperar el planteo general que W. J. T. Mitchell promoviera a propósito del tema como plataforma para repensar el puesto y la función de la imagen en una actualidad atravesada de virtualidad. Referencia ineludible en la escena de las humanidades desde hace algunas décadas, su enfoque persigue los trazos evolutivos que rondan el desarrollo de la imaginería y el contacto con sus distintos formatos. Sus esfuerzos teóricos han dado lugar a una cantidad significativa de textos y reflexiones de variado alcance acerca de la especificidad propia de las imágenes y los consumos a ellas asociados.

En un primer momento se hará hincapié en el desarrollo hecho por el autor en su obra fundamental *Iconología* (1986). La intención girará en torno a la especificidad de las imágenes y su vínculo con el discurso o lenguaje verbal. A continuación, nos detendremos en la serie de reflexiones que dan cuerpo a los artículos de 1995 y 1996, *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual* y *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Respectivamente.

Por último, se intentará, a través de una serie de reflexiones, la articulación del tratamiento hecho sobre el concepto de imagen desde la asunción de un enclave configurador central: el escenario global de Internet como plataforma reguladora de los consumos actuales asociados a las imágenes. La posibilidad de identificar en él la concreción de una serie de usos y habilidades generados a partir del

contacto con la imagen virtual deviene crucial al momento de configurar la fisonomía de la escena actual, paradigma y momento ejemplar de la plena visibilidad de las imágenes.

El "giro pictorial" en los trabajos de W. J. T. Mitchell

Desde hace algunas décadas, tanto en el ámbito filosófico como en los estudios culturales, asistimos a lo que se ha dado en llamar giro icónico o giro pictorial. Se trata de un "énfasis en la imagen como lugar del pensamiento y como cristalización de la historia de la cultura" (García Varas, 2011: 11). El debate alemán, que utiliza la noción de "giro icónico", ha sido desarrollado por Hans Belting y Gottfried Boehm entre otros. Desde el punto de vista anglosajón, se trabaja en torno al giro pictorial, principalmente con los abordajes de William J. Thomas Mitchell. En lo que sigue daremos cuenta de las indagaciones que ha desarrollado Mitchell respecto de la noción de imagen. Para eso nos basaremos en algunos de sus trabajos: en primer término, su obra *Iconología*, publicada originalmente en 1986, y luego dos artículos más recientes. Comenzaremos con una reconstrucción del trabajo del autor sobre el concepto mismo de imagen. Eso nos llevará a comentar, luego, lo que el autor sostiene respecto de la visión. Por último, resaltaremos algunas cuestiones relacionadas con la circulación y el poder de las imágenes, enfocándonos en los estudios sobre la cultura visual.

La iconología es la tarea que se propone realizar Mitchell en su texto que tiene ese título: ocuparse discursivamente mediante un estudio crítico (o "ciencia") de las imágenes, las figuraciones o los parecidos. Sus reflexiones giran en torno a dos preguntas: ¿Qué es una imagen? Y ¿Cuál es la diferencia entre imágenes y palabras? (Mitchell, 2016: 21). Este recorrido es tan amplio que abarca desde la idea de los seres humanos hechos a imagen y semejanza de su creador, hasta la generación de imágenes propia de la publicidad y la propaganda. A modo de recorte, Mitchell se centra en unos pocos textos de teoría de la imagen, ya que su objetivo es "mostrar cómo la noción de imagen sirve como una suerte de correa de transmisión que conecta las teorías del arte, del lenguaje y de la mente con las concepciones del valor social, cultural y político" (Mitchell, 2016: 23). La iconología se convierte, así, es una psicología política de los íconos con el estudio de la iconofobia, la iconofilia y la lucha entre iconoclasia e idolatría. De allí que el subtítulo de su propuesta sea "imagen, texto, ideología".

Desde el comienzo Mitchell advierte la recursividad que se presenta al pensar la idea de imagen, ya que la misma palabra “idea” en su etimología griega se encuentra atada a la noción de “imagen”. Pero, en lugar de pretender huir de esa recursividad, Mitchell propone zambullirse en dicho juego recursivo, poniendo atención en el modo en que las imágenes se duplican, por ejemplo, en cuanto a cómo figuramos el acto de figurar, o cómo imaginamos la actividad de la imaginación (Mitchell, 2016: 27).

El conflicto sobre la naturaleza y uso de los íconos en la disputa entre la iconoclastia y la idolatría, puso de manifiesto la conexión entre causas políticas y la cuestión de la naturaleza de la imagen. Si bien hoy hemos trascendido ese contexto, la crítica moderna continúa manejando ciertos presupuestos al abordar al lenguaje y su relación con la imagen. Por ese motivo, la propuesta de Mitchell es “sondear los juegos de lenguaje que jugamos con la noción de imagen” (Mitchell, 2016: 30), puesto que usamos "imagen" de distintas maneras, en distintos juegos de lenguaje entretejidos con formas de vida históricas. Mitchell describe una familia de imágenes donde se encuentran la gráfica, óptica, perceptual, mental y verbal, y señala que hay disciplinas puntuales que se ocupan de cada tipo de imagen, aunque los límites entre éstas sean algo difusos. Lo que se ha considerado “imagen” en sentido estricto sería, según la clasificación anterior, la imagen gráfica. Aquí se abre la cuestión de la legitimidad en la adscripción de la categoría "imagen", dado que las demás imágenes (como la mental o la verbal) son consideradas hijas bastardas de la imagen en sentido propio (la imagen gráfica). Esta es la motivación que conduce al autor a rastrear las distintas perspectivas que se han desarrollado acerca de la imagen gráfica. Con ese objetivo reseña algunas críticas que se han dirigido hacia los otros tipos de imágenes, fundamentalmente a la imagen mental y a la verbal, es decir, intentos de restarles legitimidad de pertenencia a la categoría “imagen”. Por ejemplo, Wittgenstein atacó la noción de imagen mental, cuestionando el supuesto acceso privilegiado que las caracterizaría y las ubicó, en cambio, al nivel de otras prácticas sociales en el campo de los juegos de lenguaje. Por otra parte, la imagen verbal se ha clasificado como lenguaje ornamentado o metafórico, en contraposición al tono literal respecto del cual significa un desvío.

Otro modo de entender el concepto de imagen se encuentra ligado a la tradición que asocia su vínculo con lo real (o referente) con el orden de la semejanza. Esto es, aquella que deriva de la versión que entiende al hombre como hecho "imagen y semejanza" de Dios. La relación asume un modo participativo en términos de parecido de algún tipo (en este caso, espiritual). Según esta modalidad, se establece una asimetría contraria al modelo anterior, en la que lo real y verdadero estaría dado por la imagen mental o espiritual antes que por la encarnación sensible de ella. Ésta última, la forma física capaz de impactar nuestros sentidos, se asume como una derivación corrupta de la imagen espiritual. Este sentido de la expresión o concepto de "imagen" supone entender el mecanismo que opera en ellas representacionalmente como si se tratase de un conjunto de definiciones o caracterizaciones y no como si aludiesen a una forma inequívoca traducible a signos gráficos o pictóricos. Es decir, el sentido de la imagen como semejanza supone un conjunto de afirmaciones que trascienden un mero esquematismo gráfico.

Todos estos predicamentos hasta aquí reseñados se realizaron sobre la base de la *imagen* definida en términos de su función o su génesis, ambos refiriendo a la noción de parecido o semejanza. Es decir: la imagen gráfica representa por semejanza (en la terminología peirceana, es ícono). Otro camino para desandar la noción de *imagen* en aquel sentido estricto, ha sido atacar el rol que la noción de semejanza o parecido juega en la definición de lo que es una imagen (gráfica, material).

Por último, Mitchell analiza la dialéctica entre imagen y palabra:

> la historia de la cultura es en parte la historia de una prolongada lucha por la supremacía entre los signos pictóricos y lingüísticos, cada uno de los cuales reclama para sí ciertos derechos de propiedad sobre una 'naturaleza' a la que solo ellos tienen acceso (Mitchell, 2016: 65).

La disputa entre imagen y texto, entre pintura y poesía, se erige motivada por la pretensión compartida de dominar el territorio de la representación, la denotación o el significado. También se sostiene, según Mitchell, en el supuesto de que imágenes y palabras son clases diferentes e incluso contrapuestas. Esto nos conduce a que "el *paragone* o debate entre la pintura y la poesía nunca es simplemente una competencia entre dos clases de signos, sino una lucha entre el

cuerpo y el alma, el mundo y el espíritu, la naturaleza y la cultura" (Mitchell, 2016: 74). Lo que el autor extrae de estos debates es la pregunta acerca de cómo transformar a las imágenes y la imaginación en fuerzas dignas de confianza y respeto (Mitchell, 2016: 53).

Años después de haber publicado Iconología, Mitchell continúa su abordaje de las imágenes en una serie de artículos. En *Mostrando el ve*r (1995) Mitchell se propone es "descorrer el velo de la familiaridad y la evidencia que rodea la experiencia de la visión". Para ello comienza por señalar tres aspectos paradojales en torno a la cuestión de la mirada: La mirada es en sí misma invisible; No podemos ver lo que la mirada es; El globo ocular no es nunca transparente.

En lo que hace a la delimitación del campo de los estudios visuales en tanto disciplina, Mitchell sostiene que su objeto de investigación es la cultura visual. A la vez muestra que la relación de éstos con otras disciplinas es ambigua. Su diagnóstico es que los estudios visuales no necesariamente "preparan sujetos para el capitalismo", pero tampoco se cuestionan suficientemente sus supuestos ni su impacto. Advierte entonces que hay un potencial para la crítica política en la noción de que la representación visual no es transparente. De esta manera abre la posibilidad a una superación de la pretendida actitud natural, pero sin que ello se convierta en un axioma. Propone que los estudios visuales no son sólo indisciplina sino también interdisciplina, e indaga en la construcción social del campo visual y la construcción visual del campo social.

La tesis central de este trabajo es que la visión es una actividad cultural, un proceso psico-social (intersubjetivo), y que todo lo que parece transparente y evidente requiere explicación. Así, entiende a la visión como una construcción cultural que es aprendida y cultivada y por ello tiene una historia: se encuentra entreverada con las sociedades humanas.

El análisis que traza Mitchell al momento de repensar el rol que las imágenes desarrollan en el contexto de la cultura visual trata de recuperar el significado de las mismas en el concierto de lo que se conoce como "giro pictorial de la imagen"[1]. En este sentido, el reconocimiento de que la pregunta que da título a otro de sus artículos, *¿Qué quieren realmente las imágenes?* (1996) esconde un sesgo

[1] Al respecto ver Mitchell (2009) cap. 1.

mistificador, deviene crucial. Busca entender a las imágenes desde el estigma de la personalidad (subjetividad). De lo que se trata es de lograr una adecuada comprensión de dicha situación, cifrada en la actitud premoderna hacia los objetos e imágenes (fetiches).

El ámbito de la publicidad y del trabajo comunicacional a partir de imágenes (arte, medios, internet, etc.) es considero como un contexto que maneja convenientemente tales presunciones. La cultura visual imperante conoce a la perfección el poderío social y psicológico que se desprende del uso de las imágenes, al punto de hacer de ellas el punto de gravitación de todos sus relatos. Situación que deja ver el carácter dominante que se sigue de las prácticas actuales inscritas en redes sociales, globalmente expandidas.

En este contexto, el análisis de Mitchell muestra cómo, si la actitud más extendida sobre la cultura visual se identifica con la de cierta *idolatría* hacia las imágenes, dos conductas directamente asociadas a ello se activan: abominación y adoración. Al parecer, ambas actitudes resumen la disposición que se desarrolla, por lo general, en torno al consumo y contemplación de las imágenes. Suele ofrecérseles una franca oposición y rechazo, que en ocasiones coincidirá con el combate iconoclasta, hasta la absoluta fascinación, de consecuencias asimismo negativas. A propósito de ello, al repensar el rol de las imágenes hoy se busca modificar el enfoque, desplazando el eje desde el análisis del *poder* que tienen al *deseo* que persiguen y vehiculizan, con la sospecha aparente de que, si se analizan las imágenes desde una operatoria del deseo propio, se desarticula la lógica de poder que ostentan.

La pregunta por la moral de las imágenes busca entender sus propósitos (deseos). Se la asocia al mismo impulso de las pinturas (arte de museos y galerías): superioridad ante el espectador. La imagen busca atraer al espectador, capturarlo y fascinarlo. Ejerciendo ese particular influjo, su relevancia se traduce en términos de carencia. El poder que desean las imágenes se manifiesta como falta, no como posesión. Es por esto que las imágenes reclaman una idea de visualidad adecuada a su ontología, que recupere la trama conductual de mirar y ser mirado desde la relevancia que sostienen en la mediación de las relaciones sociales.

El escenario de relación actual con las imágenes pone al descubierto lo que, en definitiva, está inscrito en el análisis que aquí se desarrolla. Esto es, la idea de que

lo que el contacto y consumo visual evidencia es precisamente nuestro deseo de ver. La activación de una actitud y una conducta de permanente curiosidad acompaña el impulso de ver y de encontrar en las imágenes la ocasión de una gratificación, sea ésta de consecuencias positivas o negativas, ceñida al propio comercio que se sostiene con ellas.

En definitiva, el planteo hecho por Mitchell señala la conveniencia y la necesidad actual de ofrecer una adecuada caracterización de las imágenes que atienda tanto a la historia de las representaciones artísticas como a los formatos y modalidades propios de la cultura de masas. En tal sentido, tanto si esas imágenes se mueven –como en la trama de formatos audiovisuales–, permanecen quietas, se emplazan en lugares públicos o privados, o inauguran sentidos nuevos a medida que son activadas en cada ocasión, etc., un análisis cuidadoso de su naturaleza deberá contemplar las diferentes instancias que articulan cada uno de sus encuentros. La comprensión de cómo operamos y actuamos a partir de y entre las imágenes –lo que hacemos, lo que se puede hacer con ellas- podría aportar elementos para una mejor comprensión de nosotros, de nuestra naturaleza. Es en este sentido en que Mitchell compromete el alcance de su tarea en la recuperación del modo en que históricamente se pensó a las imágenes, bajo la forma de un rastreo genealógico.

En una línea que podría suponerse articulando el análisis y el tratamiento acerca de las imágenes, David Freedberg (2017) enfatiza el carácter inconoclasta que históricamente acompañó el vínculo con las imágenes. Sin dudas, parte del enfrentamiento que esas actitudes sostienen frente a la contundencia de las imágenes descansa en el hecho de conocer su valor y su poderío. La apelación, incluso, de algunos grupos terroristas de atentar hacia ellas, pone en evidencia el sesgo trascendente que las envuelve. En esa dirección, muchos de ellos han empleado alguna forma de violencia contra las imágenes por considerarlas tan vivas como sus potenciales espectadores. Asimismo, una lectura crítica del desempeño del vínculo y naturaleza de las imágenes deberá dar cuenta de la creciente atrofia de su artificialidad, en pos de una cada vez mayor relevancia de su apariencia. Dicho de otro modo, deberá atender al hecho de que en la actualidad, y de manera cada vez más frecuente, una imagen *es* en un sentido mucho más fuerte que la trama de representaciones a ella asociada.

El recorrido que traza Mitchell en su obra, respecto de los modos en que históricamente el giro pictorial ha instalado transformaciones sustantivas en el vínculo con las imágenes asume el ingreso en la era digital como su instancia de desarrollo actual. La tarea, empero, no supone un fin. Sostiene, en cambio, una adecuada vigilancia de dichas transformaciones. La intención se conecta nuevamente con el punto de partida. Esto es, reinterpretar el uso y la generación de imágenes como ejercicio cultural que compromete la actividad humana desde los inicios mismos de su evolución creativa: Si podemos entender cómo las imágenes llegaron a poseer su poder actual sobre nosotros, es posible que nos encontremos en condiciones de reapropiarnos de la imaginación que las produce (Mitchel, 2016: 54).

No hay en su planteo un privilegio o predominio específico de un tipo de imagen sobre los otros, dentro de la familia que componen. El concepto mismo de imagen no opera sobre la base de un fundamento distintivo. Imagen es un concepto que activa diferentes anclajes sobre una dinámica de "parecidos de familia". Ello justifica, entre otras cosas, el hecho de que el planteo se asuma genealógico. El rastreo por las diferencias o similitudes sostenidas a lo largo de la historia entre imagen y palabra –el segundo eje sobre el que gira su planteo original que enfrentaba imágenes gráficas o pictóricas a imágenes mentales– acaba sellando una indagación de corte historicista, dado que su resolución así lo fuerza. No hay diferencias sustantivas entre un tipo de representación y otro. Se trata, antes bien, de coyunturas históricas que justificaron ciertos usos.

Actualidad de las imágenes.

El universo virtual en que parece desarrollarse el mayor flujo de intercambios con imágenes ofrece, en la actualidad, nuevas maneras de pensar y estimar nuestro vínculo con ellas. A lo largo de este escrito hemos referido cómo conocer, al menos parcialmente, los distintos modos de vinculación con y desde las imágenes, permite un conocimiento siquiera parcial de su naturaleza y constitución. Algo semejante a conocer aquello que *son* a partir de lo que puede *hacerse con* ellas, y las modalidades de transacciones que ello habilita.

En *Teoría de la Imagen* Mitchell (2009) dedica buena parte de su desarrollo al tratamiento y caracterización de un tipo particular de imagen al que refiere como *metaimagen*. Se trata de una serie de imágenes que permiten lecturas dobles, o

lecturas encontradas que se superponen, se obstruyen y exigen predominio. En ellas, un recorrido de lectura puede dar lugar a determinadas interpretaciones y otro a interpretaciones distintas, ambas igualmente válidas. Y es que, precisamente, la metaimagen supone una interfaz capaz de activar, de manera muchas veces simultánea, una pluralidad de sentidos y recorridos interpretativos diferentes. Aún más, tales recorridos no simplemente se diferencian, sino que, a menudo, se enfrentan y tensionan la interpretación en procura de apropiaciones contrapuestas.

Algo de lo que ocurre ante casos tales (imágenes multiestables/metaimágenes) parece corresponderse con el funcionamiento habitual del contacto con cualquier imagen. Para Mitchell –tanto como para cualquier otro/a adherente con compromiso respecto al "giro pictorial"– cualquier imagen soporta una estructura tal que la libera de cualquier anclaje discursivo absoluto. El carácter de *presentación* que ronda a toda imagen hace posible su liberación en términos de ausencia de sujeción. Dicho de otro modo, el espesor de concreción que porta habilita diferentes interpretaciones, las cuales varían, a su vez, según lógicas y contextos distintos. De allí que atar sus sentidos y alcances a los del lenguaje a ellas vinculado no haga justicia a la multiplicidad inherente a éstas.

Si lo determinante en la constitución de toda imagen se halla inscrito en su presencia bastará, entonces, con un escenario suficientemente plural y una suma de anclajes potencialmente infinita para liberarla de toda constricción y dominio. El resultado no podrá menos que cuestionar las clásicas interpretaciones que ligan un dominio de origen (autora/or – intención) con uno de llegada (audiencia-recepción). El hecho, aún, polemiza el vínculo histórico y temporal que tradicionalmente vinculara el impacto originario de su propuesta (creación) con el sostenimiento de su alcance semántico más o menos específico.

Existe, en la actualidad, aunque a decir verdad desde hace ya algunas décadas, un escenario que facilita la creación, circulación y consumo de este tipo de operatoria en torno a las imágenes. Se trata del universo virtual del internet de las *redes sociales*. En él, una imagen absolutamente desprovista de su magnetismo original no deja, empero, de instanciar referencias, usos, sentidos y resultados impensados y asimismo inagotables. De modo semejante a lo que ocurre con las *metaimágenes* la imagen virtual se quita de encima toda posible significación

precisa e instancia múltiples arraigos. Dichos arraigos, a su vez, promueven acciones diferentes en contextos de uso e intención distintos.

Desde la evolución de los soportes y el desarrollo ininterrumpido de la *red* la imagen actual parece encontrar su arquetipo generacional en la virtualidad que dichos enclaves facilitan. En el escenario global de la *red* cobran espesor los millones de imágenes que circulan, se generan, y se consumen en procura de objetivos disímiles. Aún más, una misma imagen forja sentidos a medida que circula y es resignificada desde los consumos que de ella se realizan. Los últimos años fueron testigos del surgimiento de un tipo de imagen-vehículo novedoso. Se trata de la instalación de los *memes* como estrategia comunicacional diversa.

Desde su reconocimiento inicial asociado al ámbito de la evolución genética y la biología (Dawkins, 1976) hasta su apropiación desde el dominio de las indagaciones y estudios culturales acerca de los *media*, el meme devino el caso paradigmático de comunicación. En su formulación original Dawkins asoció la noción de meme a la de *gen*. Según el autor, ciertas características como la distribución, supervivencia y fecundidad, son rasgos compartidos en ambos casos. Según este enfoque, los memes facilitan el tránsito informacional entre individuos y generaciones, tal y como sucede con los genes. Por ello, su identificación inicial tuvo la forma asociada de la unidad mínima informativa que puede transmitirse intersubjetiva y generacionalmente en una comunidad.

Si bien esta asociación inicial se vio obturada con el cambio de siglo (Denisova, 2019: cap. 1), la noción de meme sigue iluminando matices verdaderamente ricos al momento de pensar la serie de consumos culturales, modos de comunicación y estrategias de viralización de contenidos a los que nos encontramos expuestos y expuestas en la actualidad. La plasticidad y flexibilidad que poseen, junto a su capacidad de anclar sentidos múltiples con cada reapropiación, hacen del meme una unidad de transferencia altamente versátil y potente. En tal sentido, posiblemente se trate de su capacidad de adaptación lo que comporte su especificidad más valiosa. Esto es, el hecho de poder abrigar sentidos y producir distintas reacciones a expensas del sentido original que la imagen sostuvo en su dominio de origen. Tal disposición hace del meme un vehículo extremadamente útil en la promoción rápida de ciertas ideas y expresiones. Con el tiempo han sabido acompañar acciones de las más variadas, y si bien sus orígenes se

remontan a la comicidad que acompañara el hecho de recontextualizar elementos dislocando sus sentidos primeros, hoy en día habilitan luchas sociales, campañas electorales, y la gestación de las más variadas ocurrencias.

Son, en la terminología de Mitchell, imágenes multiestables. Quizá el paradigma mismo de la multiplicidad que acompaña el devenir de toda imagen: una suma potencialmente infinita de arraigos y sentidos. En cualquiera de sus formatos el meme activa características que poco o nada tienen que ver con el encuadre de sentido originario en que dicha imagen surgiera. Bastará, en ocasiones, con que se sostenga una transferencia de sentido mínimo. Aunque, a menudo, todo lo que requiere es que el contexto de recepción ofrezca las condiciones adecuadas para su activación. No habría, ante casos tales, una continuidad metonímica de rasgos y características compartidas, sino la necesaria participación de elementos contextuales que habilitan su ejercicio. Un meme es, antes que una imagen, la suma de activaciones que suscita.

Un sesgo anteriormente mencionado a instancias de la relectura de Mitchell y su análisis de las imágenes puso al descubierto la relevancia de la noción de uso a ellas vinculado. En esta línea, son los consumos y utilizaciones que se hacen de toda imagen quienes mejor definen su naturaleza iluminando, incluso, características propias de quienes las emplean. Algo de esto parece suceder en torno a la creación, circulación y consumo de los memes. La relevancia recae en el contexto de acogida, de llegada, en la activación renovada de sentidos, antes que en la especificidad propia de lo que ellos vehiculizan en términos de contenido. Más allá de la pluralidad de formatos que comporta la familia genealógica de memes, la capacidad para desmarcarse y proliferar hacia nuevos destinos hace del meme el vehículo adecuado para la transmisión rápida de afectos, sensaciones, ideas, contenidos informativos, etc.

La imagen ahora es la imagen virtual. Esto no supone la inexistencia de todo otro tipo de formatos y soportes, tanto como consumos y utilizaciones en torno de ellas. Lo que quiere decir es que el escenario actual se encuentra signado por la serie de transacciones que se establecen en torno y en medio de las imágenes que circulan por la red. La imagen virtual es la interfaz que hace posible el mayor número de activaciones de sentido y usos y permite la configuración no sólo de lo que hacemos, sino, presumiblemente, de lo que somos en un buen sentido.

El resultado y constatación de algunas derivas que se siguen de estos tratamientos en torno a las imágenes permite reavivar algunas conjeturas a propósito del carácter de realidad asociado a ellas. Si anteriormente, y a lo largo de muchísimos años, se pensó a la imagen como instancia sígnica de una realidad por ella referida, las últimas décadas ayudaron a consolidar una noción de concreción en torno de ellas de inusitado compromiso. Según esto último, una imagen existe por derecho propio y su naturaleza ya no se encuentra sujeta semánticamente a ningún dominio de origen.

Si, tal y como sucede con la lógica que sustenta el contacto con la imagen virtual, la imaginería actual instancia modos operativos de acción y reacción múltiples en escenarios asimismo diversos, quizá debamos dejar de considerarlas simplemente ficciones antepuestas a la realidad. La potencia a ellas vinculada y que se sigue de sus muchos y variados usos certifica un componente de realidad concreto y específico por derecho propio. Así, por fuera ya del debate acerca de si una imagen *dice* o *muestra* (Schaeffer: 1990)[2] podremos pensar en lo que una imagen *hace*. La intermitencia operacional que ellas introducen en la trama de los días, cada acto y desarrollo concreto por ellas promovido en torno de nuestras prácticas y ejercicios cotidianos, supone la realización cabal de sus capacidades. Hoy más que nunca las imágenes *son* en la medida en que ejecutan instancias concretas de nuestro permanente ser lo que somos en vínculo con el entorno.

Conclusiones

A lo largo de este escrito se ensayaron algunas reflexiones respecto de la noción de *imagen*. La intención, a lo largo del mismo, fue la de recuperar una serie de elementos claves en el desarrollo y obra de W. J. T. Mitchell, de referencia ineludible tanto para los estudios visuales más vinculados con un acercamiento de corte semiológico, como para los distintos sondeos en materia de cultura visual y los distintos encuadres disciplinares humanísticos.

Así, como punto de partida, se buscó el replanteo de la pregunta por la naturaleza de la imagen y su vinculación con estructuras mentales del orden del discurso verbal, tanto como un repaso por las comparativas pertenecientes a distintos

[2] Pese a que el tratamiento ofrecido por Schaeffer se vincula específicamente al ámbito de la imagen fotográfica, nos ha parecido oportuno extender su alcance al resto de la familia de imágenes con la cual sostenemos vínculos transaccionales.

órdenes (gráfica, material). El planteo cifró la intención por la hegemonía en términos contenciosos. Desde allí, cada tipo de imagen activa estrategias de legitimación en procura de su reconocimiento singular. La necesidad de comprensión guio la búsqueda tras la aparente voluntad que esconden las imágenes en sus múltiples activaciones. El planteo de Mitchell se muestra, así, a mitad de camino respecto de posiciones más extremas. De un lado, los acercamientos teóricos comprometidos con el análisis de la base ideológica que sostiene la creación y el consumo de imágenes. Del otro, la serie de actualizaciones que buscan, desde el campo de los estudios visuales, adjudicar a las imágenes cierta voluntad inherente a su naturaleza capaz de intencionar determinados destinos.

Por último, se ensayaron algunas actualizaciones del planteo por la imagen y sus consumos desde el escenario expandido de Internet como plataforma de intercambios. Se consideró un tipo de imagen-interfaz virtual de particular efectividad en la serie de relaciones que se sostienen a diario en las redes sociales. Allí, la noción de *meme* como enclave configurador de reactivaciones de sentidos, a menudo muy diferentes de su supuesto anclaje originario, permitió estimar el alcance que nuestro trato con la imagen sostiene hoy. Ejemplo claro de multi-estabilidades contextuales, y de sentidos, la imagen virtual activa competencias históricamente vinculantes al tiempo que motiva el rastreo de su potencialidad siempre renovada.

Bibliografía

Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene. Londres:* Oxford University Press.

Denisova, A. (2019). *Internet, Memes, and Society. Social, cultural and political contexts*. Routledge.

Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Barcelona: Sans Soleil.

García Varas, A. (ed.) (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca

Mitchell, W. J. T. (2016) [1986]. *Iconología. Imagen, texto e ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mitchell, W. J. T. (2009) [1994]. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal

Mitchell, W. J. T. (2003) [1995]. "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual." En Estudios visuales nro. 1, pp. 17-40.

Mitchell, W.J.T. (1996). "¿Qué quieren realmente las imágenes?" En October, Vol. 77, pp.71-82.

Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil.

Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.

Fantasmas y dobles: formas del afecto en *Los Ingrávidos* de Valeria Luiselli

Amaranta Gallego, UNMdP

1.

En el conjunto de ensayos que componen el libro *Mundos en común* (2015), Florencia Garramuño estudia la escena artística latinoamericana de las últimas décadas y observa en ella una emergente "apuesta por lo inespecífico", es decir, "un modo de elaborar un lenguaje de lo común que propicia la invención de modos diversos de la no pertenencia" (26). Para esta autora, el arte contemporáneo se expresa en prácticas que erosionan toda idea de especificidad de un medio al utilizar diversos soportes y materiales que nos permiten reflexionar sobre nuevos modos de organizar nuestros relatos. En lo que refiere a la literatura, estos ensayos plantean la inoperancia de las definiciones formalistas de lo literario y de la estética al momento de abordar el estudio de prácticas que escapan a cualquier intento de clasificación.

Nos encontramos ante lo que Garramuño denomina "literatura fuera de sí", esto es, una literatura que se figura parte del mundo y que "se propone para sí funciones extrínsecas al propio campo disciplinario" (48) Esta "expansión de la literatura" contemporánea (Chiani, 2014: 7) es el resultado de un fenómeno de contacto y contagio con otras disciplinas. Como consecuencia de esta penetración y destierro simultáneos, comienzan a observarse producciones que experimentan en el cruce con diversas formas del arte verbal (narrativa, ensayo, poesía, testimonio) e incluso establecen conexiones con otros códigos semióticos y lenguaje artísticos. De esta manera, la literatura amplía y modifica su territorio, constituyendo de este modo "poéticas transversales" (7).

Enmarcada en la escena descripta no encontramos con *Los ingrávidos* (2011), de la escritora mexicana Valeria Luiselli. Compuesta por dos voces que transitan múltiples temporalidades entre Nueva York y México, esta novela construye un

relato que franquea toda posibilidad de lectura lineal Esto se debe fundamentalmente al carácter fragmentario de su composición, en donde los distintos presentes de la narración se yuxtaponen constantemente y comparten su indeterminación al tiempo que son también penetrados por las voces de otros personajes que ponen en jaque el tejido entre realidad y ficción sobre el cual se sostiene el texto. Al detenernos puntualmente al nivel de las voces narrativas que transitan la novela, observaremos que, lejos de constituirse como la representación literaria de u sujeto único, individualizable y monológicamente cerrado, estas tienden por el contrario a su apertura y multiplicidad como resultado de este contacto. De esta manera, la escritura de Luiselli ejecuta una composición sensible en la cual la potencia del afecto "hace vacilar el yo" (Deleuze y Guattari, 2015: 246) y, por lo tanto, lejos de postular una conceptualización del sujeto cerrado y consciente, podemos sostener, siguiendo a Jean-Luc Nancy, una zona de producción literaria reciente en la cual las voces e identidades son definidas como "un existente singular expuesto al mundo" que "*es* solamente en el movimiento que lo expone al mundo" (2017:9)

2.

Los ingrávidos, nos cuenta Luiselli en una entrevista[1], es una novela narrada por dos voces distintas: Por un lado, una mujer que habla de su asado y de su juventud como editora en Nueva York y en donde intenta convencer a su jefe de publicar a Gilberto Owen; por otro, el propio Owen, quien en los años 20 escribe los textos que la primera narradora irá recuperando años más tarde. El relato se organiza en cuatro tiempos distintos, en donde los personajes se van desmaterializando o "afantasmando" a medida que avanza la novela, hasta convertirse "en meras voces".

En torno a esta idea de afantasmamiento que menciona la autora, Teresa González Arce rastrea las distintas definiciones que la Rae ofrece de la palabra "fantasma" y a partir de ellas llega a dos conclusiones. La primera, y quizás la más debatible, es que vivos y muertos conviven en todos los niveles de la narración (2016: 256). Sin embargo, pensar el espacio narrativo de *Los ingrávidos* como

[1] La breve entrevista a la cual nos referimos se titula "Todos morimos de algún modo muchas veces" y fue publicada en el portal *Casa América* en el año 2011, con motivo de la presentación de *Los ingrávidos* en España. La misma está disponible en https://www.casamerica.es/literatura/todos-morimos-de-algun-modo-muchas-veces

una zona de coexistencia simultánea de estos dos estados parece no ser del todo adecuado. Principalmente, porque ninguno de los personajes está precisamente muerto. En efecto, la estructuración del relato en cuatro tiempos permite que ocurra justamente lo contrario, que los sujetos que habitan una misma ciudad en distintos momentos históricos con*vivan*. De hecho, si reparamos en el momento en que la narradora cuenta por primera vez que ha visto a Gilberto Owen en la estación del metro, veremos que no describe el encuentro como un suceso sobrenatural ni como una aparición inoportuna, sino más bien como una interacción en la que ambos sujetos se reconocen mutuamente: "Detrás de Dakota me pareció ver el rostro de Owen entre las muchas caras del metro. Fue sólo un segundo. Pero estuve segura de que él me había visto también." (2013: 44). El contacto entre ambos personajes está mediado por la mirada, y sucede en un espacio que propicia este tipo de encuentros fugaces. Entre los miles de caras que transitan el metro, esta mujer reconoce aquella que pertenece a Owen, no hay una percepción extrañada de la experiencia, sino que, muy por el contrario, se la narra como un suceso totalmente posible en la cotidianeidad urbana.

Es en este intercambio recíproco de miradas en donde se comprueba que los "fantasmas" que circulan en la novela de Luiselli lejos están de su acepción más esotérica. De hecho, el vínculo que une a la protagonista con de Gilberto Owen se acerca más a la noción del Doble que propone Nicolás Licata. Para el crítico, lo que sucede en *Los ingrávidos* es principalmente un desdoblamiento del Yo, el cual "se esconde dispersándose" (2020: 82). La figura del fantasma, en este caso, lo que lograría es hacer de esta dispersión un fenómeno más literal. Diremos entonces que el contacto entre los personajes no está dado entre planos, sino entre tiempos.

La segunda conclusión a la que llega González Arce sostiene que, en tanto "versión quimérica" asociada a lo onírico y a lo imaginativo, "el fantasma es la clave interpretativa que permite acceder a la dimensión metaficcional" (2016: 257). Es decir, lo que ella observa es "la puesta en abismo de los diferentes niveles del relato, subrayando con ello el proceso de transmutación que ocurre al escribir sobre la vida real" (257). En efecto, el contacto entre ambos protagonistas marca el momento inicial de este proceso de "afantasmamiento" por medio del cual comienzan a desaparecer, a difuminarse y a volverse cada vez más ingrávidos.

Este último aporte, con el cual coincidimos, se evidencia en la lectura de la novela de Luiselli a nivel de la constitución de los espacios urbanos. El metro, sin ir más lejos, opera como punto de cruce entre biografía y ficción, es decir, entre la historia de la escena poética del Nueva York en los años 20 y su reescritura fantástica en el libro. La voz narrativa de Owen, a la que Luiselli da forma a través de su escritura, entabla un vínculo espectral con la figura de Ezra Pound, y el suceso es representado en la novela bajo las mismas condiciones bajo las cuales el norteamericano habría visto la imagen de su difunto amigo Brzeska, allá por 1916, y a partir de lo cual habría escrito su famoso poema "In a station of a Metro". Si volvemos a la cita precedente, comprobaremos que el encuentro entre la narradora y el poeta mexicano sucede en circunstancias similares. De esta manera, la ficción recrea infinitas veces lo anecdótico y lo convierte en un elemento más sometido a lo fantástico. Aquello que ocurre entre Pound y Brzeska tiene su serie de simulacros en la novela y con ello se convierte en nada menos que una cita, un compromiso no versado entre ambos personajes principales.

Lo biográfico penetra en la ficción, también, a partir del ingreso en el texto de fragmentos reales extraídos de los diarios y notas escritos por el verdadero Owen durante su estadía en Estados Unidos. Lo interesante de este procedimiento radica en que el orden en que estos recortes son introducidos en el relato está por completo subordinado al aparato ficcional. La narradora, que en la novela realiza el trabajo de investigación y recopilación de los documentos biográficos y literarios, coloca recortes de sus descubrimientos en las hojas de un árbol seco que habría pertenecido al poeta. A medida que la planta muere y se desprende de sus extremidades, también lo hace de aquellos escritos que, en ese mismo orden, son copiados textualmente en la novela. De esta manera, el documento encuentra su puerta de acceso en la muerte de lo ficcional de la misma manera que la ficción es la que reordena lo biográfico. Simultáneamente, cada una de las citas de Owen que ingresa en el texto exige el redireccionamiento y la relectura del relato al tiempo que prepara los cimientos del espacio narrativo que vendrá a ocupar la voz de ese otro Owen, ahora creación ficcional de Luiselli, y que habrá de constituirse como segunda voz enunciativa.

Al igual que el metro de Nueva York, existen otros espacios que desestabilizan y vuelven inasibles los distintos niveles del relato. Pensemos por ejemplo en el

presente de la enunciación de esa primera persona que inaugura la novela. Se trata de aquella mujer que menciona Luiselli, la que recuerda su pasado en Nueva York. Ahora es una mujer casada, es madre de una bebé y de un niño mediano con quienes vie en una casona en México. Allí, esta mujer escribe sobre su juventud, pero también escribe "un libro sobre el fantasma de Gilberto Owen" (63). En este sentido, *Los ingrávidos* es también una novela sobre la escritura.

Encerrada, como lo hiciera Emily Dickinson, en esa casona y aislada voluntariamente del mundo, la narradora sabe que debe generar "una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla" (20). Por esos huecos, por esas puertas y ventanas que la escritura deliberadamente deja abiertas, penetra la voz de su marido, quien todas las mañanas lee lo que ella escribe por las noches. Estas interrupciones o intromisiones de la voz resultan desestabilizadoras en la medida en que entablan puentes que conectan los distintos niveles del relato y exigen la reformulación y reescritura constante del relato intradiegético:

> Mi marido lee algunos de estos párrafos y me pregunta quien es Moby. Nadie, le digo, Moby es un personaje.
>
> *
>
> Pero Moby existe. O tal vez ya no. Pero entonces existía. Y también existía Dakota. (18)

La voz del marido ingresa en la historia que se está escribiendo en *Los ingrávidos* y con ello los personajes de difuminan, se "afantasman" en la medida en que su ficcionalidad es puesta en evidencia. Pero esa voz inquisidora también es ficción, lo es dentro del libro de Luiselli, pero también lo es dentro del relato que escribe su esposa. Es un personaje dentro y fuera de esta otra novela que se va engendrando y diseminando continuamente:

> Mi marido nos anunció durante el desayuno que se irá a Filadelfia pronto, que no sabe cuánto tiempo tendrá que estar fuera. (71)
>
> *
>
> ¿Cuándo te vas a Filadelfia?
>
> La próxima semana
>
> ¿Y por qué estás empacando desde ahora?
>
> Porque eso escribiste. Dejaste tu computadora abierta y leí un fragmento. (82)

Así como los documentos escritos por Owen modifican la estructura del libro de Luiselli, las intromisiones del esposo alteran el argumento del relato de la novela de la narradora. Hacia el final, este personaje, que como todos transita los distintos niveles de la narración, no será más que un espectro, un eco de sí mismo que resuena cada vez menos hasta desaparecer por completo, o hasta ser sustituido por otros ecos.

3.

La novela de Luiselli está plagada de fantasmas. De hecho, en la casona de México "hay un fantasma que nos acompaña y observa" (16) dice el niño mediano, al cual ha bautizado con el nombre de "Consincara". Sin embargo, los fantasmas de *Los ingrávidos* no lo son en el sentido que sugieren los diccionarios. Muy por el contrario, lejos están de aquellas acepciones esotéricas tan populares, además de que poco tienen en común con las definiciones platónicas que los asocian a la impresión de imágenes en la fantasía. Estas entidades que transitan el texto habitan una zona de indeterminación, no pertenecen a la realidad, pero tampoco a la imaginación, sino en un "entre". "Consincara", de quien eventualmente sabremos que no es otro más que el propio Owen, deviene fantasma en la medida en que se ve privado de verse a sí mismo a causa de su progresiva ceguera. La imposibilidad de auto percibirse, y por lo tanto de verificar su propia presencia, es lo que lo conduce a una existencia noemática.

¿Qué significa entonces "afantasmarse"? En *Lógica del sentido*, Deleuze recupera la noción de "fantasma" propuesta por el psicoanálisis y dedica su trigésima serie al desarrollo de los tres caracteres que el autor considera principales al momento de pensar en este concepto. El primero de ellos consiste en entenderlo como la representación de un "puro acontecimiento" o mejor, como el "resultado de acciones y pasiones". En este sentido, los fantasmas no son "ni activos ni pasivos, ni internos ni externos, ni imaginarios ni reales" (1994: 214-215). Para Deleuze, el "fantasma-acontecimiento" se encuentra sometido a una doble causalidad. Primero, remite a las causas externas e internas de las que resulta en su profundidad. Luego, remite a la "casi-causa" que lo opera en la superficie y lo hace comunicar con todos los otros acontecimientos-fantasmas (215). Teniendo esto en cuenta, es posible interpretar el proceso de "afantasmamiento" que Luiselli

menciona como una progresiva indefinición de los cuerpos visibles que se da en el momento en que un individuo establece contacto y se reconoce en la mirada de su doble, produciendo así una forma de *afecto fantasmal*.

Existe una leyenda que emerge hacia el final y que pretende dar cierta lógica a los sucesos que ocurren en *Los ingrávidos*. Esta sostiene que "la gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo, y luego siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta" (114). Owen muere en numerosas ocasiones y de cada muerte deja una parte sí, volviéndose más liviano. También ocurre lo mismo con la narradora, quién poco a poco se irá sintiendo cada vez más "habitada" por esa "otra posible vida", como si todo el interior que se vacía del cuerpo de Owen fuese a ocupar el interior de ella. Progresivamente, el documento biográfico que penetra la ficción deviene sujeto de enunciación que ocupa a la primera voz narrativa y constituye con ella una zona de indicernibilidad:

> Me vuelvo a cubrir el rostro. Siguen zumbando los mosquitos o las moscas (…) La bebé se despierta y se pone a llorar. Entre su hermano y yo la consolamos (…) Creo que los mosquitos son unas voces. Se distinguen dos: una de un niño, y otra de un bebé. El bebé llora mucho y el niño le recita una nana inquietante. (…) El mediano canta. Tiene una voz hermosa, bien afinada (…) Siento elevarse el saco que me cubre los ojos, el calor del cuarto entrar y sacudirme el cuerpo, la voz excitada de un niño golpearme la cara. (245-246)

Hacia el final, estas voces son lo único que sostiene la novela. La linealidad del tiempo y las distancias geográficas son límites que ahora se han difuminado por completo. Ya no quedan rastros de la casona en México o del departamento de Owen en Nueva York, sino un espacio doméstico, oscurecido por la ceguera y ocupado por ecos, por los espectro de esas voces: una mesa, debajo de ella una mujer y sus dos hijos o tres gatitos sin cola; sobre ella cucarachas o un poeta ciego que no puede ver su propio reflejo, pero sí ve a Ezra Pound tomar notas en una libreta, a Nella ocupar el baño, a William Caros William lavarse las manos en el fregadero y a García Lorca rasurarse las piernas al pie de una cama.

El metro, la casa, el departamento son todos perceptos urbanos en los que la escritura emplaza vínculos atemporales. En ellos, el pasado y el presente coexisten porque se pierde la referencia externa que confirme la linealidad del tiempo y ordene el mundo. Dentro de este microcosmos, el cuerpo físico es una

limitación. Por su carácter finito y perecedero, por su inevitable mortalidad, representa una contrariedad, un fuera-de-la-lógica, y por lo tanto entra en contacto con otros cuerpos, hace alianza con ellos y se constituye a sí mismo, y con los otros, como una zona de indeterminación por medio de la cual los sujetos parecen haber alcanzado, como sostienen Deleuze y Guattari, "ese punto en el infinito que antecede inmediatamente a su diferenciación natural" (2001: 174).

Al respecto de este fenómeno que observamos en *Los ingrávidos*, conviene volver a Deleuze y su caracterización del fantasma. El segundo elemento que señala es su "situación respecto al yo, o mejor, la situación del yo en el fantasma mismo" (1993: 216) y para su desarrollo retoma Laplanche y Pontalis. Lo que Deleuze sostiene es que "la individualidad del yo se confunde con el acontecimiento del fantasma mismo; con el riesgo de que el acontecimiento representado en el fantasma sea captado como otro individuo, o más bien, como una serie de otros individuos por los que pasa el yo disuelto" (217). En lo que refiere a la novela de Luiselli, es posible decir que la narradora alcanza una zona en la que ya no se distinguir a sí misma de Gilberto Owen. De hecho, las voces que transitan la novela parecen desplazarse a través de las variaciones de un continuo hasta coincidir en algún punto del mismo en el cual se vuelven visibles entre sí, se reconocen mutuamente y a partir de lo cual el yo pierde por completo su individualidad:

> Iba mirando por la ventana -nada salvo la oscuridad espesa de los túneles- cuando se acercó por atrás otro tren y por unos instantes anduvo a la misma velocidad que el tren donde iba yo. Lo vi sentado, en la misma posición que yo había adoptado, con la cabeza reclinada sobre la ventana del vagón. Y después nada. Su tren aceleró y pasaron frente a mis ojos, barridos y afantasmados, muchos otros cuerpos. Cuando otra vez hubo oscuridad detrás de la ventana vi contra el vidrio mi propia imagen difusa. Pero no era mi rostro; era mi rostro superpuesto al de él -como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón. (65-66)

Esta superposición de su rostro con el de Owen puede pensarse como el momento inicial en la constitución de esta zona de indeterminación que venimos mencionando, de estos *afectos fantasmales* en donde una deviene fantasma del otro y viceversa. El efecto del espejo, implícito en la cita a partir de la yuxtaposición de ambos rostros, es lo que da origen a este devenir. A partir de

este momento es que ambos comenzarán a confundirse. Por un lado, la escritura de la narradora comenzará a ser invadida por la es de Owen. Por otro lado, el cuerpo del Owen narrador se irá desintegrando. De la misma manera que su reflejo queda plasmado en el vidrio, inseparable del rostro de esta mujer que es su doble y su fantasma, su imagen se irá desvaneciendo del espejo, y su cuerpo se irá volviendo cada vez más liviano, más ingrávido.

4.

La novela de Valeria Luiselli, nos propone un auténtico problema crítico. En primer lugar, por su carácter inespecífico: *Los ingrávidos* es un libro que dialoga con distintas formas del arte verbal, no sólo la novela, sino con otras tales como la biografía y el ensayo literario. Por esta razón, su abordaje crítico se complejiza en la medida en que se resiste a cualquier definición. Luego, por su estructura fragmentaria y su organización en cuatro tiempos y en dos voces, escapa a la constitución de un sujeto cerrado y único y constituye, por el contrario, voces múltiples que atraviesan los distintos niveles de la narración, hacen alianza las unas con las otras y entran en un constante devenir fantasma.

Deleuze y Guattari sostienen que "nada sabemos de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos" (2015: 261). Hemos propuesto, por lo tanto, el concepto de *afectos fantasmales* como herramienta crítica que nos permita pensar la relaciones contacto y contagios que establecen los dos narradores de *Los ingrávidos*. En este sentido, el afecto espectral sería ese movimiento o flujo de mutuo vaciamiento y habitación que resulta en la constitución de una zona de indeterminación, resultado de un desdoblamiento y des individualización del yo enunciativo.

Bibliografía

Chiani, M. N. (2014). *Escrituras compuestas: letras, ciencia, artes: sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katay

Deleuze, G. (1993). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós

----------(1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Anagrama

Deleuze, G. y Guattari, F. (2001) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama

----------(2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

González Arce, T. (2016). "Del ensayo a la novela. Los procesos autoficcionales de *Papeles falsos* y *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli". En *Sincronía*, núm. 69, pp. 254-268

Licata, N. (2020). "Doble, fantasma y madre: vasos comunicantes en *Los ingrávidos*, de Valeria Luiselli". En *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, Vol. VIII, Núm. 1, pp. 71-92

Luiselli, V. (2012). *Los ingrávidos*. Madrid: Sexto Piso

El espesor de la nada. Ficción y teoría en *El amo bueno* de Damián Tabarovsky

Martín Haczek, UNMdP

I

En un ensayo publicado en 2018, compilado en el libro *Fantasma de la vanguardia*, Damián Tabarovsky propone una idea sugestiva sobre los modos en que se vinculan las ciencias sociales y la literatura, dos formas del conocimiento siempre en diálogo, pero, en momentos concretos de la historia, en abierta tensión y lucha. La línea argumental es, en resumen, la siguiente: a mediados y fines del siglo XIX, la narrativa realista y las nacientes disciplinas sociales se disputaron la potestad de ser la caja de resonancia de las transformaciones políticas y económicas de la época y, como consecuencia, la legitimidad por definir lo social. El debate, ganado por los discursos teóricos, arrojó a la literatura a un ensimismamiento sobre el lenguaje, proceso que se consolidó en el período que hoy conocemos como vanguardias históricas (2018: 88). Pero en la década de los sesenta con el estructuralismo como marco epistémico dominante, las ciencias sociales entraron en crisis y asumieron también su propia condición de ficción (2018: 92). Tabarovsky cita algunos casos (en la sociología, en la antropología) y da cuenta de su incapacidad para confeccionar una extensa lista que abarque la totalidad de este devenir literatura de las disciplinas humanísticas. Lo que une a los distintos ejemplos es la predominancia de la escritura como problema, conflicto que había sido privativo de la literatura como consecuencia de la derrota antes mencionada. Más allá de las posibles impugnaciones que podamos hacer a estas ideas, nos interesa detenernos ahora es en una serie de interrogantes con la que el escritor cierra su texto:

> ¿Qué consecuencias debemos extraer de este devenir poesía de las ciencias sociales? ¿Qué consecuencias sociales, políticas, incluso literarias? ¿Qué consecuencias para la lengua? ¿Y cómo pensar este desplazamiento —la sociología avanzando sobre la poesía— desde la literatura? Esta es la pregunta que dejo

> inconclusa. Es una pregunta crucial, que atraviesa todo el campo del pensamiento y de la narración. (…) O formulada la pregunta de otro modo: ¿y si la teoría fue la gran novela de la segunda parte del siglo XX? (2018: 98)

Todas estas preguntas juegan a ser retóricas; es decir, no exigen una respuesta inmediata, sino que invitan a la reflexión en torno a los posibles alcances de las ideas expuestas en el ensayo —por eso, quedan inconclusas, según postula la cita. Pero a partir de un dato podemos modificar la naturaleza interrogativa de estos enunciados: al momento de su formulación, Damián Tabarovsky había ensayado respuestas tentativas, tan inconclusas, quizás, como las preguntas, pero respuestas al fin. Nos referimos a sus últimas dos novelas, *Una belleza vulgar* y *El amo bueno* (de 2012 y 2016, respectivamente). Ambas pueden ser leídas como derivaciones de esos mismos interrogantes; es decir, como escrituras que pretender indagar los efectos del avance de las ciencias sociales sobre los territorios predilectos de la literatura: la ficción y la escritura como problema.

Lo que queremos afirmar, en última instancia, es que en la cita antes mencionada se presentan con vacilación y como especulación enunciados que en realidad constituyen un auténtico programa de escritura que Tabarovsky viene llevando adelante de forma consecuente y sostenida en el tiempo. En el ensayo invita al lector a reflexionar sobre las posibles "consecuencias para la lengua" que implica el proceso de hibridación entre las ciencias sociales y la literatura; en sus novelas, de carácter fuertemente experimental, hace de esa hibridez el eje organizador del entramado textual y una de las principales características de su estética. Siguiendo esta línea, *El amo bueno* monta una escena narrativa prácticamente sin anécdota y altamente banalizada, a la que interroga con materiales lingüísticos y conceptuales propios de los protocolos de reflexión de las ciencias sociales y la filosofía. De ese modo, construye una lengua que intenta dar cuenta del espesor político, social e histórico de la vida urbana que se presenta como repetitiva, mínima e intrascendente. Para ello, el texto se vale de dos procedimientos constitutivos: la estructura radicalmente digresiva y la paradoja como herramienta conceptual para indagar en lo real.

II

Durante el año pasado, dos publicaciones de reconocidos críticos argentinos vincularon a Damián Tabarovsky a posibles recorridos de vanguardia en la escena

literaria contemporánea. Martín Kohan retoma la obra ensayística de Tabarovsky (*Literatura de izquierda* [2004] y el ya mencionado *Fantasma de la vanguardia*), textos que abordan ellos mismos el problema de "lo nuevo" en la literatura. Pero, a su vez, al momento de arriesgar una lista de obras escritas en diálogo con una tradición de la ruptura, Kohan ignora su producción literaria. Por su lado, Julio Premat, en su libro *¿Qué será la vanguardia?* (2021), le suma al interés por estos dos ensayos la inclusión de *Una belleza vulgar* en el corpus de análisis con el que trabaja. Allí, caracteriza al texto como: "una ficción teórica cristalizada en el procedimiento de una amplia escena temporal" (2021: 182). En resumen, mientras uno desconoce sus novelas, pero resalta los ensayos, el otro remarca la condición ensayística de su ficción; de un modo u otro, la atención de ambos críticos recae sobre el componente ensayístico, sobre la discusión de ideas y los argumentos teóricos, sean ya en un género o en otro. Es que, de todos modos, la mera posibilidad de separación genérica entre ensayo y ficción se vuelve superflua al momento de abordar la obra de Tabarovsky: los rasgos de manifiesto de *Literatura de izquierda* en los que Kohan detiene su atención (2021: 195) son también característica de las novelas mencionadas. Tanto *Una belleza vulgar* como *El amo bueno* son una puesta en funcionamiento del mismo programa literario que evocan. Encontrar un continuum de ideas entre la obra ensayística de un escritor y su narrativa no debería tratarse de un hecho particular: es (o lo coherente sería que fuera) casi una norma. Pero en el caso de Tabarovsky la radicalidad es tal que no sólo se trata de encontrar continuidades, sino de la imposibilidad total de discernir a qué zona de su producción pertenecen algunos enunciados: encontramos oraciones prácticamente idénticas a las de sus ensayos puestas en voz de sus narradores de ficción:

> Hay que narrar. Pero hay que narrar en una lengua quebrada. Pues: narrar después de los desaparecidos supone sospechar del relato, de la narración. Se narra que ya no se puede narrar. Se cuenta la historia de que ya no se puede contar ninguna historia. La historia ha sido desaparecida y esa es nuestra condición de posibilidad (Tabarovsky, 2016: 26).

Premat propone los conceptos "ficción teórica" (2021: 182), "ensayos-manifiestos" y "ficción ensayística" (2021: 28). Podríamos hablar también de modos del ensayo o literaturalización del saber (Giordano 2005: 237). Más allá de la herramienta conceptual que utilicemos para dar nombre a esta escritura, lo

que nos importa resaltar es que en ella opera una radical desterritorialización sobre las formas institucionalizadas del saber que ordenan los modos de decir (y, por lo tanto, de conocer) en nuestra sociedad. Se trata de una literatura teórica que reutiliza como materiales para la ficción a los saberes propios de las disciplinas sociales, donde aparecen conceptos de la filosofía deleuzeana, del marxismo, análisis lingüísticos de palabras propias del habla de los argentinos; donde se abordan problemas de teoría literaria y genealogías dentro del sistema literario argentino; donde se juega con el ensayo sociológico, antropológico, con el análisis urbanístico e histórico. Según Giordano, el discurso ensayístico "provoca la aparición de aquello que las disciplinas, para constituirse en disciplinas, deben enmascarar: su ser de lenguaje, su ´culpable condición´ de ´ficciones interpretativas´" (Giordano 2005: 237). La apuesta de Tabarovsky parecería ser la de apropiarse de todas estas ficciones interpretativas para diseñar una política de la literatura que pueda dar cuenta de la condición ni unívoca ni uniforme de aquello que percibimos y nombramos como "realidad": examinar la escena más nimia, ridícula y estereotipada como si fuese resultado de procesos históricos, sociales, lingüísticos y culturales. Frente a los discursos acumulativos y teleológicos de los modos disciplinares del saber, *El amo bueno* rechaza que "el orden de las cosas es el mismo orden de las ideas" (Adorno 2003: 19) y postula a la ficción como matriz interpretativa de la sociedad actual.

III

Las acciones de la novela se centran en el patio de una casa en la calle 14 de Julio, en el barrio de Villa Ortúzar, Capital Federal. En él, tres perros juegan, hacen cosas de perros: cavan pozos, corren sin razón alguna, intentan morder una mosca, ladran a los vecinos y a los trabajadores que circulan por esa porción de la ciudad. Los tres capítulos de *El amo bueno* se estructuran mediante el ingreso de cada uno de los perros al patio. Hasta ahí, el resumen de las acciones. Nada más sucede.

En esta situación sin épica alguna, sin ninguna anécdota que merezca ser contada, el narrador observa a los animales: describe minuciosamente sus dislates y realiza, a partir de ellos, una serie de digresiones sobre la historia del barrio de Villa Ortúzar, la construcción del Estado Nacional Argentino, la posibilidad de una literatura que dialogue con las vanguardias del siglo XX, analiza obras y

frases de otros autores, reflexiona sobre las características sociales de los demás habitantes del barrio. Tomemos la introducción de la novela a modo de ejemplo. Ella comienza con una anécdota contada por Fogwill y referida por el narrador: Charlie Parker tocando el saxofón para un conjunto de vacas en algún campo de ubicación imposible de precisar. A partir de la palabra "vaca", la anécdota conecta con Omar Vignole, autor de *El hombre de la vaca* (1956), quien paseó con un ejemplar del animal por la calle Florida para promocionar su libro. Luego a una tapa de la revista *El porteño*, compuesta por una vaca con un Walkman y el título "La argentina moderna". A partir de esa consigna la voz narrativa discute con la frase "Argentina, país de la vaca" para afirmar que se ha convertido en el país de la soja transgénica (2016: 13). En esta introducción se condensa el procedimiento que compone toda la novela, sobre el que vuelve una y otra vez: la digresión a partir de un elemento que conecta series heterogéneas que son asediadas por discursos propios de distintas áreas del saber. En este ejemplo, podemos pensar como series: al sistema literario argentino, a la música de vanguardia de la década del cuarenta, a la escena cultural porteña de los ochenta, a los imaginarios sociales cristalizados en consignas mil veces repetidas, a la economía de un país del tercer mundo altamente dependiente. A su vez, dentro de cada una de esas series se desprenden otras digresiones; por ejemplo: Cortázar y su gusto por el jazz, la opinión de Fogwill sobre la obra de Cortázar, la música alemana que él prefería y que sonó en su velorio en la Biblioteca Nacional. A partir de cada uno de esos elementos se ramifican distintas anécdotas y reflexiones del narrador que territorializan el texto y arman una red conceptual en la que cualquier tema puede ser conectado con cualquier otro sin ningún tipo de clasificación ni jerarquía, según el modelo rizomático propuesto por Deleuze y Guattari (2004).

Como dice Alberto Giordano, la digresión característica del discurso ensayístico impugna la rectitud de las consignas epistemológicas que pretenden totalizar lo real en un discurso unívoco y transparente (2015: 27). A partir de este procedimiento, Tabarovsky conecta cualquier mínima acción narrativa, en apariencia superflua, con reflexiones completamente variadas; así, la cotidianeidad es representada como la consecuencia de distintos discursos y procesos históricos cargados de un espesor político, cultural, social y económico. Para Adorno, el ensayo se caracteriza por su pensamiento anti sistémico en el cual "todos los principios están previamente conectados por el lenguaje en el que se

encuentran" (2003: 22); para Tabarovsky lo real es efecto de procesos históricos y económicos, las acciones cotidianas están cargadas de varias capas de significado codificado en discursos provenientes de todas las disciplinas sociales. La digresión radical se constituye entonces como la forma de realizar una arqueología que ponga en evidencia el carácter heterogéneo de las construcciones imaginarias y materiales que percibimos como dadas, pero cuyo significado es un terreno de disputa.

IV

Volvamos, por un instante más, a la introducción. En ella, una vez realizadas las reflexiones a las que hicimos referencia, se introduce un concepto que es fundamental a lo largo de toda la novela:

> ¿Cavan las vacas? No lo sé. Pero esta sí. Cava, cava y cava. Hace un túnel, cava y cava en la tierra. Es la oscuridad total del tiempo y el espacio, allí donde se pierden de vistas las referencias, el pasado, el futuro e incluso el presente, o tal vez sí el presente, el presente que dura una eternidad, dura para siempre: el porvenir es largo (…) Cava a través de los muertos, entre fantasmas —pero: ¿puede acontecer algo a un muerto? — avanza entre espectros; se topa en un túnel con fantasmas y con la memoria de los muertos. ¿Es lo mismo el fantasma y su memoria? ¿Puede tener memoria un fantasma? ¿De qué clase de memoria se trataría? (2016: 14)

La noción de fantasma que es presentada en este fragmento funciona como ejemplo de un sistema que caracteriza los modos en que *El amo bueno* dialoga con las series conectadas por las digresiones: nos referimos al pensamiento paradójico. El fantasma (elaboración conceptual confeccionada a partir del diálogo con el psicoanálisis y que trae, a la vez, los ecos del *Manifiesto comunista* [1848]) es la paradoja por excelencia en la novela: es la presencia en ausencia, la persistencia de algo que está sin estar y que ejerce influencia sobre el presente congelado desde un pasado que sigue pasando: "un fantasma es algo que ya murió, pero que de alguna manera está. Algo con lo que podemos dialogar (…) Un fantasma está ahí, flotando, entrando y saliendo, apareciendo y desapareciendo" (2016: 16). Encontramos todo un sistema de paradojas diseminado en el texto que se condensa en esa figura del fantasma. A lo largo de toda la novela, la calle 14 de Julio, donde se encuentra el patio que es escenario de las acciones del relato, es mencionada como una calle sin historia, en un barrio sin historia (2016: 54). Pero, a la vez, distintas digresiones del narrador evocan, contrariamente, la

historia del barrio: las fábricas abiertas durante el peronismo, la historia del movimiento anarquista y sus espacios de sociabilidad, los actuales trabajadores precarizados que comen en una parrilla del barrio y construyen una genealogía con los obreros de las fábricas ya cerradas. Así aparece lo que el narrador llama "el fantasma de la calle 14 de Julio":

> Existe en cambio la posibilidad de dejar la marca abierta como un trauma, el trauma del fantasma del 14 de Julio y su herencia, un trauma del que debemos preservar las huellas, las huellas de todos los traumas; como si el fantasma viniera a decirnos que él es el responsable de todos esos traumas, de todas las catástrofes, de todas las derrotas, de todos los abismos (2016: 98)

Estas marcas resignifican al pozo cavado por la vaca, le dan a esa imagen un carácter de metáfora programática: en ese remover el territorio se cifra la arqueología imaginaria de los espacios urbanos que realiza Tabarovsky para ver las capas de significado que lo constituyen, las prácticas sociales que lo habitaron y lo habitan, los discursos con los cuales está tejido, las marcas del sistema económico que lo posibilita y lo determina. De esta forma, propone pensar al espacio como un plano de inmanencia que está siendo territorializado y desterritorializado por los diálogos con los fantasmas del pasado. Lo real, así, no puede ser reducido a un discurso que lo ordene y le dé jerarquía a los distintos elementos que lo componen: se trata de líneas de intensidad que atraviesan los modos en que habitamos una ciudad y percibimos nuestro espacio urbano, marcas que establecen diálogos con la historia.

En *Lógica del sentido* (2008), Deleuze propone que la paradoja instaura una dimensión temporal particular: frente a la concepción del tiempo como Cronos, "un presente que sólo existe y que hace del pasado y del futuro sus dos dimensiones dirigidas" (2008: 94), la paradoja trabaja el tiempo como Aión, que "salta de una singularidad preindividual a otra y las recoge a todas unas en otras, recoge todos los sistemas según las figuras de distribución nómada donde cada acontecimiento es ya pasado y todavía futuro, más y menos a la vez, siempre víspera y día siguiente en la subdivisión que los pone juntos en comunicación" (2008: 95). En la paradoja del fantasma de la calle sin historia se suspende la división tajante entre pasado, presente y futuro: los hechos que constituyen el discurso sobre lo ya pasado vuelven a dialogar con el presente "como si todo el ecosistema del jardín de la casa de la calle 14 de Julio estuviera en estado de

flotación, en la espera de ese momento definitivo, sin pasado ni futuro" (2016: 53). En ese tiempo congelado, la historia del barrio condensa a la historia de la Argentina y aparece diseminada en el territorio del patio de la casa en que corren los tres perros. De este modo, nuestra realidad se constituye como el reflejo de los procesos históricos que determinaron el imaginario social sobre el espacio urbano: "14 de Julio: el nombre de un naufragio que aun flota entre nosotros" (2016: 40).

V

Mediante las digresiones del narrador, *El amo bueno* pone en escena un plano de inmanencia en el que los discursos de los saberes disciplinares sobre la realidad social son desterritorializados al mismo tiempo que territorializan y generan agenciamientos en un espacio situado. Así, los modos de vida encarnados en una cotidianeidad mínima y sin acciones de relieve cobran un espesor teórico mediante las conexiones de las series y las reflexiones que se apropian de los saberes de las distintas áreas del conocimiento. En la lengua radicalmente digresiva de la ficción teórica de Tabarovsky, "el ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua" (Adorno 2003: 27).

A su vez, el espacio urbano delimitado de la calle 14 de Julio es presentado como una caja de resonancias que suspenden la división entre pasado y presente para construir vasos comunicantes que vuelven actuales procesos históricos y entran en diálogo con nuestra cotidianeidad. Bajo la tierra en la que corren los tres perros de la novela yacen unidades de significado que determinan nuestra construcción discursiva sobre el presente.

La novela de Tabarovsky parecería responder a la siguiente lógica: si los imaginarios sociales son ficciones que actúan sobre nuestra vida a partir de la reorganización de experiencias históricas del pasado, ¿qué otra disciplina que la literatura para poner en escena esos procesos? ¿cómo llegar a poner en acción esas fuerzas ficticias si no es a través de discursos ficticios? ¿cómo indagar en los discursos que nos habitan y nos hacen actuar, que son marcos interpretativos y de sentido hasta de las aventuras absurdas de tres perros en un patio de Villa Ortúzar, si no es a través de los poderes de la literatura? Quizás así, y no mediante la acción mimética, las artes verbales tengan algo interesante para decir sobre

nuestra realidad y puedan recuperar la fuerza perdida para definir e intervenir sobre lo social.

Bibliografía

Adorno, T. (2003). “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*. Madrid: Ediciones Akal.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Rizoma (Introducción)*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (2008). *Lógica del sentido*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidos.

Giordano, A. (2005). *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.

---------- (2015). *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santiago Arcos.

Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidos.

Premat, J. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Tabarovsky, D. (2004). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.

---------- (2016). *El amo bueno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.

---------- (2018). *El fantasma de la vanguardia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.

Escritura e interpretación en las didascalias del texto dramático y las notas de carácter de las partituras musicales

Laura Conde, CTCL – FaHCE – UNLP

Este trabajo, que se desprende de la investigación de Doctorado "Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena", propone algunas precisiones teórico-metodológicas para la contrastación de las didascalias –una de sus modulaciones, específicamente la que se liga a la realización escénica, ejecución, e interpretación de textos– con las notas de carácter en partituras musicales donde aparece el lenguaje propiamente dicho. Estas últimas proliferan como escritura en la misma época que empiezan a registrarse didascalias –en la forma de notas marginales especialmente–, y remiten a una manera específica de ejecución, esto es, están culturalmente fijadas y son reconocidas por quienes están preparados para leer una partitura. Tales coincidencias revelan distintas caras de un proceso muy próximo, por eso es que consideramos que su observación conjunta viene a iluminar algunas singularidades respecto del carácter ambiguo, inestable e indecidible de las didascalias, así como también sobre el intento de codificarlas y fijarlas en la escritura: tanto la emergencia y la proliferación de las didascalias como de las notas de carácter están fuertemente impulsadas por el auge de la cultura escrita, la centralidad de la figura del autor y la tradición filológica (ecdótica) de anotar y fijar textos.

La aproximación al objeto, sus apariciones y modulaciones singulares en algunos momentos significativos de la historia del teatro occidental, permitió especificar el momento en el que se instala la presencia sostenida de las didascalias en la escritura dramática. En esta dirección observamos que en el género dramático siempre existió el impulso de exponer su distancia reflexiva, de situar la acción, de volver la mirada al espectador y manifestar una "voz quitada" (Agamben 2016), no-dicha en escena, que no es la de los protagonistas de la acción. Del análisis de las emergencias didascálicas relevantes para la biblioteca y la práctica

del teatro, se pueden recortar algunas conclusiones que sintetizamos a continuación. En primer lugar, el coro de la tragedia griega se impone en tanto figura de lo didascálico, puesto que es tanto aquello que interrumpe el diálogo trágico como el *entre* de la escena y el espacio de la no-ficción; se ausenta en el teatro posterior, y reemerge con sus potencialidades poéticas, descriptivas y narrativas, en diversas dramaturgias contemporáneas. En segunda instancia, es sobre todo a partir del siglo XX que las producciones teatrales ponen en tensión el aspecto pragmático que las teorías canónicas de corte lingüístico-semiótico les atribuyen a las didascalias. Tales dramaturgias, a su vez, le dan un lugar cada vez más relevante a la escritura de estas notas y las subjetividades que allí se configuran, recuperando no pocos rasgos de las intervenciones del coro trágico. Luego, el teatro "posdramático" que, según Lehmann (2013), se inaugura en los años 60, complejiza aún más el carácter de *entre* de lo didascálico, puesto que lo que se diversifica es la propia relación de la escena con el espectador y del texto con la escena, en el marco de las nuevas tecnologías, la hibridación de los formatos e intermedialidades.

***

"Didascalia" proviene del griego διδασκαλία con el significado de "enseñanza", "exposición clara", y refería en la antigua Grecia a la "enseñanza" que un dramaturgo o algún responsable de la escena dirigía al coro y a los actores acerca de la interpretación de un ditirambo, comedia o tragedia. No obstante, el término se identifica especialmente con el registro oficial, en una representación dramática, que dejaba constancia del nombre del festival en el cual tenía lugar, el nombre del arconte epónimo, los dramaturgos en orden de éxito según los resultados de la competición, los catálogos de las obras, los protagonistas, el mejor actor y el corego de la obra ganadora, la tribu victoriosa y el mejor flautista. Debido a que el autor era a menudo su propio director de escena y su propio intérprete, las indicaciones sobre la manera de actuar resultaban inútiles, razón por la cual no figuraban en el manuscrito. Las "didascalias", en el sentido moderno, estaban ausentes en tanto que indicaciones concretas sobre el modo de actuación, a tal punto que "no siempre se sabe a ciencia cierta quién dice cada una de las réplicas cuando éstas sólo están separadas por un trazo discontinuo" (Pavis 2011:130). Todas las "acotaciones" que encontramos en las traducciones más

difundidas de la tragedia, son adiciones posteriores a los textos de Esquilo, Sófocles o Eurípides, escritos en lengua griega. No obstante, la ausencia de ese tipo de marcaciones en tanto coordenadas espacios temporales explícitas, las señales de la representación y la pulsión didascálica pueden registrarse en diálogos o monólogos –sea en la modalidad de "hipótesis de representación"[1] (ligada a lo escénico), o en su carácter narrativo y/o descriptivo (ligado a la ficción y donde la palabra pretende reducir su distancia respecto del mundo perceptible). Sin embargo, nuestra atención se dirige hacia el coro porque resulta la figura más próxima de lo didascálico: el término griego *chorodidáscalos*, "quién instruye un coro", con varios derivados (Chantraine 1980: 1269), asocia lo didascálico tanto a la interpretación –esas indicaciones ordenadoras que surgen del "entre" del texto y la escena– como al coro de la tragedia griega. Esto puede explicar la huella de lo didascálico en el coro y su ausencia en el texto como "didascalias".

La persistencia de lo didascálico en la historia del teatro, siempre interrumpida e intermitente, y poco atendida por la teoría teatral, solicita una indagación sobre el carácter del vínculo entre una *huella* siempre acontecimental y su presencia o ausencia desde una perspectiva arqueológica no tributaria de la idea del sujeto creador como origen, principio de unidad, ni de identidad. Un movimiento especialmente representativo de este tipo de análisis es la contrastación de las didascalias con las notas de carácter en partituras musicales. Luego de diversas consultas con especialistas y de la revisión de partituras de diferentes períodos de la música occidental, acompañada de bibliografía específica, es posible precisar que en el mismo momento en que empieza a importar la autoridad del dramaturgo y su deseo de intervenir sobre la escena, se observa la singularidad de la impronta autoral del compositor en la incorporación de notas de carácter, más aún cuando trabajan juntos.

La búsqueda incansable de las didascalias gira en torno de cómo anotar lo que se expresa en escena mediante soportes y sistemas no lingüísticos: en el ámbito de la música, un arte del tiempo al igual que el teatro, también aparece el concepto

[1] Esta noción formulada por Rubén Szuchmacher se define como la presunción de la materialidad del hecho escénico, inscripta en marcas dramatúrgicas que remiten "directa o indirectamente a los sistemas de producción teatral particulares de los momentos de la escritura": la organización temporal (actos, cuadros), el planteo sonoro, la cantidad de personajes presentes en cada escena, la concepción del espacio o las formas del lenguaje propiamente dicho, el público que supone y postula (2015: 74-76).

de didascalia y la pregunta, entonces, respecto de cómo pensar el acto de la ejecución o de la representación a través de la palabra. Esa palabra queda, del mismo modo que lo didascálico en el texto teatral, expuesta al azar y a los avatares de la(s) lectura(s). La moderna práctica musical basada en la partitura impresa proporciona una descripción relativamente unívoca de los sonidos en potencia a partir de una serie de indicaciones más o menos precisas sobre el procedimiento de la interpretación (Láng 1969: 564). Codificadas de manera universal, las figuras del pentagrama reenvían a una altura, una duración, una tonalidad, la articulación entre los sonidos, etcétera, pero no son el sonido. Para las didascalias no existe tal codificación, sino que nos enfrentan a la inestabilidad de la significación, al lenguaje poético con todas sus ambigüedades, mediaciones y distancia respecto de la cosa que intenta nombrar. Paralelamente, si bien las notas de carácter presentan mayor estabilidad formal en la tradición musical, dan lugar a una zona diferencial en cada interpretación: incluso en el *tempo* hay una franja más o menos amplia de interpretación (*Allegro, Alegretto, Allegro vivace, Andante, Adagio, Vivace, Presto, Prestissimo*) que se puede medir con valores metronómicos (las negras por minutos). El *Staccato, Legato*, la articulación, presentan también cierta regularidad, aunque se registran variaciones relativas al estilo o al período de la música que se trate;[2] y la dinámica, variaciones de intensidad (*piano, mezzopiano, mezzoforte y forte*), anotan también la expresión, el carácter de una pieza (*Maestoso, Giocoso, Grazioso, Misterioso*) o describen técnicas de ejecución para los instrumentos. Pero lo que más conviene atender es que en muchas partituras encontramos, además del lenguaje propio de los textos recitados o cantados por el intérprete, comentarios o indicaciones no tan convencionales sino notablemente poéticas y singulares, propias de una pieza o de un compositor en particular. Nuestro énfasis está puesto justamente en que la palabra didascálica –aunque intente ser sistematizada– hace temblar, en las ambigüedades de la interpretación, incluso un sistema tan codificado como el "lenguaje musical".

***

[2] Nos referimos, por ejemplo, a la diferencia entre el *staccato* de Beethoven y el ejecutado en el Barroco, debido, entre otras cuestiones, al tipo de violín que se usaba en cada época, según explica Bernardo Teruggi, Director de la Camerata Académica en el Teatro Argentino de La Plata y Profesor Adjunto de la Cátedra de Dirección Orquestal de la UNLP, en una entrevista realizada para la presente investigación (Conde 2020b).

En el trayecto delineado en la Tesis Doctoral hemos puntualizado la relevancia de la concepción de la teatralidad medieval, tejida entre la lectura y la representación en los ámbitos académicos, eclesiásticos y monárquicos –la clase de retórica y gramática, el juego, la fiesta, el rito– para explicar la ausencia o escasa presencia de didascalias en textos paradigmáticos del período. Las representaciones clásicas se concebían como lecturas en voz alta acompañadas de mimos y pantomimas, en un espacio compartido por otros profesionales del espectáculo que incorporaban el canto y la recitación de los juglares, muy próximos al púlpito y la predicación. Ni siquiera a mediados del siglo XV existía una idea clara sobre la naturaleza de los textos dramáticos clásicos ni del modo en que se representaban; en este sentido advertimos cierta correspondencia entre este "olvido" respecto de la tradición teatral clásica y un fenómeno similar en la notación e interpretación musical de entonces: en ambos casos se exhibe la ausencia de lo didascálico en tanto palabra escrita para la ejecución de los textos/partituras musicales. Esto es: en la notación empleada en la alta edad media la relación de la altura de sonido se indicaba en forma tan sólo aproximada. Se trataba de un sistema quironómico de indicación –a través de movimientos y ademanes– compuesto por signos semejantes a trazos estenográficos y colocados sobre las letras del texto que no indicaban la altura ni los intervalos, sino que se limitaban a dar la dirección hacia donde se movía la melodía, y vagas referencias tocantes al ascenso y descenso de la voz. El nítido y preciso sistema de notación de la Grecia antigua no llegó a trascender. La notación neumática presupone una tradición oral, un saber (musical) de los intérpretes acerca de la pieza, como en la representación teatral clásica; los cantores cantaban de memoria y observaban los ademanes del preceptor director, quien a su vez seguía las indicaciones de los neumas (Láng 1969: 68). Es preciso recordar además que la práctica de la lectura se inscribía en el mundo de la cultura escrita, restringida a una pequeña minoría de la aristocracia, mientras que el conjunto de la población vivía en los márgenes tanto de la lectura como de la escritura.

En el teatro primitivo español –una transición hacia el Renacimiento– ya aparecen marcas de entrada o salida de personajes, y otras más cercanas a lo que conocemos como didascalias. Asimismo, se registran residuos de esas marcas y algunas nuevas modulaciones en el teatro del Siglo de Oro y en el isabelino, momento clave del teatro occidental que nos presenta una gran dificultad a la

hora de determinar si las didascalias pertenecen a los textos originales, son intervenciones de copistas y editores posteriores, o si se trata de la práctica contemporánea de los autores de compañías que, en el rol de organizar la representación, agregan anotaciones de puesta en escena.[3] Ya sean escritas por los dramaturgos o por las múltiples subjetividades que rodean el hecho teatral, las didascalias de este período tampoco presentan el tenor poético y reflexivo que se registra sobre todo a partir del siglo XX. Su ausencia y diferente modalidad se explica por el hecho de que los textos barrocos e isabelinos destinados a la representación y no difundidos como literatura confiaban la hipótesis de representación a los mismos diálogos; y el carácter reflexivo sobre la práctica teatral, la escena y la relación con el espectador, se encontraba en la puesta en evidencia de la autorreferencialidad de las artes, los tópicos propios de las producciones de entonces (tales como "el gran teatro del mundo", "la vida como sueño", "el mundo al revés"), así como a los monólogos y "apartes" de los personajes.

De manera concomitante y similar, la notación de carácter en la partitura musical y la partitura de la interpretación no siempre coinciden en el Barroco. En términos generales, el código de interpretación no estaba escrito, sino que la notación no era más que un perfil esquemático de la composición; se daba por sobreentendido que había figuras que daban las indicaciones de carácter según el *pathos* de los personajes. Es difícil, entonces, hallar textos originales con notas ya que los matices de subjetividad estaban en la forma en que se escribía la música. Se sabe, por ejemplo, que el Barroco "trina" –alterna entre dos notas adyacentes a un tono o semitono de distancia–, sin embargo, el trino la mayoría de las veces no se anota, sino que la presencia de este adorno corresponde a una cuestión de tradición (Teruggi en Conde 2020b). Del mismo modo que se observa respecto de los dramaturgos barrocos, encargados la mayoría de las veces también de la

[3] La escritura en colaboración en las obras teatrales del siglo XVI y XVII y la lógica de la publicación impresa del anonimato o el nombre único, de igual modo que las partituras musicales de la época, son muestras de que la obra era considerada más importante que su compositor. Estos son solo algunos de los problemas vinculados a la dificultad de atribuir un nombre propio a textos anteriores a la propiedad literaria, donde el delito del plagio no está constituido jurídicamente, a diferencia del delito de piratería editorial. Para dar cuenta de esto, Roger Chartier cita el caso de Lope de Vega disgustado de que los editores publiquen a su nombre comedias que no son suyas y a las que juzga detestables. También menciona las "condenas morales de los ladrones de textos, obras de teatro o sermones", que utilizaban las técnicas de la memoria para copiar y publicar obras ajenas (2008: 28-29).

escena, en el ámbito musical tampoco se concebía la interpretación y la composición en tanto campos especializados y separados, como sí se advierte posteriormente. El intérprete improvisador rellena, plasma, y posiblemente ornamenta el contorno estructural de la partitura; esta práctica testimonia los íntimos lazos de unión entre compositor e intérprete, composición e improvisación. Para conocer el código de interpretación de la música barroca y su aplicación estilística, es preciso apelar a lo que se recoge –de forma parcial– en libros de la época sobre ejecución, ornamentación, plasmación del "bajo continuo", etc. (Bukofzer 2006: 376). Así lo describe Pedro Bonet:

En las partituras del período Barroco hacia atrás, prácticamente no hay anotaciones (incluso pocos matices de *forte* o *piano*). Sin embargo, una vez redescubiertos los tratados de época, se ha visto que esas "didascalias" se encontraban registradas en ellos con mucho más detalle posiblemente que en cualquier otra época y material. Ello hace que (…) tengamos un cuerpo notable de conocimientos sobre la práctica interpretativa de esos períodos y sepamos qué hacer con la partitura, digamos, con todo lo "no escrito" (en Conde 2020a).

También la práctica teatral escrita incluía memorias o trazas de los autores de compañía que explicitaban la disposición, forma y aderezo de los decorados, tramoyas y adornos, que no se incluía en las obras en forma de didascalias. La orquestación, por su parte, no estaba escrita de un modo rígido; el intérprete poseía cierto grado de libertad para escoger los instrumentos en función del "afecto" o sentimiento de la pieza ("lisonjero", "triste", "delicado", "gracioso", "fresco", "serio", "sublime").

En la dramaturgia del clasicismo francés (Corneille, Racine, Molière) persiste la dificultad para determinar si las didascalias aparecían en los textos originales o se trata de una práctica posterior. Algunos problemas que no se pueden dejar de lado en este sentido son la reaparición y el declive de los coros trágicos, el vínculo más o menos estrecho de la dramaturgia clásica con la Comedia del arte, el tipo de circulación de la escritura y su relación con la lectura, y la composición en colaboración de dramaturgos, músicos y coreógrafos para la comedia-ballet, el *ballet de cours*, la ópera cómica.[4] Ya en el teatro neoclásico español del siglo XVIII

[4] El ballet cómico del siglo XVI y XVII fue la restauración más auténtica de la tragedia griega: mezcla de música y danza con intermedios musicales de violines y trompetas. La composición musical se proyecta

y el teatro francés del iluminismo (Voltaire), las anotaciones entre diálogos efectivamente fueron realizadas por los dramaturgos, y están atravesadas por el impacto de las renovaciones en arquitectura y puesta en escena con el surgimiento del teatro a la italiana. Como sucede con el aumento de didascalias respecto de las obras del siglo anterior, en las partituras dieciochescas de las comedia-ballet se anotan las voces, los textos recitados, cantados, y mayor cantidad de notas de carácter que en las Lully o Charpentiere.[5] Si bien más tarde el teatro decimonónico le dará un lugar más ornamental a la composición musical, desde el Barroco se reafirma este estrecho contacto de la práctica teatral con la música que ya se presentaba en el teatro griego.

Desde 1750, con Diderot, hasta 1880, la exigencia de realismo y el reclamo de emociones románticas auténticas tienden a imponer una interpretación escénica individualizada del texto (Pavis 2018: 241). Las didascalias de *Padre de familia*, más narrativas y extensas que las de los neoclásicos españoles, resultan muy próximas a las que se multiplicarán en la dramaturgia decimonónica. A la vez, manifiestan una visión del movimiento en escena que no está tan presente en el siglo XIX como sí es posible hallar con frecuencia en el teatro del XX. Con el auge de la novela, se conocen didascalias cada vez más narrativas y una descripción detallada de espacios, objetos y acciones formuladas en un presente compuesto que enfatiza el aquí y ahora de la escena. Se va configurando entonces una imagen de autor más fuerte asociada a la cultura escrita, de la mano del aumento paulatino de lectores y lectoras, y el avance de la burguesía.

---

de los entreactos a las escenas, con el fin de otorgarle intensidad a ciertos momentos. El *ballet de cours* recuperaba elementos del coro de la tragedia clásica y se convirtió en institución estatal. Según Láng, en L´Amour Médecin, Molière no confiere a esta composición dramatúrgica la misma atención que a otras porque tiene en cuenta los efectos de la música y la danza que habrán de cubrir las lagunas propias de una literatura más o menos improvisada. De su colaboración con el coreógrafo Pierre Beauchamp y el músico Jean-Baptiste Lully, surgieron comedias-ballet como, *L´Amour Médecin, Le marriage forcé* y *Le Bourgeois gentilhomme,* las cuales ensamblaban textos hablados, música e interludios de baile, bastante cercanos a la ópera cómica. Con Charpentier escribió *Le Malade imaginaire* (1673) donde música y danza confluían en una acción única –al contrario de la ópera-ballet que concedía más importancia a la composición, la comedia-ballet se basaba en sucesos contemporáneos y mostraba personajes de la vida cotidiana–; fue un género que siguió cultivándose en el siglo XVIII. *La Princesse De Navarre* de Voltaire, con música de Jean-Philippe Rameau (1745), es un claro ejemplo.

[5] Las mismas se pueden visualizar en el archivo de partituras de la época, disponible en la plataforma Gallica:https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28dc.title%20all%20%22La%20Princesse%20De%20Navarre%20%20Comedie%20Ballet%22%29&keywords=La%20Princ esse%20De%20Navarre%20%20Comedie%20Ballet&suggest=1.

En este período no solo las didascalias figuran con mayor frecuencia en los textos dramáticos, sino que también se registra el aumento de notas de carácter en las partituras musicales. A fines del siglo XVIII la interpretación musical sigue fielmente lo escrito y se fortalece la figura del autor. Un caso paradigmático es el de Gluck, considerado por muchos como el primer gran director moderno un siglo antes del nacimiento del arte de dirigir la orquesta, que preparaba la versión de la partitura original con un cuidado puntilloso (Bukofzer 2006: 572). En este gesto de comentar y fijar por escrito, resuena la escena de la película Amadeus en la que el personaje de Mozart le dicta a Salieri la partitura final de *Requiem* y aclara: "*Soto voce*, escríbelo… *pianissimo*". Y esto que evoca la ficción fílmica quizá no esté tan lejos de ese "allegro vivace assai" en "recitativo" que se lee en *Las bodas de Fígaro*.

Ya en el siglo XIX se registra una profusión mayor de instrucciones impresas y de ediciones didácticas que agregan notas de carácter –de la misma manera en que las ediciones decimonónicas de teatro agregan o modifican didascalias de producciones anteriores. A la vez, los compositores –como los dramaturgos decimonónicos– trabajan con partituras más claras y menos sujetas a contingencias modificatorias, por supuesto, con una mayor cantidad de indicaciones. Algo que resulta especialmente interesante es la aparición de notas de carácter en dos lenguas en obras de Mahler, Brahms, Debussy, porque es muy probable que tal hecho se deba precisamente a la creciente configuración de una voz autoral, por un lado, y a la marca de la tradición que recoge, por el otro: las notas de *tempo* y otras convencionales aparecen en italiano, mientras que las que tienen que ver con indicaciones más subjetivas –y novedosas–, como las que incluye Malher – "lento y arrastrado", "de lejos", "siempre tapado", "Imitando a un cucú", "pabellón en el aire"–, están en su lengua materna, alemán, –francés, en el caso de Debussy. Este último incorpora sobre todo notas técnicas, en *Prelude a l´aprés-midi d´un faune*, ballet coreografiado por Vaslav Nijinsky, por ejemplo: "Expresivo", "Posición natural" –si venían tocando en otra posición de la cuerda–; pero también algunas menos convencionales como "dans le mour plus anime", u otras que se traducen por: "Largamente expresivo", "expresivo y dulce". Así, toda vez que el artista moderno abusa de lo que suele llamarse "nueva lectura", se aparta de las instrucciones impresas, tan profusas en las composiciones originales posteriores al alto período romántico –Malher incluye

una indicación cada cuatro compases. En tiempos de la alta época clásica, quedó reducida a un mínimo la diferencia entre la obra y su interpretación; el aspecto gráfico de la partitura era fielmente enunciado en forma sonora, y las alteraciones arbitrarias de los ejecutantes no afectaban a las melodías o a las armonías mismas sino tan sólo a la dinámica, al *tempo* y, acaso, a la orquestación.

Se alcanza entonces el punto nodal para pensar el problema: el realismo del siglo XIX y las modificaciones en las tecnologías de la escena que destacan el aspecto visual en las didascalias; de manera concomitante, el uso de la luz artificial en el teatro, el surgimiento de la figura del director y su diferenciación respecto del dramaturgo más adelante –un dramaturgo que ya no dirige la puesta en escena de sus obras pero supone en su escritura una "hipótesis de representación" en función del sistema de producción de la época. Además de lo estrictamente teatral, es preciso tener en cuenta otros fenómenos que intervienen de forma decisiva en la dramaturgia y la presencia o ausencia de las didascalias y las notas en partituras musicales. Uno de ellos es el surgimiento de la industria editorial que incrementa la publicación y circulación de textos teatrales ya no exclusivamente destinados a las compañías encargadas de llevarlos a escena, o a las manos de las autoridades monárquicas y eclesiásticas que otorgan la licencia para su representación. A ello se suma otro fenómeno: se trata de lo que se conoce como la "era filológica" –que inicia a mediados del siglo XVIII y se afianza durante el XIX– y posteriormente el "giro lingüístico" –en el siglo XX– cuando la filología se autonomiza respecto de la lingüística a partir del cientificismo de la crítica textual. Esta disciplina, en el marco de la consolidación de la escritura como afirmación de lenguas, literaturas y comunidades nacionales de la modernidad, recupera y estudia manuscritos, edita textos teatrales clásicos, y agrega didascalias que no figuraban originalmente. En otras palabras, la compulsión por controlar y registrar los textos propia de los procesos de proliferación de la escritura y sus modalidades de vigilancia respecto del azar en el discurso –que coincide con los principales dispositivos de control (la modernidad y el capitalismo)– conduce tanto a la búsqueda de un "arquetipo textual" (Lachmann 1882 [1850]) como a la invención de didascalias más literarias que técnicas, encargadas de comentar, aclarar y contextualizar.

Con el realismo llega el abandono de la exposición de los artificios teatrales que se observan en el teatro anterior, en pos de una ilusión mimética propiciada por la misma arquitectura del teatro a la italiana y la nueva relación que ésta define entre escena y espectadores. Las didascalias en esta dramaturgia comienzan a dar cuenta de modificaciones técnicas, incorporan aspectos de la puesta en escena y, sobre todo, se vuelven narrativas. Al diferenciarse el director del dramaturgo se impone con más fuerza la "voz del autor" –distinta también de las voces de los personajes– en esas digresiones que interrumpen el diálogo con un registro próximo al discurso literario de la novela (descriptivo y narrativo). Mientras que el teatro barroco, el isabelino y el jacobino incorporan eso que Anne Ubersfeld (1989) define como "elementos didascálicos" o "didascalias implícitas" en el diálogo, esto es, por ejemplo, la información de tiempo o el lugar donde se desarrolla la acción; el teatro realista y naturalista circunscribe esos aspectos a un espacio textual bien delimitado: las didascalias. Todo lo que los corrales de comedias no podían mostrar directamente en escena –la noche o los encuentros a ciegas– porque se representaban a plena luz del día, se contaba, entre otros recursos, por medio de signos/artefactos (candelabros, faroles). Así, lo que en el teatro a la italiana puede plantearse a través de recursos lumínicos, el uso del telón, trampillas, bambalinas, el teatro previo, al aire libre, lo manifestaba en el texto dicho, puesto que estos textos fueron escritos para ser representados y no para ser difundidos como obra literaria, a diferencia de numerosas obras del teatro posterior.

En el siglo XX las vanguardias recuperarán el gesto de ruptura con la ilusión de realidad a partir de la incorporación de los aspectos de puesta en escena en las didascalias, las técnicas de distanciamiento (Bertolt Brecht), y darán un lugar cada vez más relevante a estas notas o a la voz que allí se configura. Con Samuel Beckett y Peter Handke se conocen textos didascálicos en su totalidad (sin diálogos), especialmente una modulación poética que no se puede leer en términos pragmáticos (meramente como indicaciones). En el ámbito de la música, Pedro Bonet (en Conde 2020a) señala que en los siglos XIX y XX el

compositor procura registrar todos los detalles: un principio de autoridad y voluntad de control sobre lo escrito que irá creciendo y diversificándose.[6]

***

Las metodologías ecdóticas aplicadas a la edición de textos dramáticos, regidas principalmente por el principio de "fidelidad" al "arquetipo"[7] y al autor, y la corrección de los errores de las transcripciones. Se sabe que, desde los griegos, esta disciplina se define como la encargada de conservar, fijar, y comentar los textos literarios de la tradición occidental, en otras palabras, de institucionalizar la cultura escrita. Pero además de la búsqueda del arquetipo, estas prácticas filológicas frecuentemente se encargan de agregar didascalias que se circunscriben principalmente a dar indicaciones de lugar, indicios temporales, de entrada o salida de los personajes, en síntesis, a contextualizar, referenciar, y comentar lo dicho. Y esto no sólo se proyecta hacia el campo teatral sino también a la música. Ya en el siglo XVII y XVIII aparecen editoras musicales, aunque –como ocurría con el teatro– las ediciones piratas estaban a la orden del día. No obstante, se registra un impulso filológico, que se afianza en el siglo XIX: la edición de partituras sin adulteraciones (*Urtext*) a cargo de Breitkopf y Häntel desde 1719. Los editores de música antigua daban a la imprenta los "clásicos" reajustados a los gustos de la época.[8] En el siglo XIX aparecieron colecciones tempranas de música litúrgica, antologías, publicaciones de la sociedad alemana

[6] Un caso famoso es el de Ravel, que afirmó: "No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada" (citado por Láng 1969: 16); una voluntad de la que Stravinsky se hizo eco al escribir: "La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?" (Stravinsky 1962: 75). Peter Walls cita el siguiente diálogo entre Ravel y Toscanini: "Ravel —«Ése no es mi tempo»—, Toscanini —«Cuando toco su tempo, la pieza resulta ineficaz»—, Ravel —«Entonces, no la toque»— (citado por Walls 2008: 35). Ambos compositores anotan sus obras. Stravinski en Petrushka incorpora notas muy técnicas (ni tan narrativas ni tantas como las de Mahler). Ravel también es más técnico que Mahler, aunque presenta algunas inflexiones expresivas: "mezzo forte fuera" (un poco más afuera), "un poco realentado", "libremente", "expresivo".

[7] Noción que Lachmann sistematizó como método científico de la edición de textos practicada desde el siglo XVIII.

[8] Intervenciones tales como la edición de las Sonatas escritas por Domenico Scarlatti en las décadas de 1720 a 1750, realizada por Hans von Bülow, los acompañamientos de Riemann en su *Collegium Musicum*, y la versión de *Dido y Eneas* de Purcell por Bodansky. Teruggi comenta que las ediciones italianas de Bach agregan anotaciones de tipo romántico; mientras que las *urtext* tienen muy pocas notas, por ejemplo: "con ripieni" (con rellenos) o "forte" (en Conde 2020b). En la cantata y en la ópera italianas, los bajos no cifrados, prueba de la laxitud de la práctica italiana, constituyen una dificultad constante. Muchos editores los han plasmado de manera muy ostentosa y avanzadamente armónica, sin pensar que se trata de obras del primer Barroco (Bonet 2015: 385).

para las investigaciones musicales, seguidas por cientos de volúmenes de "monumentos" austríacos, alemanes, españoles, ingleses, franceses e italianos.

Es en esta dirección que la noción de "comentario" elaborada por Foucault (2005 [1970] y 2005 [1970])– arroja luz sobre la búsqueda del arquetipo textual y la tradición filológica de comentar obras teatrales en la forma de didascalias, que implicaría la supervivencia de ciertas prácticas medievales, la de la glosa y la exégesis descrita por Foucault, en pleno siglo XIX y XX.[9] La glosa, el comentario, no dicho por el texto central, aunque marginal, supone siempre un tipo de control, de interpretación e intervención, sobre lo dicho. Es preciso insistir en que la tendencia a eliminar todo criterio subjetivo, con el fin de lograr una edición rigurosa mediante la restauración del "arquetipo", se enmarca en los discursos racionalistas de la ciencia positivista decimonónica y en la relevancia de la literatura como parte del proceso de formación de naciones.

Entre las conclusiones principales de este trabajo podemos apuntar, ante todo, que el discurso que rodea el proceso de aparición más sostenida de las didascalias en textos teatrales –así como también de las notas de carácter en partituras musicales– es el de la conciencia histórico-fenomenológica que configura el λόγος decimonónico. Desde entonces se instala con mayor fuerza en la tradición de la teoría teatral esta función del "comentario" y su interpretación reducida a las instrucciones sobre la ejecución. No obstante, pese a que las didascalias intenten controlar el discurso, el sentido y la escena, otra modulación –al mismo tiempo– provoca el azar y la incesante interrupción poético-digresiva, especialmente en el teatro del siglo XX y XXI. Para finalizar, no podemos dejar de mencionar que algunos aportes de las operaciones teóricas derrideanas que apuntan a la deconstrucción de aquel fonologocentrismo, sugieren indagar acerca de la irreductibilidad de lo didascálico a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema, en el juego diseminante de la escritura y la lectura, especialmente en

[9] El uso de la glosa también está asociado a las marcas de lectores en el texto (notas para uso personal) cuando la invención de la imprenta reduce su intervención en las funciones editoriales. Las glosas marginales eran muy comunes en los libros manuscritos hasta que se adoptó la técnica de imprimir las notas al final del texto, en el Renacimiento. Los libros medievales solían estar rodeados de notas marginales en tres de sus lados, extensos comentarios que ocupaban más espacio en la página que el propio texto. La reforma protestante quiso restarle importancia al comentario escolástico y volver a los fundamentos de las escrituras.

la dramaturgia del siglo XX y más contemporánea donde toman cuerpo tanto su singularidad poética como los aspectos técnicos de la escena.

Bibliografía

Agamben, G. (2016 [1982]). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos.

Bonet Planes, P. (2015). *Una línea de interpretación musical en la trayectoria del Grupo de música barroca "La Folía"*. Disponible en: https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/13724/VOL.%201%20PEDRO%20BONET%20 TESIS%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Bukofzer, M. F. (2006). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Trad. Clara Janés y José María Martín Triana. Madrid: Alianza.

Chantraine, P. (1980). *Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París: Klincksieck.

Chartier, R. (1991). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la ilustración*. Vol 3. Trad. Concepción Martín Montero. Taurus: Madrid.

Conde, L. (2020 a). Entrevista al Director de orquesta, docente e investigador Pedro Bonet Planes.

---------- (2020 b). Entrevista inédita al Director de orquesta y docente Bernardo Teruggi.

Foucault, M. (2004 [1963]). *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la Mirada médica*. Trad. Francisca Perujo. Buenos Aires: Siglo XXI.

---------- (2005 [1970]). *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets.

Lachmann, K. (1882 [1850]). En *T. Lucretii Cari De rerum natura. Libros commentarius*. Berlín: G. Reimer.

Láng, P. H. (1969). *La música en la civilización occidental*. Trad. José Clementi. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.

Pavis, Patrice (2011). *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.

---------- (2018). *El análisis de los espectáculos*. Trad. Jaime Arrambide. Barcelona: Paidós.

Stravinsky, I (1962 [1936]). *Aut.obiography*. Nueva York: Simón and Schuster.

Szuchmacher, R. (2002). "El fin de las didascalias. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia". Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires. Buenos Aires, Año XXIII, N° 69, octubre 2002.

---------- (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Ubersfeld, A. (1989 [1977]). *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.

Walls, P. (2008). "La interpretación histórica y el intérprete moderno". En John Rink (ed.). *La interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.

Performar es constelar mundos sensibles. Indisciplina epistémico-filosófica de lxs cuerpxs en educación

Santiago Diaz, UNMdP – CONICET

Hay algo similar, y extrañamente diferente, en el modo en que el pensamiento se expresa. Pensar es una nebulosa de intensidades ensoñadas que se mantienen en una materialidad virtual, latente y vibrante. Se piensa cuando emerge una convergencia de fuerzas inicialmente indiscernibles, pero perfectamente perceptibles. Hay algo que *pasa* y nos atraviesa, que se siente en la dinámica intensiva de una presencia inasible. Está ahí, y no se le conoce el rostro. No se alcanza a identificar, mucho menos clarificar y categorizar. Los rostros desenfocados de los retratos de Francis Bacon dan cuenta de lo que sucede en un cuerpo que piensa. No alcanzamos a vernos a nosotrxs mismxs, no nos distinguimos ante un espejo anímico que se desdobla y prolifera en mil imágenes alternas. Pensar es un laberinto de imágenes que se multiplican y enlazan con sensaciones, líneas afectivas, dimensiones imaginales, ensoñaciones. Todo aquello que se pueda decir, las palabras que componen una idea, un problema, una teoría, o una formulación, un escrito o un decir en voz alta, son tejidos materiales que conectan algunas de esas fuerzas indiscernibles que brotan de la nebulosa del pensamiento. Cada palabra, en sus diversos formatos, van tejiendo un telar conceptual que diseña un posible recorrido, un estilo o formato de expresión de lo pensado. No es el pensamiento, no es el pensar, sino que lo ahí sucede, la efectuación material, la captura o apropiación de algunas dimensiones sensibles de lo que se ha pensado. No es un problema de forma y contenido, sino de materia, contenido y expresión (Deleuze y Guattari, 2010, p. 63). Pensar siempre excede todo tiempo, todo suceso, todo presente. Pensar siempre es algo de lo extemporáneo. Está sucediendo más allá de lo que sucede, en las hendijas que *rajan* el tiempo, lo agrietan y lo hacen fugar. Por eso se lo asocia a la memoria como fuente naciente de toda conexión sensible fuera-del-tiempo, en la zona profunda donde el tiempo deja de

marcarse con el pulso impuesto de los días, las horas y los años, en ese fondo último donde todo coexiste.

Habitualmente se suele decir que se tiene memoria por el hecho de recordar sucesos, pero esa modalidad del recuerdo, solo ancla algunas sensibilidades arbitrarias, aleatorias, que eventualmente aparecen en la iteración consistente de una identidad. Pero la memoria, como bien expresó H. Bergson en *Materia y memoria,* es un reservorio sensible de virtualidades que sostiene una duración vital que es fuera-del-tiempo espaciado en el que se suele determinar la cadena secuencial de los acontecimientos de una vida. Pensar es una activación secreta de la memoria, como efectuación o coalescencia actual de algunas virtualidades latentes en ese reservorio sensible. Pensar es conectar y componer sensibilidades que luego toman forma de imagen, de conceptos, de ideas, de palabras, de voces, saberes y haceres específicos, todos gestos diversos de una expresión mucho más antigua que el evento que las materializa. Lo importante es que estas expresiones no consolidan ni determinan al pensamiento, no lo reducen ni enquistan, sino que lo expanden, lo amplían, lo hacen proliferar en otras formas, en otras zonas nebulares de pensamiento. Lo hacen mutar en una dinámica creciente de expansión y huida, se fuga, se *raja* de sí mismo. La expresión es la operatoria que, justamente, expande, amplía, hace proliferar esas materialidades que consistentemente resuenan en la madeja nebulosa de lo sensible. Es ahí donde nos gustaría proponer que funciona lo que nombramos y consideramos como “performar”.

En ese sentido, performar es una intensidad. Un hacer-zona inestable, una variación y sus cadencias que se expresan. Un encanto que, como todo hechizo, no siempre se sale inmune de él. Penetra en las fibras “sobre” naturales que nos constituyen y están “más allá” de la evidencia palpable. Entra en la vibración encarnada en los tejidos, en los tendones sutiles que tensionan nuestros movimientos, en el flujo sediento de la sangre; en el respirar latente de una exhalación que nos expande tocando anímicamente lo cercano, y la inspiración de afectos aerolumínicos que conectan los poros por donde se filtra el mundo en nosotrxs. Hacernos cuerpxs-aire, cuerpxs-fuego, cuerpxs-lluvia, mar-viento, meseta, tierra, lago sereno, violencia y paciente quietud: percibir siempre ha sido una pregunta que se nos presenta como invitación al pensar sensible.

Parafraseando a Deleuze y Guattari, podríamos decir que performar es un modo de *hacer sensible* lo que todavía no es posible sentir, las fuerzas que no se han sentido aún, sin que eso sea inventar de manera original nada, tan solo hacer presente lo que, a primera vista, a primera sensación, no se ha sentido siquiera. Esto no quiere decir que lo que no se ha sentido, no ha existido o no esté presente ahora, aquí. Sino que, al performar, se activa una cierta maquinaria perceptiva que permite *hacer sensible* todo aquello que subyace en la trama indiscerniblemente infinita de lo existente. Nos hemos burlado del tradicional idealismo inglés, de aquel viejo y buen obispo de Berkeley porque ofrecía la idea de que aquello que no se percibe no existe, y nunca hemos sido más berkelianos que cuando pensamos que si no lo sentimos no existe, o cuando consideramos que solo al sentir algo, esto existe. Habla mucho también de la soberbia epistémico-estética con la que nos disponemos a experimentar las artes, y las prácticas artísticas, donde, en pleno gesto creador, parecería ser que solo al hacer sensible esas existencias, inauguramos el acto preciso de creación de dicho ser. Más allá de eso, *hacer sensibles* fuerzas que aún no lo son, no se trata de determinar y fijar una sensación, es decir, la policial psicología o la bien neoliberal condición de adosar la sensación a una emoción reconocible, sino que este *hacer sensible* expresa la matriz de opacidad que brota, a veces volcánica, a veces modestamente, como un nacimiento obstinado del reservorio impetuoso de lo viviente.

Deleuze y Guattari decían que una composición estética es el trabajo de la sensación, y que una obra de arte jamás se hace mediante la técnica o para la técnica (2009, p. 194). Quizás, entonces, performar no sea un modo de hacer lo sensible, sino de trazar coordenadas constelares del ser *de lo* sensible. Un ser plurívoco, que mantiene latente lo proliferante como materialidad emergente y dispuesta a expandir las innumerables posibilidades de una potencia de vida. Luego vendrán las decisiones precisas, las que se intuyen, las que se encuentran, pocas veces las que se buscan porfiadamente. Los diagramas que mantendrán momentáneamente el boceto *infraleve* de lo que aún sin ser, aparece entre zonas presentificadas de una intuición, y ahí mismo, se dará la efectuación potencial de una performance germinal. Su nacimiento, sus mil nacimientos, cada vez que se decida realizarla, partirán de esa imagen de pensamiento que ha

diagramado la intuición originaria, no porque la determine ni la coaccione o restrinja, sino porque ante sus mil variaciones, tendrán y mantendrán viviente el pulso inicial con que fue creada. Ese pulsar de la intuición nos antecede a todo deseo de performar, no es una *perfomance*, no es una acción, no es una obra, es aquello que la despierta y sostiene como algo que abre las fibras secretas de las ánimas compositivas de una obra, de una performance. Su espíritu viviente que, sin nombrarse, se dice de mil modos cada vez que vuelve a nacer y variar. Toda una microfísica compositiva que se perfila en medio de la vorágine trémula de un mundo emergente. Un brotar que no más que la erupción, el destello, la dehiscencia volátil que expande las esporas de sentido, flotando, reposando y geminando en las vidas cercanas. Performar es componer, constelar mundos sensibles, es el susurro al oído del porvenir, ese que porta las sensaciones resistentes que encarnan el acontecimiento de lo viviente.

Componer como un modo de entrelazar líneas heterogéneas que se presentan en distancias y cercanías disímiles, donde se ha olvidado su procedencia, pero tienen una presencia inmediata en la composición, otras aparecen y se manifiestan silenciosamente, disimuladamente, como dice Didi-Huberman (2014, p. 153) "figurantes", que sostienen la tramoya casi imperceptible que da consistencia a la composición. Esa interacción, no necesariamente simpática, pero sí resonante, es la tensión que se requiere para dar vida a la amalgama mixturada de lo que se compone. Las disciplinas tienden a concentrar las simpatías en ciertos dispositivos que orientan, muchas veces bajo formas ya establecidas, los procedimientos que darán dinamismo a las composiciones. Las disciplinas tienden a aunar y administrar los afectos y perceptos que se producen bajo esta operatoria estético-política con el sentido de establecer ciertas sensibilidades comunes. Las disciplinas construyen una teoría que viabiliza en conceptos –en su mayoría con palabras- esos dinamismos esperados, y confunden la teoría con la explicación y el detalle, la narrativa que da cuenta de lo que sucede. Si esto es así, la teoría se corresponde con la disciplina como su sustento abstracto, jerarquizado, un reservorio de legitimación que le brinda reconocimiento, y a su vez le indica los caminos que los procedimientos deberán seguir. La teoría antecede, apriorísticamente a la disciplina, y la sucede en los modos de narrativas que comentan las acciones y

presentaciones. La disciplina entonces es una zona intermedia que viabiliza la teoría como reflejo legitimador en los tiempos del "academioceno", donde se determina y ajusta, en mayor o menor medida, las acciones y procedimientos que traman la composición en general, y la artística en particular, a una red no siempre explícita de coacciones y decoros que disimulan las estrategias de ordenamiento y respaldo, que las teorías ejercen sobre las realizaciones artísticas. Las disciplinas funcionan como coagulantes de los dinamismos creativos, de las fuerzas provocadoras de nuevas interacciones y procedimientos, que si bien son demandas por los referentes de dichas disciplinas como lo que se espera de las prácticas artísticas, se ven, en su gran mayoría, fiscalizadas por los usos de las teorías legitimadas en cada época y lugar. El maridaje entre teoría y disciplina es similar a las formas institucionales democráticas y los gobiernos partidarios que sirven como aglutinantes y restituyentes de las formas de dominación que hacen de la libertad un valor comercializable en el mercado neoliberal. Las disciplinas, en definitiva, funcionan –lejos de pensarlas esencialmente- como dinámicas de poder y legislación de pertinencias, donde los saberes se especifican con la resultante condición de producir conocimientos desensibilizados.

Sandy Stone (2020), piensa en una teoría de la "tensividad", donde se pueda desplegar una zona discursiva, cognoscitiva, sensitiva, donde la teoría vaya *contra* sí misma, se tensione a sí misma, y eso no es algo que las disciplinas estén dispuestas a soportar. A ese gesto de insubordinación contrateórica nos referimos al pensar la noción de "indisciplina". Una práctica de conjura contra las estratificaciones identitarias, significantes y orgánicas que prefiguran y ordenan las sensibilidades bajo las imágenes dogmáticas del cuerpo orgánico, el lenguaje adecuado y la identidad respaldatoria, que hacen de una teoría algo eminente. En efecto, la filosofía misma ha pretendido establecerse como aquella "disciplina" que se tensiona a sí misma, pero no ha sido sino una máquina de sistematización orgánica, significante e identitaria, de ideas predeterminantes de realidades, afectos y conceptos, es decir, toda una moral jerarquizada que manda el patrón de inteligibilidad de los saberes, haceres, y sentires. La cosmología legalizada de lo conceptual y las *formas de vida*.

Indisciplinar podría ser el ejercicio del pensar "tensitivo" –como dice Stone-, donde se exprese un llamamiento colectivo por la exploración de otras formas de vida, y en esa exploración ir dejando las huellas que asomen el rastro noológico, como una estigmergia conceptual, de las intuiciones que se componen en ese andar. Se trata de una especie de composición de pluralidades que se entretejen como una ecología de saberes (Santos, 2009) y una ecología de seres (Kohn, 2021), a la que habría que sumarle, por nuestro interés directo por las formas epistémico-pedagógicas de las corporalidades, una ecología de los sentires. Esta composición plural de ecologías nos permite no tanto una coexistencia "armónica" y "consensual" –como podría leerse desde cualquier perspectiva neoliberal o anarcocapitalista-, sino que dichas ecologías se implican en una *intraacción transindivual* (Barad, 2007, p. 178; Simondon, 2015, pp. 408-409), donde las interacciones se expanden y transfiguran sus derivas en nuevas composiciones singulares. En ese sentido, estas ecologías darían una clave para pensar los espacios educativos desde las prácticas performáticas, en tanto que el ejercicio de "performar" –antes mencionado- es el modo de poner en "tensividad" los saberes, los seres y las sensibilidades que cohabitan esos espacios, en virtud de una disposición abierta para la composición conceptual. Así como lo refleja Vinciane Despret (2022), habitar los múltiples modos de ser del habitar en las diferentes territorialidades que cohabitan los muchos mundos que se van desplegando en cada nueva *performance* pedagógica que se pone en movimiento para el hacer conceptual. En efecto, performar es más que una acción, es una a(fe)cción, que se compone de un hacer que afecta, conmueve, y transfigura la atmósfera y las vidas de quienes, en un rango más o menos cercano, se ven inmiscuidos por las reverberaciones que ese hacer ha conjugado. Implica una cierta "fe", o mejor, una con-fianza, donde se lanza un caudal de intenciones para que exploren las cercanías, y se agencien con las multiplicidades más diversas. Pocas acciones artísticas y educativas, tienen este carácter de afectación. En general, la matriz epistémico-colonial del "academioceno", no solo reclama las ideas acabadas y bien definidas, sino que incentiva la confrontación aniquilante de lxs enunciadores y sus enunciados, a partir de sobreponerse y legitimarse desde la crítica entendida como ejercicio de perspicacia destructiva.

En concreto, lo que nos interesa favorecer con esta indisciplina epistémico-filosófica de los haceres, saberes y sentires pedagógicos es que las corporalidades, como zonas intermitentes e indiscernibles de producción de conocimientos sensibles, se componen en un movimiento de "tensividad" –que nos gusta llamar "corporante" (Diaz, 2017, 2021)-, donde la constelación, o mejor, los asterismos singulares de composiciones aleatorias van tramando ese clinamen dehiscente de afectos y perceptos necesarios para ir dando cierta profundidad sensible al caos caotizante en el que se entra al implicar las corporalidades mismas en los espacios educativos y artísticos. Porque, como bien refiere F. Guattari (2015, p. 95), de lo que se trata en las artes y en lo pedagógico, no es tanto determinar o conformar una consistencia estable, orgánica, significante e identitaria, en medio del caos, sino hacer del caos una presencia profunda, una experiencia activa de la vitalidad nebular con la que nos entramamos en las plurales formas de las existencias, singulares y colectivas.

Bibliografía

Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham & London: Duke University Press

Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama

Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus

Diaz, S. (2017). "Excrituras corporantes. Cuerpxs, subjetividades y performances decoloniales", en *Revista Estudos Contemporâneos da Subjetividade*. Universidade Federal Fluminense, V. 7, N° 2, diciembre, pp. 167-201.

Diaz, S. (2021). "Lo corporante. Biopolítica estética y Teratopolítica de lxs cuerpxs", en *Revista Barda*. Centro de Estudios en Filosofía de la Cultura, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. Año 7, N°11, pp. 46-91

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial

Guattari, F. (2015). *¿Qué es la ecosofía?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus

Kohn, E. (2021). *Cómo piensan los bosques*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Hekht

Santos, B. (2009). *Epistemologías del Sur*. México: Clacso

Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus

Stone, S. (2020). *La guerra de deseo y tecnología (y otras historias de sexo, muerte y máquinas)*. Barcelona: Holobionte

Alcances de un conocimiento complementario: La filosofía de Nietzsche en la poética contemporánea

Diego Lucas Cordeu, UNMdP

Introducción

La siguiente ponencia propone analizar y detallar los aportes del poeta argentino Roberto Juarroz desde las categorías nietzscheanas en torno a un esquema filosófico de tipo existencial centrado en el acto de crear. En efecto, partimos de la premisa de que Nietzsche propone una *filosofía de la creación* a partir de la defensa de la tesis de que "sólo como fenómenos estéticos pueden justificarse eternamente la existencia y el mundo" (Nietzsche, 2014, p 48). El objetivo es encontrar puntos en común o paralelismos entre ambos autores para así lograr un conocimiento complementario que termine por fortalecer una postura común. Con este plan estamos tomando la sugerencia de Nietzsche de que "hay que apelar a los artistas mismos" (Nietzsche, 2014b, p 212). Por ello nos servimos de la voz de Juarroz y su rol fundamental como poeta, para esto tomaremos el texto *Poesía y Creación* que consta de una entrevista realizada al poeta por parte de Guillermo Boido. El diálogo de la obra problematiza cuestiones de sumo interés para la estética y la filosofía del arte a la vez de brindarnos saberes teóricos justificados en una cuestión existencial. El punto principal tanto en Juarroz como en Nietzsche será la creación, de tipo artística, poética o sólo el acto de crear. Consideramos que la importancia de esta idea en la filosofía nietzscheana puede esclarecerse mejor a partir de las consideraciones del poeta argentino.

Nietzsche y la filosofía de la creación

Hemos de mencionar el problema filosófico sobre el que se sostiene la totalidad de la filosofía nietzscheana, a saber, la pregunta sobre el fundamento de la existencia, la falta total de fundamentos, el nihilismo. Es por esto que *El Nacimiento de la Tragedia* esboza la estructura de un argumento sumamente

metafísico que ubica a la estética en el centro de su filosofía. La cuestión existencialista de Nietzsche es la solución al problema del pesimismo que se cuestiona ¿cómo justificar la vida? La obra en torno a los instintos helenos nos revela cómo la cultura griega superó el pesimismo en virtud de sus fuerzas o expresiones artísticas. Cómo las fuerzas creadoras de lo apolíneo y lo dionisíaco lograron coordinarse en la obra trágica y así cubrir la verdad del horror y el sufrimiento de la existencia con un bello mundo aparente y al mismo tiempo, disfrutar de algún modo de la experiencia de ese trasfondo caótico.

Si bien en un principio la estructura de un argumento existencial en torno a la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisíaco se presenta como un rasgo propio de la cultura helénica, este no se cierra en ella. No en vano Nietzsche vuelve a mencionar lo apolíneo y lo dionisíaco en obras posteriores como en *El crepúsculo de los Ídolos* y *La Voluntad de Poder*, y devuelve los logros de la tragedia griega a nuevas formas de expresión artística contemporáneas. Expongamos entonces en primer lugar las características principales de ambas fuerzas.

Para ilustrar el antagonismo entre lo apolíneo y lo dionisíaco Nietzsche recurre a una contraposición fisiológica de la vida humana. El dualismo se corresponde con la contraposición del sueño y la embriaguez. En la figura de Apolo como dios del arco y la lira, la luz y la forma, dios mesurado como personificación de la *σωφροσύνη*; se refleja la facultad del sueño como fuerza creadora y consciente de apariencias. El mundo de los sueños implica una distinción entre apariencia y realidad, es una imagen ilusoria. Es el acto propio del arte figurativo que distingue el placer por el reconocimiento de la bella apariencia en nuestro mundo de objetos individuales. El mundo aparece como un conjunto de visiones o imágenes ilusorias que ocultan un rasgo más profundo de la realidad. La creación apolínea se presenta como la imagen divina del *principium individuationis*, entendiendo a éste como fundamento de la división y particularización de todo lo que existe. Apolo es la creación de los límites que distingue y separa los fenómenos del mundo.

Dijimos que la filosofía nietzscheana enfrenta el problema del pesimismo. Al reconocer la falta total de fundamentos el fenómeno apolíneo termina por justificarse en sí mismo como creación. Lo dionisíaco, por otro lado, se presenta

como la experiencia del trasfondo caótico que esa falta de fundamentos implica. Esta vez Dionisio como dios de las fiestas, la música y los excesos personificando la *ὕβρις*; se refleja en el estado de embriaguez. En la pérdida de la individualidad, en el desgarramiento del *principium individuationis* se descubre lo dionisíaco. Dionisio es la destrucción de los límites, la experiencia que nos devuelve al trasfondo caótico de la realidad. El ser humano ya no crea una obra individual, sino que se convierte a sí mismo en obra de arte.

La estructura metafísica que se nos presenta, en pocas palabras, consiste en el reconocimiento del nihilismo como falta de fundamentos y con ello la idea del continuo y caótico devenir en el trasfondo del todo. Lo dionisíaco es la excitante experiencia de dicho devenir y toda obra que nos devuelva a esa total excitabilidad será de naturaleza dionisiaca. Lo apolíneo, en cambio, es la forma individual y clara que el devenir toma momentáneamente. ¿Por qué en un principio nos aventuramos a hablar de una filosofía de la creación? Volvamos a considerar la tesis principal del *Nacimiento de la tragedia*, la de que *sólo como un fenómeno estético puede justificarse la existencia y el mundo*. La naturaleza del fenómeno estético será de tipo apolínea o dionisíaca, pero siempre en ambas fuerzas será una creación. Todo objeto, toda individualidad y valoración de nuestra cultura es creada, al igual que la concepción del mundo en su totalidad que se presenta en virtud de una concepción artística, como el filósofo dirá mucho después en el parágrafo 790 de *La voluntad de poder*, "El mundo puede considerarse como una obra de arte que se engendra a sí misma" (Nietzsche, 2000, p 525). El acto de la creación se presenta como principal forma de la voluntad consciente que se enfrenta al problema del nihilismo, "Sólo en el acto de la creación artística y fusionándose con ese artista originario universal, puede el genio saber algo de la esencia eterna artística" (Nietzsche, 2014, p 48). Al mismo tiempo, cada creación implica una valoración y es aquí donde el ser humano debe tomar una posición moral frente a la cuestión que demanda una justificación de la vida sin fundamentos. Debe ser una posición moral que acompañe la creación de los fundamentos de la existencia dependiendo de en qué medida cada fuerza tiene mayor relevancia en cada cultura.

Juarroz y la creación poética

En torno a esta cuestión existencial que ubica a la creación en el centro de su filosofía es que encontramos los principales paralelismos entre Nietzsche y Juarroz. En la primera parte de *Poesía y Creación* el problema por la justificación de la existencia se presenta junto a la pregunta por la definición de la *poesía*. Desde un principio, la definición tanto de la poesía como de la creación se reconocen como una imposibilidad, pero Juarroz admite que la explicación de la primera es posible por medio de la segunda "la explicación de lo que no se comprende – en este caso, la poesía – sólo es posible por un único camino, la creación." (Juarroz, 1980, p 7) A su vez, la idea de la creación consciente se explica en la noción de la *lucha por la expresión*, esto es, toda forma en la que el ser humano hace patente su existencia y por lo tanto se hace a sí mismo. Y en relación a esto último dice el poeta "La poesía no es más que la lucha por la expresión, llevada a su último extremo: extremo del hombre, del lenguaje, de la realidad. La lucha por la expresión adquiriendo para la palabra la libertad de la palabra." (Juarroz, 1980, p. 8).

Juarroz distingue dos características fundamentales de la creación poética: en primer lugar, habla de la *necesidad*, en el sentido de que una obra de arte es buena cuando nace de una necesidad. Es decir, que uno/a no puede hacer otra cosa que dar expresión a la obra. Si no lo hace, algo se pierde, algo muere dentro de sí. Y, en segundo lugar, la *intensidad*, en el sentido de que para uno/a, dar expresión a la obra implica un vivir con más fuerza. Nietzsche en su *Más allá del Bien y el Mal* también destaca la *necesidad* como característica del hacer libre y entiende que es un carácter que los/las artistas han comprendido mejor que el resto:

> (...) ellos, que saben demasiado bien que justo cuando no hacen ya nada 'voluntariamente', sino todo necesariamente, es cuando llega a su cumbre su sentimiento de libertad, de finura, de omnipotencia, de establecer, disponer, configurar creadoramente, en suma, que entonces es cuando la necesidad y la 'libertad de la voluntad' son en ellos una sola cosa. (Nietzsche, 1983, p 158)

Por otro lado, la *intensidad* es otro rasgo que podemos encontrar en la filosofía nietzscheana en relación al estado de *ebriedad*. En *El crepúsculo de los Ídolos*, Nietzsche menciona al estado de ebriedad como condición de posibilidad del

arte, sin embargo, habla de una ebriedad en términos más generales de como lo había hecho en *El Nacimiento de la Tragedia* al corresponder a este estado con la fuerza dionisíaca. Para que haya arte, el ser humano previamente debe haber experimentado el estado fisiológico de ebriedad, entendiendo que la esencia de ésta es "la sensación de incremento de fuerza, de plenitud" (Nietzsche, 2014b, p 203). Toda forma de excitabilidad del cuerpo entra en esta idea de ebriedad, ya sea el sufrimiento o el frenesí sexual, es la experiencia previa de dichas emociones la que permite al/la artista, crear con la misma intensidad.

Más allá de los modos y características de la creación poética, Juarroz demuestra enfrentarse al mismo problema que Nietzsche, es decir el pesimismo, como podemos observar en el siguiente comentario: "A mí lo que me interesa es cómo el hombre, esta pequeña y fugaz criatura, puede, en esta situación, engendrar algunos signos que tengan sentido contra el absurdo, que constituyen de alguna manera un antiabsurdo." (Juarroz, 1980, p 10) y al mismo tiempo coincide con el filósofo en cuanto al vínculo entre la obra de arte y la individuación "Creo que todo arte, toda obra de arte, es una forma de organización de un caos. En ese sentido es una cosmogénesis." (Juarroz, 1980, p 14). La falta de fundamentos, esta vez bajo el sustantivo de *absurdo*, replantea las mismas cuestiones en torno a la justificación de la vida que detallamos en un principio. La poesía sobresale como la forma del antiabsurdo por excelencia, "(...) la poesía implica ese reconocimiento del absurdo. Reconocimiento, lo cual hace que ella, como tal, sea lo no absurdo" (Juarroz, 1980, p 10) como expresión del sentido contra el nihilismo, como antiabsurdo, la poesía en Juarroz desde las categorías nietzscheanas presenta una naturaleza claramente apolínea. Sin embargo, hay una categoría que escapa a la lógica nietzscheana y es la idea de que la poesía implica el reconocimiento del absurdo. En *El Nacimiento de la Tragedia*, la superación del pesimismo por parte de la cultura helénica se logra en la coordinación de lo apolíneo y lo dionisíaco en la creación de la obra trágica. El que sea necesaria una obra que presente ambos impulsos implica una valoración personal por parte de Nietzsche ya que cada impulso por sí mismo es una forma de confrontación frente al nihilismo. Lo apolíneo brinda las bellas apariencias que nos permiten vivir a pesar de los horrores y sufrimientos de la existencia, pero nos oculta el trasfondo caótico y verdadero de la realidad. Lo dionisíaco nos permite disfrutar de los placeres de dicho trasfondo, pero en su

experiencia perdemos nuestra individualidad. Por lo tanto, el ensalzamiento de la tragedia como forma artística que coordina ambos impulsos abarcando una respuesta suficiente al problema del nihilismo tiene una justificación moral. Con la poesía en Juarroz tenemos una operación distinta, la creación poética como antiabsurdo frente al absurdo implica una naturaleza apolínea, pero el reconocimiento de ese absurdo como condición de posibilidad de la creación poética implica también una naturaleza dionisiaca. La tragedia logra ligar lo apolíneo y lo dionisiaco en una manifestación apolínea informada integralmente por las condiciones dionisiacas; la creación poética presenta un elemento claramente apolíneo atravesado por una experiencia dionisiaca.

En última instancia, el absurdo o el pesimismo son problemas concernientes a lo efímero de la vida humana. La cuestión en cuanto a la justificación de la vida demanda que respondamos al por qué la vida merece ser vivida. La creación artística tanto en Nietzsche como en Juarroz es un enfrentarse a la muerte. El filósofo reconoce en *La Ciencia Jovial* dos deseos como causas de la creación, o bien "es el deseo de inmovilizar, de eternizar, de *ser*, o si, por el contrario, es el deseo de destruir, de transformar, de novedad, de futuro, de *devenir*" (Nietzsche, 2014c, p 577) el primero, al que nomina *voluntad de eternizar*, implica esa antigua búsqueda del ser humano por trascender la muerte y dejar una prueba de existencia que perdure más allá de lo efímero de la vida, Nietzsche no es ajeno a este deseo ya que nos lo confiesa en *El Crepúsculo de los Ídolos:*

> ¿Quién sabe en último término si yo siquiera deseo ser leído hoy? Crear cosas en las que el tiempo pruebe sus dientes en vano; en lo que hace a la forma, en lo que hace a la sustancia esforzarse por una pequeña inmortalidad: nunca he sido lo suficientemente modesto para exigir menos de mí. (Nietzsche, 2014b, p 233)

A su vez, Juarroz reconoce que toda poesía debe enfrentarse a la muerte y ser una respuesta a la muerte. La poesía es en el fondo "una forma de tratar de vencer la transitoriedad y el tiempo" (Juarroz, p 14) Y en este enfrentamiento advertimos que no es posible una respuesta última a este problema que es la vida y la muerte, sino que lo que la poesía busca es algo más importante para el ser humano que es:

> ante la imposibilidad de respuestas, crearle presencias que lo acompañen. La poesía crea, no soluciones, no fórmulas, no recetas fáciles para la vida, sino compañía para la vida. Y en ese enfrentarse con la muerte llega al extremo, llega también a transformar a la muerte en una presencia. (Juarroz, 1980, p 12)

Vemos un paralelismo entre la *voluntad de eternizar* como causa del crear y la búsqueda de *crear presencias* de la poesía. Tanto en el filósofo como en el poeta la estructura argumentativa en torno al problema del nihilismo se sostiene sobre el acto de crear.

Si bien ambos autores proponen un esquema existencial en torno al arte; Juarroz plantea al arte como organizador de un caos y el reconocimiento del absurdo como condición del crear poético, la poesía producto de éste termina por definirse como un antiabsurdo. Nietzsche en cambio defiende la existencia de creaciones artísticas que nos permiten disfrutar de la experiencia de ese caótico trasfondo. Entre ambos autores encontramos una diferencia entre la relación del abismo (para hablar en general del absurdo y la falta de fundamentos) y la creación artística. El poeta ve entre el arte y el absurdo una lucha de reafirmación de la existencia, como un duelo en desventaja que por hacer patente nuestro poder creador nos afirmamos frente a la muerte a pesar de lo inevitable. El filósofo ve en el arte el fundamento de nuestra existencia, en el fenómeno estético y su valoración. La muerte no es el centro del problema sino el aprovechamiento en justa medida de ese devenir caótico que rige la existencia y en el que nos encontramos existiendo en el transcurso de la vida.

Conclusiones

Tanto Nietzsche como Juarroz presentan un esquema metafísico que ubica la creación artística en la base de su argumento. Ambos reconocen el problema de la falta de fundamentos y coinciden en la idea de que la creación interrumpe el caótico devenir en las formas individuales. Al mismo tiempo, tanto la idea de la *voluntad de eternizar* como causa de la creación en Nietzsche y la búsqueda por crear presencias que acompañen la existencia en la poesía en Juarroz evidencian el deseo en ambos por lograr la trascendencia, o hacer patente la existencia individual más allá de la muerte. Sin embargo, encontramos una diferencia en la forma de afrontar el problema del qué hacer en el abismo. Por un lado, el poeta plantea un esquema de lucha contra la muerte y el sinsentido de la vida por

medio de la creación poética; por otro lado, el filósofo relega el problema de la muerte a un segundo plano y se centra en el aprovechamiento total de las fuerzas creadoras para intensificar la vida en el campo de lo posible.

En cuanto a la naturaleza de la creación artística ambos autores encuentran puntos de encuentro en las condiciones de necesidad e intensidad. Pero también encontramos ciertas diferencias. Si nos regimos por el sistema nietzscheano, la obra está condicionada por la dicotomía de lo apolíneo y lo dionisíaco. Nietzsche encuentra la expresión artística por excelencia en la tragedia griega por lograr coordinar ambas fuerzas en una misma obra. Sin embargo, la propuesta de Juarroz presenta al crear poético como antiabsurdo, es decir, contrario al trasfondo del caótico devenir y, por lo tanto, la poesía es de naturaleza claramente apolínea. Pero advierte también que es condición de la creación poética el reconocimiento del absurdo como tal lo que implica al mismo tiempo una experiencia dionisiaca. Por lo que, desde las categorías de Nietzsche, Juarroz presenta un ejemplo de una obra constituida por un elemento apolíneo pero atravesada por una experiencia dionisiaca.

Bibliografía

Juarroz, R. (1980). *Poesía y Creación*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.

Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo*, traducción de German Cano. Barcelona: Gredos.

Nietzsche, F. (2014b). *El crepúsculo de los ídolos*, traducción de José Mardomingo Sierra. Barcelona: Gredos.

Nietzsche, F. (2014c). *Más allá del bien y del mal*, traducción de Carlos Vergara. Barcelona: Gredos.

Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder*, traducción de Aníbal Frouge. Madrid: Edaf.

Nietzsche, F. (1983). *Más allá del bien y del mal*, traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

ORGANIZAN

departamento de HISTORIA y TEORÍA del ARTE

FACULTAD DE ARTE

UNICEN
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

AUSPICIAN

GETEA
Grupo de Estudios de TEatro Argentino e Iberoamericano

AsAECA
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

Cine Documental

ESPACIO INCAA UNICEN

AURA
REVISTA DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE

CDAB
CENTRO DE DOCUMENTACION AUDIOVISUAL Y BIBLIOTECA

arte xver

22, 23 y 24 de Junio 2022 PRESENCIALES / VIRTUALES

XIII JORNADAS INTERNACIONALES/ NACIONALES DE HISTORIA, ARTE Y POLITICA

Departamento de Historia y Teoria del Arte FA, UNICEN. Tandil