ACTAS

XIV JORNADAS INTERNACIONALES/NACIONALES DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA



COMPILADORES

JUAN MANUEL PADRÓN / DANIEL GIACOMELLI / JAVIER CAMPO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

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

1983/2023 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

Agencia I+D+i



Actas
XIV Jornadas Internacionales / Nacionales de Historia, Arte y Política

Coordinadores

Juan Manuel Padrón

Daniel Giacomelli

Javier Campo

departamento de HISTORIA y TEORÍA del ARTE

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

1983/2023 40 AÑOS DE DEMOCRACIA

Agencia I+D+i

Actas XIV Jornadas Internacionales-Nacionales de Historia, Arte y Política / Verónica Leuci ... [et al.]; compilación de Juan Manuel Padrón; Daniel Giacomelli; Javier Campo. - 1a ed. - Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2023.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-658-610-2

1. Historia. 2. Arte. 3. Política. I. Leuci, Verónica. II. Padrón, Juan Manuel, comp. III. Giacomelli, Daniel, comp. IV. Campo, Javier, comp.
CDD 700.71

Diseño y edición

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

Diseño de Logo de XIV 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 978-950-658-610-2

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

7 Introducción y agradecimientos
por Juan Manuel Padrón, Daniel Giacomelli y Javier Campo

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

10 *Buscando el modo*: Ángela Figuera Aymerich en diálogos poéticos y culturales
por Verónica Leuci

25 *Chicas de tapa*...un recorrido visual por las portadas del Centenario en 1910
por Soledad Ros Puga

45 Un mazamorrero en Caras y Caretas (Buenos Aires, 1900)
por Mariela Castro

59 La mirada audiovisual sobre las luchas campesinas del norte argentino
por Nicolás Scipione

69 El revisionismo de la identidad sonora tandilense como estímulo dramatúrgico. Análisis de la performance virtual "Likanrayen, flor que late"
por Cintia Vázquez

83 Teatro y disidencias El Travestismo teatral construyendo la obra "La Irredenta"
por Juan Pablo Rojas

97 Resistencias a la interpelación revolucionaria en *La mala memoria* de Heberto Padilla
por María Angélica Espinel

106 Los procesos de construcción de identidad institucional en las escuelas secundarias orientadas en arte en Tandil. La acción de los equipos directivos
por María Marcela Bertoldi y María Cristina Dimatteo

120 Paisajes para una modernidad periférica
por María Teresa Macario

136 La construcción dramática de mujeres inteligentes. Reflexiones sobre los personajes femeninos de Pedro Calderón de la Barca
por Guadalupe Sobrón Tauber

148 Poeta, ¿o qué?: La reflexión metapoética en la poesía y prosa de Karmelo Iribarren
por Mariano Domingo

158 “Danzar en las leproserías”: Poesía, comunidad y amistad en la obra poética de Gloria Fuertes
por Lara Paglione

165 Mujeres y escritura en el “medio siglo español”: figuraciones femeninas en los cuentos de Ana María Matute, Carmen Martín Gaite y Josefina Aldecoa
por Karen Ailén Rudenick

175 El arte como herramienta para vislumbrar la construcción de discursos y representaciones visuales sobre las infancias. Siglo XIX. Una aproximación
por Lucía Canelli Safenreider

193 Memorias e identidades en el audiovisual del Nordeste tras el retorno democrático: instituciones, actores y narrativas
por Cleopatra Barrios y Facundo Delgado

MESA 2: IMÁGENES DE LOS REAL: LOS REGISTROS VISUALES, AUDIOVISUALES Y PERFORMÁTICOS

221 Experiencias áulicas de historias no tan lejanas, recapitulando leyendas, supersticiones y mitos de Neuquén y América latina
por Andrea Maldonado

233 TESTIMONIOS HILADOS. El vacío y la retícula como supervivencia prehispánica en el arte textil contemporáneo
por Maité Soledad Rodríguez

251 Del libro a la serie, El cuento de la criada como narrativa transmedia
por Gian Luca Spinelli

264 “Bajando por la misma sucia calle”: la representación de la ciudad como centro de disputas en el discurso metalero argentino
por Juan Martín Salandro

274 Un mar de violencia: el documental político sobre la extrema derecha argentina. El caso de Mar del Plata en los films *La Feliz. Continuidades de la violencia* (Diment, 2018) y *El credo* (Sasiain, 2019)
por Juan Manuel Padrón

MESA 3: ARTE, MEMORIA Y GÉNERO

285 Resonancias del cuento de hadas en el cine de terror argentino contemporáneo
por Valeria Arévalos

298 Una mirada a la historia de la cumbia argentina a través del documental Cumbia, la reina de Pablo Coronel
por Ariel Ilzarbe

312 Imágenes contemporáneas y perspectiva de género: por un ensamblaje posible entre estética y política
por Jazmín Bassil y Nahir Fernández

325 El Colectivo LASTESIS y *Un Violador En Tu Camino*. Un manifiesto performático capaz de transformar el mundo
por Patricia M. Castillo

347 Las trabajadoras y sus discursos en el cine documental latinoamericano. Mujeres de las minas en producciones de los años 70 y las últimas dos décadas
por Violeta Bruck

365 Recuperar la memoria: el rol de las mujeres peronistas en la producción de retratos de Eva Perón (1946-1955)
por Rebeca Palma dos Santos

381 Disrupciones artísticas en clave de género. Un análisis desde la obra de Ivana Fernández
por Romina Conti

MESA 4: PATRIMONIO, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES

398 Voces de la masacre de 1872. Recuperación y revalorización del patrimonio local. Huellas de una masacre en territorio
por Patricia Noemí Gavazza

412 Hacia la digitalización del archivo histórico local en la ciudad de Las Flores: obstáculos, desafíos y oportunidades
por Yamila Heram, Fernando Ramírez Llorens y Mariana Rosales

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

423 *"Latinoamérica; una creación que divide las américas o las une"*
por Leandro Martin Galella

439 Influencias sobre el teatro de la región Centro. El caso de *Legítima indefensa* de Cristina Strifezza
por Anabel Edith Paoletta, Miguel Santagada y Cecilia Gramajo

448 Memes otakus: montaje y juegos de decodificación
por Florencia Montenegro

459 El paisaje sonoro como herramienta creativa y analítica en el campo de la música, el arte sonoro y el diseño sonoro en América Latina
por Mariano Ferrari

MESA 6: HISTORIA, TEORÍA Y FILOSOFÍA DE LAS ARTES

476 Arte y denuncia social en el espacio público: las bicicletas de Fernando Traverso y el Ángel de la bicicleta
por Julieta Cebollada

482 Del slasher al cine de zombies: las fronteras del terror filmado
por Gabriel Cabrejas

500 Narrativas impresionistas y visualidades discursivas. Relatos otros en la formación docente de educación artística
por Tamara Beltramino

512 Imagen y episteme, una consideración sobre sus relaciones en *Las palabras y las cosas* de M. Foucault
por Juan Diego Rovelli

524 El superhombre en *Crimen y castigo*: un análisis del concepto nietzscheano en la obra de Dostoievski
por Diego Lucas Cordeu

533 Historia de la generación mufada. Acción Poética Interamericana (1960-1970)
por Mauro Spina

553 Entre el *underground* y el formalismo: el cine moderno argentino (1968-1978)
por Enzo Moreira Facca

568 La verdad del arte según la tradición hermenéutica y la teoría crítica
por Esteban Cardone

Prólogo y agradecimientos

Juan Manuel Padrón, Daniel Giacomelli y Javier Campo

Un año más. Otras Jornadas que pasan. Y con orgullo presentamos una nueva edición de estas Actas, resultado de las ponencias y conferencias presentadas durante las XIV 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 26, 27 y 28 de junio de 2023.

Como en años anteriores, esta nueva edición de las Jornadas habilitó y estimuló el trabajo, la reflexión y el intercambio entre investigadores y docentes de nuestra casa de estudios con otros provenientes de instituciones educativas y de investigación artística e histórica, del país y el exterior. La novedad fue la vuelta plena a la presencialidad, a ese encuentro fraterno que nos acerca no sólo desde la reflexión intelectual y del hacer artístico, sino desde el reencuentro con amigos de muchos años y otros que se suman a nuestras queridas jornadas.

En esta ocasión, y en el marco de los 40 Años de la Recuperación de la Democracia en nuestro país, contamos con la presencia del realizador Carlos Echeverría, reconocido por su trayectoria documentalista que presentó *Cuarentena: Exilio y Regreso* (1983), film icónico que presenta la vuelta de Osvaldo Bayer a la Argentina luego de su exilio europeo.

Entre las conferencias que tuvieron lugar durante las Jornadas se destacaron “El investigador como dramaturgista” cargo de Lola Proaño Gómez (Pasadena City College) y “A deusa negra (Ola Balogun, Nigeria/Brasil, 1978). Identidad, mestizaje e historia” a cargo de Paula Halperin (Purchase College, SUNY).

Los paneles que se desarrollaron incluyeron “Dramaturgia en Provincia de Buenos Aires”, con la presencia de Milena Bracciale Escalada, Laura Conde y Daniela Ferrari; “Apuntes de extrarradio. Intermedialidad, artes y literatura argentina”, con María Stegmayer (Universidad de Buenos Aires) y María Fernanda Pinta (Universidad Nacional de las Artes) y “(Des)bordes entre la investigación social y la investigación

en artes", con la presencia de Diego Lingeri (PROINCOMSCI y ECCO, Facultad de Ciencias Sociales / Facultad de Derecho, UNICEN); Margarita Rocha (TECC y GIAPA, Facultad de Arte UNICEN); Fernando Funaro (TECC, Facultad de Arte UNICEN); Bárbara Sosa (IGEHCS, Facultad de Ciencias Humanas y TECC, Facultad de Arte UNICEN); Manuela Calvo (IGEHCS, Facultad de Ciencias Humanas y TECC, Facultad de Arte UNICEN).

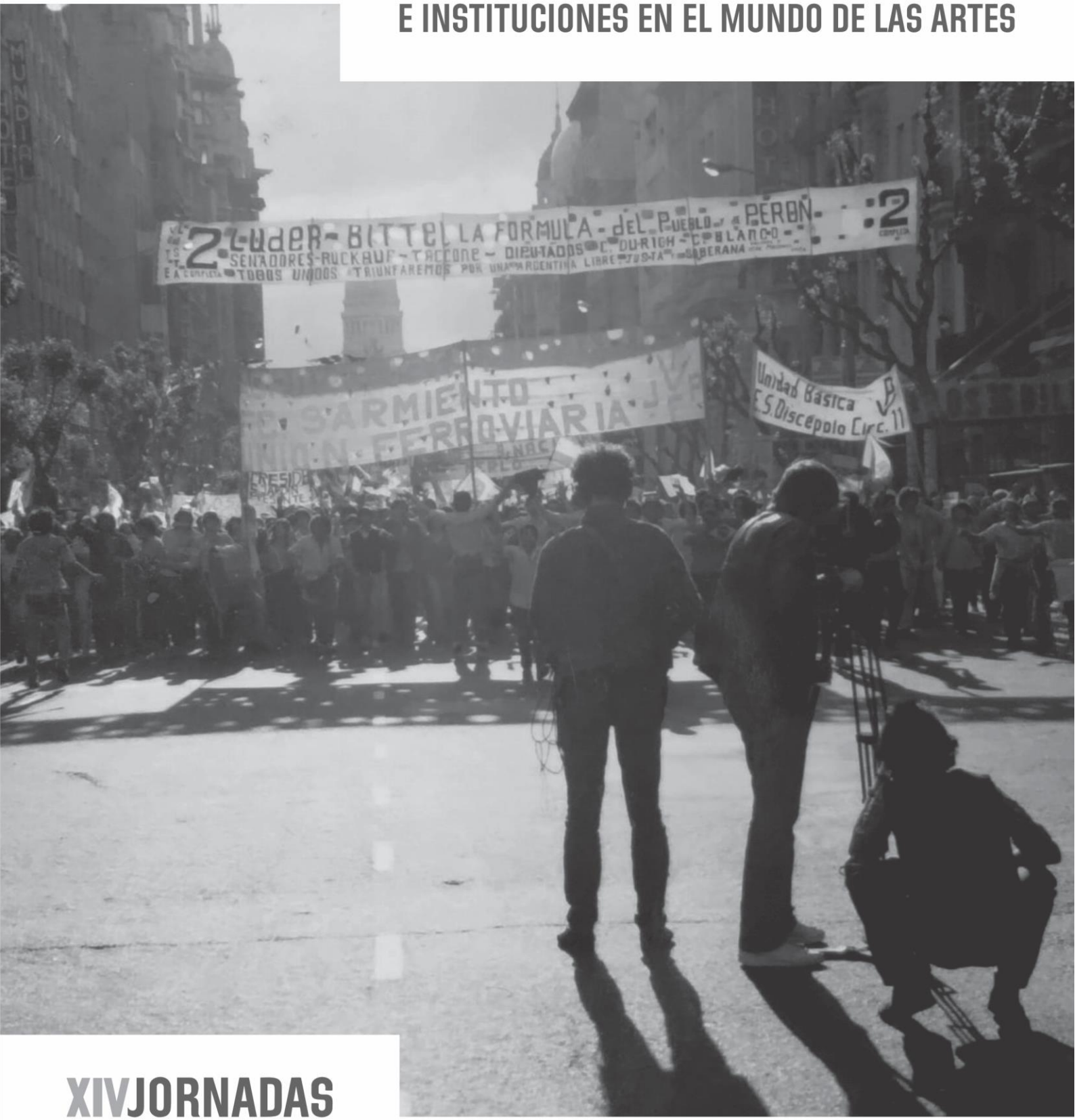
Además, se presentó el libro "La Argentina como drama. El teatro de Mauricio Kartun en perspectiva" de Milena Bracciale Escalada; y se desarrolló la charla "Entrevista con Mario Handler (inédita)" con Alberto Gauna, en la cual este realizador tandilense presentó material inédito sobre sus conversaciones con el cineasta uruguayo. Como todos los años se presentaron obras audiovisuales y teatrales, en esta ocasión , se proyectó el film *Filósofos 2*, con dirección del docente de nuestro departamento Edgardo Gutiérrez, momento en que se homenajeo su trayectoria en nuestra Facultad; la muestra "Presentación de la muestra Detrás de escena: tres veces con la(s) misma(s) red(es). Series fotográficas sobre tres barrios de Tandil (Cerro Leones, Barrio La Movediza y Barrio de La Estación)" y la obra teatral *La competencia (Absurdo para tres)*, con dirección de Manuel Santos Iñurrieta, y actuación de José Luis Britos y Esteban Padín.

Agradecemos a los comités organizador 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. Por el auspicio queremos agradecer a la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación y, especialmente, a la Facultad de Arte, en sus 35 años de existencia, por el espacio y el apoyo brindado antes y durante la organización de las Jornadas. Por último, a los miembros del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 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, noviembre de 2023

MESA 1

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



XIV JORNADAS
INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Buscando el modo:

Ángela Figuera Aymerich en diálogos poéticos y culturales

Verónica Leuci (UNMdP - CONICET)

Hay que hacer puentes (…)

si no tenemos hierro,

cemento ni otras cosas,

con palos y con caños. O suspiros.

(Hay uno de suspiros no sé dónde).

O con los corazones disponibles,

que alguno quedará por muy difuntos

que estemos todos hace tantos años

Ángela Figuera Aymerich, *Belleza cruel.*

En 1949, Juan Ramón Jiménez publica en la editorial Pleamar, en Buenos Aires, su libro *Animal de Fondo.* El gran poeta del modernismo, maestro y faro de los artistas de la vanguardia, se encontraba en el exilio, en esos años, por Nueva York primero y luego en una gira por Argentina y Buenos Aires, antes de viajar a Puerto Rico. En este contexto, quien pronto obtendría el Premio Nobel de Literatura (en 1956), le envía un ejemplar de su poemario a la poeta vasca Ángela Figuera Aymerich, con una dedicatoria manuscrita: *"A Ángela, con un abrazo y un beso por su poesía, por ella, por su Juan Ramón. De su amigo, alegre voz por su carta y por su libro, ¡tan bello!. Juan Ramón, 1 set. 49. (No tengo su primer libro)".*

Ángela Figuera nació en Bilbao, en 1902, pero debió abandonar en su juventud su ciudad natal para asentarse en Madrid, primero, hasta la guerra civil; luego, terminado el conflicto bélico, en las condiciones más adversas, del lado de los "vencidos" de la contienda, se vio obligada a iniciar un periplo junto a su marido (quien estuvo encarcelado) y su hijo, nacido en plena guerra, que la llevó por Huelva, Valencia, Murcia, Madrid y Soria. En medio de ese itinerario, Ángela

publica sus dos primeros libros, *Mujer de barro*, en 1948 y *Soria pura,* en 1949. Encuentra, así, tardíamente, con 46 años, una nueva vocación y una nueva cara en su relación con la literatura, al ser represaliada por el bando vencedor quitándole sus bienes y su título universitario en Filología, con el que solía ejercer como profesora en los años de la República. De este modo, quien epocalmente estaría más próxima a los poetas del 27, halla su voz y su dicción poética en cambio en diálogo con las poéticas sociales, comprometidas y contestatarias, que emergieron tras la guerra, en las décadas del 40 y 50. Que Juan Ramón, entonces, evidentemente admirado (como se trasluce por ejemplo en el nombre del hijo, aludido en la citada dedicatoria) le haya enviado su libro, que haya elogiado su *Soria pura* e, incluso, le haya hecho notar que no tiene su primer poemario representa, indudablemente, la legitimación y el aval del gran maestro que se encontraba fuera de España por esos años funestos para esta poeta de reciente ingreso al campo poético, que ya comenzaba sin embargo a ostentar un lugar de reconocimiento. Su prestigio fue afianzándose sobre todo luego de haber obtenido el premio otorgado por la Revista Verbo en 1949 por su segundo libro, cuestión que se observa por ejemplo en el modo en que es recibida en el círculo de Rafael Figuera, su hermano, famoso pintor, en Bilbao y porque a lo largo de 1950 el número de sus colaboraciones se intensifica notablemente (Zabala 1994: 361). Asimismo, en una carta enviada el 17 de octubre desde Riverdale, en USA, Jiménez afirma su visto bueno con evidentes elogios hacia su poesía: “Ando por los versos de usted como por un campo de árboles, aguas, arenas, animales, matas, vientos, alguna persona natural. Y me encuentro en ese campo a gusto. Esta es mi crítica. Ahora gracias por su carta última, que he saboreado detenidamente. Y le repito que soy su seguro amigo” (Juan Ramón Jiménez en Garfias 1992: 314).

Presencias, ecos y diálogos en la diáspora española

Otros nombres destacados en el exilio son sin dudas los de Max Aub y León Felipe, dos representantes de la República fuera de España, del otro lado del Atlántico, en México. Con el primero Figuera mantiene una profusa correspondencia, inédita hasta el momento, que nos permite conocer –como ha señalado Xelo

Candel- una relación signada por la complicidad y el diálogo referido a cuestiones literarias y también políticas (las primeras siempre determinadas por las segundas) (Candel 2006: 232), en el opresivo marco de la dictadura antiintelectual, militarizada y fascista que detentaba el poder en España. La relación entre ambos comienza luego de que la poeta hubiera publicado ya muchos de sus libros más importantes, como los citados *Mujer de barro* y *Soria pura* y también, en la década del 50, *Víspera de la vida, Vencida por el ángel, Los días duros* y *El grito inútil*. Como indica Aub en la primera carta de la que se tiene constancia entre ambos, fechada en octubre de 1955, en México (Candel 250), el escritor conoce a la poeta a través de la Antología *Veinte poetas españoles*, de Rafael Millán, publicada ese mismo año y sus poemas logran captar su interés:[1]

> Señora: He leído poemas de usted en una Antología titulada "Veinte poemas españoles"; me han parecido espléndidos y me quedado con hambre. Como, por otra parte, pienso escribir algunas cosas acerca de la actual poesía española, sería muy útil que usted me remitiera lo que mejor le parezca editado o inédito. Debo su dirección a la amabilidad de Gabriel Celaya. Cuénteme como suyo, Max. (Aub citado Candel 2006: 230-231)

Es gracias a Aub, asimismo, que se publica en el exterior el que se transformaría probablemente en el libro más famoso de la autora, *Belleza Cruel*. Como dice la propia Figuera, luego de haber sufrido la censura en libros precedentes, no tenía interés de publicar este libro en España, temiendo que cayera también en las tijeras eclesiásticas y políticas de la censura franquista. De modo que, en la encrucijada entre publicarlo en España, donde tendría más sentido su lectura y circulación, o en otro país, procurando evitar la censura, finalmente, a instancias de Aub, envía el manuscrito a México para participar del Certamen de Poesía "Nueva España", que gana, obteniendo así como premio la publicación en 1958 de su poemario:

> Referente a tu libro, tú mejor que nadie sabes a qué atenerte. Comprendo tu vacilación y tus razones. Resuelve y si me lo mandas lo más probable es que se

[1] Los poemas de Figuera incluidos en la Antología de Millán son "Egoismo" y "El barro humilde", de *Vencida por el ángel*; "Inhibición" de *Los días duros*; "Nadie sabe" y "La sangre" de *Víspera de la vida*; "Unidad", "Mujeres del mercado" y "Culpa" de *El grito inútil;* y, finalmente, el poema inédito "Belleza cruel".

> publique en la misma nueva editorial que lanza estos días el libro de Celaya, con un prólogo mío ¿No te enteraste del concurso de la Unión de Intelectuales? Podía haber salido premiado y resolver así tus dudas. Tal vez si me contestas a vuelta de correo, aunque el plazo acabó el 31 de agosto, podríamos decir que por las dificultades del correo llegó tarde. Es una solución que te propongo. (Aub citado en Candel 2006: 234)

Este libro tiene un lugar especial en la trayectoria de la poeta, como adelantamos; tras su salida en México, circuló intensamente por España, de modo clandestino, en ediciones manuscritas y "bajo manga", y fue publicado en ese país recién en 1978, tras la caída de la dictadura. Además, se añade a este profuso tránsito la peculiaridad de estar prologado por un famoso texto de León Felipe, el ya anunciado segundo escritor en el exilio decisivo en los diálogos poéticos y culturales de la autora. En este emocionado prólogo, que denomina "Palabras", el poeta se desdice de afirmaciones previas sobre quienes quedaron en España tras la guerra – en la compleja situación del llamado "exilio interior" o "insilio"- y reivindica a Figuera como una de las "portavoces del canto y la palabra": "Porque yo fui el que dijo al hermano voraz y vengativo, cuando *aquel día*, nosotros, los españoles del éxodo y del llanto, salimos al viento y al mar, arrojados de la casa paterna por el último postigo del huerto" (1986: 205). Luego, reconoce "asombrado y atónito", que oye el cantar "con esperanza, con ira, sin miedo" de voces inesperadas, como las de Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, De Luis, Ángela Figuera Aymerich… (1986: 206). Posiciona así, en esta elocuente enumeración final, a la autora como la única voz femenina entre las voces que reivindica y rescata de quienes quedaron en la "casa paterna". Como advierte Roberta Quance en la Introducción a la *Obra completa* de Figuera, "la única hermana" en medio de esas voces fraternales, apelando a la distinción – de gran vigencia en la actualidad desde los estudios de género y feministas- entre *frater* y *soror* y, consecuentemente, entre *matria* y *patria* o entre fraternidad y sororidad: "¿Qué papel le correspondería a la hermana que quedara en aquella casa? Llama la atención la metáfora que adquirirá otro sentido al aplicarse a una mujer, para la que la casa paterna es, además de patria, expresión escueta del patriarcado" (12).

Algunos años más tarde, como Juan Ramón, en 1966, León Felipe le hace llegar también desde México un ejemplar de su libro ¡*Oh, este viejo y roto violín!*, con una cálida dedicatoria, que trasluce un tono y un mensaje sumamente cariñoso, llamativo en especial por enlazar a dos figuras que no llegaron a conocerse en persona:[2] *"Ángela: yo la quiero a Ud. mucho aunque no lo parezca. Este silencio mío no es silencio. Si yo la encontrase algún día que abrazo tan grande le daría. La quiero mucho, mucho. León. Mex, Nov. 66".* Tras la muerte del maestro, Ángela dedica el poema "A León Felipe. Ya del otro lado", incluido en *Antología total* (1973). Cerrando el dialogo tejido entre ambos a lo largo del tiempo, de manera *postmortem*, la poeta le dedica sentidos versos a su amigo de palabras, en un elegíaco poema cuyos versos finales dicen:

> Te has ido León Felipe. Te ha llevado
>
> *el viento amigo y trajinero,*
>
> a ti que preguntabas
>
> *«Será la muerte el viento?»*
>
> A ti que suplicabas:
>
> *«quiero dormir…morir. Siembra mis sueños.»*
>
> Quedaste ya *dormido en la montaña.*
>
> (Figuera 1986: 292)

Evidentemente, más allá del costado afectivo que reflejan estas cartas o estas dedicatorias personales de los autores que leen y valoran desde el otro lado del Atlántico a la poeta, resulta de primordial interés la cara pública y, en simultáneo, política, de estos diálogos que Ángela Figuera establece con otros autores, ya sea del exterior o de la propia España. En este sentido, es importante destacar el carácter de mediadora que tuvo la vasca entre los poetas que escribían y resistían desde el interior, en el insilio, y figuras importantes que se hallaban fuera, como los ya citados o también Pablo Neruda, que se encontraba en Francia, alejado de España y desconocedor de las voces que allí estaban escribiendo. En 1957, Figuera -que en ese momento se desempeñaba como bibliotecaria en la Biblioteca

[2] Recordemos que León Felipe muere en México en 1968, y Ángela viaja a ese país por primera vez en 1969

Nacional- viaja a París con una beca que el Ministerio otorgaba para "fomentar las artes y el pensamiento", y que ella confiesa que no esperaba obtener por razones políticas: "Me dijeron que entre las muchas peticiones habían elegido 20 (10 becas) para pedir informes políticos y dije para mí ¡a mí no me la dan! Sobre todo a raíz de verme incluida en la famosa lista del Opus de enemigos del régimen, que supongo conoceréis porque el mundo entero la conoce. ¡Menuda propaganda! Y menuda compañía. Blas de Otero, Gabriel Celaya y servidorcita, como decimos los castizos" (Figuera en Candel 233).

En esa ciudad se entrevista en sucesivas oportunidades con el chileno. Lo importante de estos encuentros, más allá de los lazos cordiales y personales que pueden haber establecido, es que la poeta procuró acercarle no solo su voz –por ejemplo, con los poemas de *Belleza cruel* aún inéditos en ese año 1957, anterior a su publicación mexicana- sino también la de los poetas que escribían en España, leyéndoles en su propia voz su poesía. De este modo, su papel de "puente" y mediadora entre poetas, tanto en la península como en el exilio, se acrecienta, al no procurar llevarle solo su obra, sino por acercarle los versos de otros escritores, que probablemente Neruda no hubiera leído. En una entrevista telefónica realizada en 1979, Figuera confirmó que había leído personalmente de viva voz al escritor chileno poemas de varios autores, recordando en ese momento, de memoria, los nombres de Otero, Celaya, Crémer, García de Nora, José Hierro, Leopoldo de Luis, Manuel Mantero, José Luis Delgado, Luis Felipe Vivanco, Gloria Fuertes, incluso de Dámaso Alonso y Gerardo Diego -autores estos dos últimos ya conocidos, incluso personalmente, por Neruda, pero sobre quienes había expresado su crítica en *Canto general* (Azaola Urigoitia y Maraña Sánchez 2023).

Los lazos epistolares serán también relevantes entre ambos, en especial merced a una carta fechada el 27 de septiembre de 1957, que Neruda dedica a los poetas españoles y que ingresa y circula en España clandestinamente a través de la poeta, incluida luego en sus *Obras completas*:

> Hemos sido separados por errores propios y ajenos, por profundos dolores, por un silencio imposible. La poesía debe volver a unirnos. La poesía debe reconstruir los vínculos rotos, reestablecer la amistad y elevar universalmente nuestro canto. Tal es nuestra tarea. A ella me daré entre mis pueblos (…) Va en este papel mi afecto

> fraternal y mi confianza en la poesía y en el honor de los poetas. Pablo Neruda. (Figuera 1986: 296).

A su muerte, en septiembre de 1973, Ángela Figuera escribe también una carta en la que recuerda al poeta, a sus encuentros parisinos y sus charlas sobre poesía: "Ha muerto un poeta. Uno de los más grandes de todos los tiempos. Que hablaba y escribía en español. Que amaba España entrañablemente. Hablé con Neruda en París (…) sencillo y cordial; emotivo y apasionado en sus adentros" (1986: 293). Algunos meses más tarde, entre febrero-marzo de 1974, la poeta le dedica también un extenso y sentido poema, titulado "Unas palabras a Pablo Neruda", del que recordamos solo algunos versos finales:

> No creeré nunca que te has ido.
> Aunque jamás conversaremos
> como en las tardes otoñales
> de aquel París, en otro tiempo,
> ni he de tener entre mis manos
> tu mano amiga, no lo creo.
> Siempre has estado y estarás
> vivo en mi casa, compañero.
> (1986: 343).

Diálogos poéticos, compromiso y sororidad

Pero las redes epistolares, culturales, literarias y, en muchos casos, afectivas, se extienden también dentro de España, entre colegas y poetas que –como decía en su Prólogo León Felipe- cantaban en la "vieja heredad acorralada". En este sentido, podemos dilucidar diversas esferas entre los lazos existentes entre nuestro autora y figuras destacadas del campo intelectual y cultural de la época. En primer término, una de las principales y primeras filiaciones que se pueden establecer es el denominado "triunvirato vasco", es decir, sus vínculos no solo personales sino también poéticos con Blas de Otero y Gabriel Celaya. Con estos poetas –una conexión destacada por sus primeros críticos, como Roberta Quance

y ratificada por la propia Figuera- se establece el núcleo primario de sus lazos con su tierra natal, que se extenderán asimismo hacia otras personalidades de la cultura, en especial, a través de la tertulia organizada por su hermano, el citado pintor Rafael, en el chalet Munitis del barrio Carmelo, a la que Ángela asistía, en especial, a partir del año 50, todos los veranos. En esas célebres tertulias que se realizaban cada sábado, conoció a Sabina de la Cruz, Amparo Gastón, Gabriel Aresti, Gregorio San Juan e importantes figuras de la cultura vasca de la época, además de a Blas de Otero y Celaya. Con estos últimos estableció una fecunda correspondencia, junto con un diálogo intertextual en el plano poético y de una afectiva relación en el plano biográfico. En cuando a sus inquietudes e intereses literarios –y también políticos- tempranamente, tras haber leído *Las cosas como son* de Celaya en particular, escritor al que llama "uno de mis mejores amigos" en carta a Blas de Otero del 1º de diciembre de 1949 (citada en Zabala 1994: 361), toma conciencia de que no está sola en sus búsquedas poéticas, e intuye a ambos poetas como dos buenos compañeros en el camino elegido, el de la poesía social y testimonial hacia la que se vuelca a partir del año 50: "A ver si está Ud. conforme. Sería magnífico para mí. Pensar que voy por un camino de verdad, y con dos tan buenos compañeros" (Figuera a Blas de Otero, 1º de dic 1949, citada en Zabala 361).

Pero a la vez, a sus lazos con personalidades de la cultura vasca hay que añadir la conexión con la resistencia madrileña. Vasca en Madrid desde los años 30, poseía un lugar fundamental en la intelectualidad de esa ciudad de los años 50. Ángela actuaba, a su vez, entonces, de puente entre la intelectualidad de su Bilbao natal y de la capital, donde 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. Interesa destacar en este sentido su participación, entre otras, en la tertulia *Alforjas para la poesía,* en la *Tertulia Literaria Hispanoamericana*, o en *Ágora*, organizada por Concha Lagos y Rafael Millán, en las que coincidió con escritores y escritoras relevantes, como Carmen Conde o Gloria Fuertes, un nombre que nos remite a una tertulia especial, «Versos con faldas», la única tertulia específicamente femenina de la que se tiene constancia durante el franquismo, determinante para el conocimiento, primero,

y también el establecimiento de lazos y nexos entre Ángela Figuera y mujeres poetas coetáneas.

Versos con faldas, pues, nos proyecta a una nueva red intersectada a las anteriores, que tiene que ver con sus lazos y diálogos biográficos y poéticos específicamente femeninos. Esta tertulia congregó a las mujeres poetas que procuraban escribir y dar a conocer su obra en esa España androcéntrica y antiintelectual, de manera que constituyen una doble anomalía (Payeras) en la consecución de ese cuarto propio (Woolf) en el que entablar conexiones de solidaridad y amistad genérica y poética. Más allá de los pocos años que duró la tertulia –funcionó desde marzo de 1951 hasta 1953- tuvo un valor decisivo para brindar un espacio a las poetas, en esa España especialmente adversa para las mujeres. Y, asimismo, más allá de sus años de duración, sirvió para dar a conocer y consolidar a muchas de las autoras que actuaron allí, en especial, Carmen Conde, Gloria Fuertes y la propia Figuera, quienes mayor visibilidad tuvieron una vez finalizada la tertulia. En 1983 Adelaida Las Santas, una de las fundadoras de sus fundadoras (junto a Gloria Fuertes y Ma. Dolores de Pablos) publica una Antología denominada *Versos con faldas*, que trae hasta nosotros la nómina y los textos de ese mundo ya desaparecido de poesía y lectura de comienzos de los años 50, recortando cuarenta y siete nombres y un grupo de textos de una nómina que se sabe mucho mayor. Esta Antología se suma a otras Antologías de la época específicamente femeninas de las que también participa Figuera, como una voz importante de la época digna de ser antologada: las de Carmen Conde, de 1954, 1960, 1971, la de la italiana María Romano Colangeli, de 1964, las de Luzmaría Jiménez Faro, entre otras. Estas contribuyen también a la sociabilidad entre las poetas, forjando lazos entre ellas que se observan, también, por ejemplo, en el libro de Angelina Gatell dedicado a Vietnam –un encargo del PCE a la autora catalana, que fue prohibido en 1969- en el que participan importantes poetas de la época, representativos de distintos grupos y promociones, como Rafael Alberti, Caballero Bonald, Gabriel Celaya y al que Figuera fue también convocada, entre otras mujeres poetas.[3]

[3] Julio Neira recoge este proyecto prohibido en 1969 y archivado desde entonces en una caja del Ministerio de Información y Turismo, y lo publica en una edición de Visor, de 2016, *Con Vietnam.*

Debemos mencionar que Ángela tenia entre las escritoras un lugar destacado, como nos traslucen de nuevo los guiños y vínculos textuales o paratextuales. Dos de las fundadoras de la mencionada tertulia, Gloria Fuertes y Adelaida las Santas se refieren a ella como "la mejor" poeta. La primera, en la dedicatoria personal que le realiza al enviarle su libro *Destellos*, el 17 de noviembre de 1951, es decir, antes del funcionamiento de la tertulia*: "Para la mejor poetisa de España, Ángela Figuera. Con mi admiración".* La segunda, de modo manuscrito, en el poema incluido como "Nota" a la edición de la Antología de Las Santas de 1983. En él, incluye los nombres propios de muchas de las poetas participantes de la tertulia, junto con diversas palabras y calificativos que buscan 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 Aymerich: "fuerte, pacifista, humana" (2019: 57). Tres adjetivos 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 línea trasluce una predilección que se explicita incluso en el borrador manuscrito de dicha "Nota", incluido en la nueva edición de 2019, realizada por Fran Garcerá y Marta Porpetta, donde se lee un paréntesis referido a Figuera, luego omitido, con una aclaración elocuente, que se hace eco de la valoración de Las Santas: "la mejor".

Por otro lado, con Carmen Conde –otra poeta vinculada a la tertulia, aunque no aparezca en la Antología de 1983- estableció una importante relación desde la publicación de su primer poemario, a finales de los 40. Conde era una escritora prestigiosa y de gran importancia en la época; una suerte de "agente de consagración" –al decir de Bourdieu- "madre de todas las poetas", en palabras de Susana March-; una figura relevante, con una obra prolífica que había comenzado en 1929 y contaba con gran renombre al filo del 50, cuando Figuera publica sus primeros libros y afianza su lugar en la intelectualidad de la época, como puente,

Ver más información en https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/angelina-gatell-vietnam_1_1131041.html

bisagra o embajadora entre diversos agrupamientos y esferas culturales, como hemos visto, dentro y fuera de la península.[4] Ambas coincidían en tertulias y lecturas o agasajos poéticos, y mantuvieron una profusa correspondencia durante décadas, desde fines de los 40; Conde leía sus poemas en Radio Nacional por ejemplo. Y este vínculo biográfico se refuerza incluso a través de guiños textuales y paratextuales en la obra de la vasca, a través de la dedicatoria de uno de sus poemas más famosos, "Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas", publicado en 1950 en la revista *Espadaña;* también con el título del poema "Carmen Conde, mujer sin Edén", incluido en sus *Obras completas*, en evidente diálogo con el poemario de la cartagenera de 1947, *Mujer sin Edén,* o como epígrafe poemático en "Guerra", que cita versos del mencionado poemario del 47, como muestra de relaciones que se tejen también en el plano textual y paratextual, en los bordes de la escritura que establecen y señalan coordenadas de escritura y caminos lectores.[5]

Reflexiones finales

De acuerdo con Gurvitch existen distintos tipos de sociabilidad, más espontánea (informal) o una sociabilidad organizada (formal);[6] en el caso que nos ocupa,

[4] Con Conde se inicia una nueva senda poética que incluso llevó a la poeta Susana March a decir que «Carmen Conde es la madre de todas las mujeres que han escrito…versos a partir de los cuarenta» (citada en Iriart, 1985: 9). Ella alentó la publicación y visibilización de muchas de las escritoras silenciadas en el contexto de la dictadura, no solo a través de sus imprescindibles Antologías, sino también propiciando la publicación de obras de poetas de la época, como María Cegarra (Quance, 1998; Medel, 2019), emitiendo poemas de sus coetáneas en su programa de Radio Nacional de España, entre múltiples estrategias tendientes a la mostración y reconocimiento de las colegas. Como ha reflexionado Elena Medel, «además de su propia obra, firmada por Conde, hay muchas obras que se le deben». De este modo, «la historia de Carmen Conde no es solo la historia de una ambición profunda por querer escribir, sino también de una conciencia hermosísima de la sororidad, de la solidaridad entre mujeres y de la ayuda a otras mujeres» (Medel, 2019).

[5] He trabajado el vínculo entre ambas escritoras específicamente en el capítulo "Ángela Figuera Aymerich y sus «hermanas poetisas»: autorrepresentación femenina y diálogos poéticos en la posguerra española" en Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero editores (2022*), Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Sevilla: Renacimiento (en prensa).

[6]Como señala Chapman Quevedo, aludiendo principalmente a los estudios de Aguhlon de las décadas del 60, 70 y 80 que forjaron una nueva idea de la sociabilidad y sus espacios, la sociabilidad formal se complementa con la informal, a través de investigaciones que dan cuenta de las formas de sociabilidad que se enhebraron tanto en las asociaciones, clubes, círculos, agrupaciones políticas, logias masónicas, al igual que, en las plazas, cafés, tabernas, pulperías y vida familiar. (2015: 8).

centrado en el mundo literario, poético y cultural –"campo intelectual", al decir de Bourdieu o "formaciones culturales", para Raymond Williams-, parece interesante apelar a la noción amplia de *redes* para dar cuenta de vinculaciones que responden a modalidades variadas, sorteando asimismo viejas terminología de herencia positivista como "generación", tan al uso en la crítica española. De este modo, hablando de redes, o incluso de asociación, encontramos estrategias y herramientas que exceden la mera biografía y permiten comprender más cabalmente procesos culturales, poniendo el foco, como dice Maíz, en "un espacio macroestructural a fin de reconstruir en su interior trayectorias individuales u obras personales"; de esta manera, "la producción intelectual [será abordada] a través de actores sociales indagados mediante un método relacional de interacciones" (2013: 28). Las redes nos permiten considerar "los contactos y las afinidades ideológicas de sus protagonistas, definiendo así su pensamiento e influencias doctrinarias o aportes foráneos" (Maíz: 29). De esta manera, esta noción que se utiliza para estudiar los hechos literarios que acaecen en determinados momentos de la vida literaria y cultural, puede ser entendida como "una herramienta pero también una metáfora que permite pensar los fenómenos de la cultura de modo más dinámico y extensivo" (Maíz: 30). Como indica Fernández Bravo, "la red resulta una metáfora insustituible para analizar la producción simbólica, porque ésta siempre se encuentra inserta en una malla de objetos, discursos y relaciones dialógicas entre componentes heterogéneos" (210).

En nuestro caso, hemos rastreado diversos enlaces entre la poesía y la biografía de la poeta Ángela Figuera y diferentes voces importantes en la escena poética española, nexos entre "discursos y relaciones dialógicas entre componentes heterogéneos", como citábamos arriba. Diálogos con autores/as en la península o en el exterior, en el exilio; con voces femeninas, en uniones y redes afectivas y sororas; enlaces con compañeros de lucha, afines en una mirada y una poética comprometida y testimonial; vínculos con maestros admirados, en un ida y vuelta de palabras y de literatura. Angela Figuera supo hacerse un lugar, tender redes y construir puentes -como exhortaban sus versos desde el epígrafe inicial- en espacios muchas veces adversos e incómodos, que hizo suyos a través de la poesía y de la firmeza de su voz. Desde su introducción tardío al universo poético, que la ubica en ese columpio transgeneracional, ligada a las poéticas sociales con una

figura más próxima, en cambio, cronológicamente a la generación del 27. Vasca en Madrid desde los años 30, pero llevando las ideas de la capital a su Bilbao natal cada verano en las décadas cruentas de la posguerra, y viceversa. Una poeta que hace circular su poesía y la de sus colegas y coetáneos por España y también por el exterior, en París, en América, por los nombres esparcidos de la diáspora que recogen con emoción los acentos fraternales y lejanos. Una poeta, finalmente, que alza su voz por sobre barreras y posicionamientos adversos, patriarcales y fascistas, para presentar la poesía de un sujeto eminentemente femenino, que desde su lugar de enunciación acapara la palabra y se atreve a revelar injusticias y penurias del contexto histórico y político.

En esa zona de intersección, en esa encrucijada –tomando la feliz imagen que utiliza José R. Zabala- la poeta crea una palabra con acento propio, tejida en la urdimbre de todas las dicciones que conecta. Su poética se cimienta en el afán de una voz propia, que entreteje compromiso y belleza, figuraciones de muerte y angustia entrelazadas a "cielos puros" y "rosas incómodas", recordando versos e imágenes incluidas en *Belleza cruel*. Como dice Carmen Martín Gaite en referencia a ese estilo único, sin modelos previos que caracteriza la voz femenina de Teresa de Ávila, podemos pensar a Figuera también "buscando el modo": situándose en la confluencia de todos los discursos y colegas que dialogan con su obra y nutren su orbe poético. Las miradas y presencias que entraman su voz la acompañan y funcionan, volviendo a Gaite, de modo original, como "alimento, como trampolín para la creación de un mundo propio" (1987: 59).

Bibliografía

Azaola Urigoitia, Lander; Maraña Sánchez, Félix; Azaola Urigoitia, Lander. *"Figuera Aymerich, Ángela". Enciclopedia Auñamendi [en* línea], 2023. [Fecha de consulta: 09 de Junio de 2023]. Disponible en: https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/figuera-aymerich-angela/ar-65528/

Candel Vila, Xelo (2006). "El epistolario inédito entre Ángela Figuera y Max Aub" en Encinar, Ángeles, Löfquist, Eva y Carmen Valcárcel (eds.). *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoacmericanas.* Vol. 1. Madrid: UAM ediciones, 229-243.

Chapman Quevedo, Willian Alfredo (2015). "El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico". *Investigación & Desarrollo*, vol. 23, núm. 1, enero-junio, 1-37.

Fernández Bravo, Álvaro (2011). "Discusión bibliográfica: Nuevas contribuciones para una teoría de las redes culturales". En *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, núm. 14, 209-215.

Figuera Aymerich, Ángela (1986). *Obras completas.* Madrid: Hiperión.

Garcerá, Fran y Marta Porpetta (2019). *Versos con Faldas. Historia de una tertulia literaria, fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos.* Madrid: Torremozas.

Gurvitch, G. (1941). *Las formas de la sociabilidad: ensayos de sociología*. Buenos Aires: Losada.

Iriart, Rosario (ed.) (1985). *Antología poética de Carmen Conde*. Madrid: Austral.

Jiménez, Juan Ramón, "Cartas" en Garfias, Francisco (ed.) (1992). Madrid: Espasa-Calpe.

Maíz, Claudio (2013): «Tramas culturales. De las determinaciones sociales a la red intelectual». *Anos 90,* Porto Alegre, v. 20, n. 37, pp. 19-35.

Martín Gaite, Carmen (1987): *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española,* Madrid, Espasa Calpe.

Medel, Elena (2019). Conferencia «Ángela Figuera Aymerich y sus hermanas poetisas», pronunciada el 30de octubre de 2019 en la Biblioteca de Bilbao, con

motivo de celebrarse el «Día de Ángela Figuera». Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=wix4f26RwKc

Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939–1959*). Madrid: UNED.

Quance, Roberta (1986). "En la casa paterna" en Figuera, Ángela (1986). *Obras completas.* Madrid: Hiperión, 11-19.

Quance, Roberta (1998). "¡Hago versos, señores!". En Iris Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española.* Tomo V. Barcelona: Anthropos, 185-210.

Woolf, Virginia (2008): *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral.

Zabala Aguirre, José Ramón (1994): *Ángela Figuera: una poesía en la encrucijada.* San Sebastián, Universidad de Deusto.

Chicas de tapa...un recorrido visual por las portadas del Centenario en 1910

Soledad Ros Puga (ESAV-UNICEN)

El trabajo intenta revisitar los registros visuales contemporáneos a los festejos del Centenario de la Independencia en 1910, observando presencias y ausencias con una lectura en clave de género. Preguntar sobre la producción de imágenes y la jerarquización de la figura femenina en el material gráfico ilustrado que circulo ese año, indagar las tapas en las que se evidencian. El mapeo se realiza a partir de los números publicados de *Caras y Caretas (CyC),* dada su importancia en la delimitación del escenario político y la visibilizacion de los protagonistas.

Siguiendo a Peter Burke[1], nos proponemos interrogar a las imágenes para desentrañar en qué medida fueron construyéndose sentidos sociales de la presencia de las mujeres en la escena política. El reconocimiento de las operaciones de visibilización, obturación u omisión en las tapas del semanario nos permitirá arrojar luz sobre la situación. Considerando a la imagen como un testimonio del pasado y del escenario político del centenario[2] las interrogaremos. Para enfocar la pesquisa, se observarán de manera comparativa dos hechos puntuales con proyección internacional que ocurrieron durante 1910 y tuvieron como protagonistas a mujeres**:** *la visita de la infanta Isabel y la celebración del Primer Congreso Femenino Internacional***.**

[1] "Un tópico de la historia de la mujer -así como de la historia de la infancia- es que a menudo ha tenido que escribirse en contra de las fuentes, sobre todo de las de los archivos, que han sido creadas por varones y que suelen expresar los intereses de éstos…el silencio de los documentos oficiales ha animado a los estudiosos de la historia de la mujer a recurrir a las imágenes correspondientes a diversos lugares y épocas, que representaban actividades en las que participaban las mujeres... Las escenas callejeras, por ejemplo, muestran qué tipo de personas se supone que se dejan ver en público en un determinado momento histórico y una determinada cultura." (2005, p.135)

[2] "Existe una multitud de escenas callejeras y de género que merecerían un estudio cuidadoso por parte de unos ojos atentos a la representación de los espacios y los papeles reservados a la mujer" (2005, p 139)

Isabel llegó el 18 de mayo y permaneció hasta el 2 de junio de 1910. En ese lapso, desarrolló una agenda de eventos cubiertos por la prensa. El Primer Congreso Internacional Femenino**,** se realizó entre el 18 y el 23 de mayo de 1910 con participación de invitadas locales y extranjeras sobre temas propuestos por la asociación convocante, a tono con los debates de la cuestión femenina. En este sentido, se intentará detectar los modos de visibilizacion, la frecuencia, cantidad de apariciones, asignación en tapa y jerarquización con los que se vinculó la imagen femenina en la portada de *CyC*. La investigación incluye las tapas disponibles en la BNE que circularon en 1910.

Poner en dialogo los dos episodios históricos nos permitirá arrojar luz sobre la situación de las mujeres en un periodo en el que el canon republicano comenzaba a evidenciar tensiones frente a las demandas del movimiento sufragista.

¿Cuántas tapas?

Según el relevamiento hecho en la hemeroteca digital de la BNE, se detectaron visualizaciones femeninas en portada en varios ejemplares. Sobre un total de 62 tapas publicadas durante el año, diez de ellas contenían mujeres. Se constató presencia en los números 587, 599, 605, 608, 609, 615, 622, 623, 635 y 639.

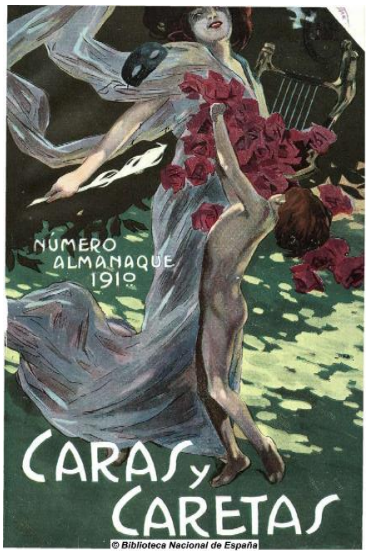
La abundante cobertura de la visita real fue destacada en *CyC* en tapa en el número 608. Único caso del año en el que aparece una fotografía en la portada y que se asigna tapa a una dama reconocible, real e identificable. Único en varios años. Con relación al Primer Congreso Internacional Femenino, no se detectan en la portada menciones ni visualizaciones directas de las invitadas que de él participaron. Tampoco ilustraciones, fotografías ni [3]alusiones de texto o imagen a las participantes o al evento. El congreso, convocado por la Asociación Universitaria Argentina de acuerdo con las actas registradas, solo aparece en el interior del número 608, en página 116.

[3] En el caso de las imágenes, y también en el de los textos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean -y también de las ausencias-, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener. (Burke, 2005, p. 240)

¿Qué miramos?

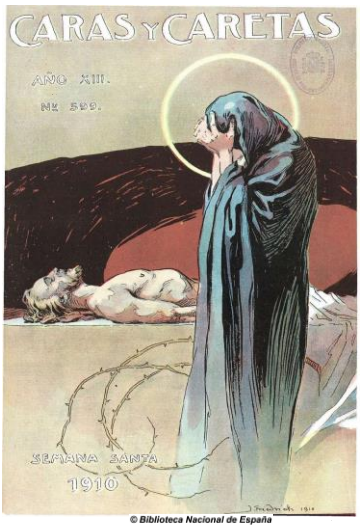
Se analizan las tapas de la revista prestando especial atención al lugar de la figura femenina (individual o grupal, central o de fondo), así como su representación (frontal, de perfil, de espalda), el reconocimiento de los rasgos (definidos, indefinidos) y los datos de catalogación vinculados a la materialidad del registro. También se revisan relaciones con el texto, color y evocaciones. Como punto de partida, se plantean algunos interrogantes previos: ¿Hubo mujeres que ocuparon la tapa de la revista *CyC* durante 1910? ¿Con que características? ¿A qué sectores representaban? ¿El Congreso Internacional Femenino fue destacado en tapa? ¿Qué tipo de imágenes usaron? Con relación al arte ¿hay mención de artistas femeninas en tapa? ¿Hay algún dato llamativo?

Fundada en 1898 por Eustaquio Pellicer y José Sixto Álvarez (Fray Mocho), las portadas iniciales contienen ilustraciones de Manuel Mayol y luego de José María Cao. El abordaje mantiene un orden cronológico, citando número y fecha, destacando datos relevantes e interrogantes que plantean las imágenes. –



Primera aparición. Número 587- 01/01/1910. Primera vez que detectamos una imagen femenina en tapa. Aparece en un segundo plano, reproducida como ilustración a color en el número especial, identificado explícitamente. Con alusión a las musas griegas, es posible asociarla con una de las nueve hijas mitológicas de Zeus. Terpsícora, que significa "la que deleita en la danza". De cabello ondulado y recogido, se presenta en numerosas alegorías portando un instrumento de

cuerdas. Aquí portando la lira. Las características del atuendo imitan el peplo. El "efecto mojado" en los pliegues del vestido transmite sensación de movimiento ondulante. Nos recuerda a la escultura de Antonio Canova. La mujer es acompañada de un niño desnudo, en primer plano. Podemos asociar la imagen infantil con el nuevo año como metáfora visual recurrente. El menor, de espaldas, no revela su identidad. El vestido con transparencias está cubierto en la zona del torso con numerosas rosas rojas, que bien podrían evocar la imagen de Afrodita y generan un acento de color a la vez que ocultan la zona del pecho. Predomina la utilización de colores complementarios que exaltan el movimiento vaporoso del vestido. Asimismo, connotan el efecto grácil de la danza. El rostro, aunque nítido y definido, no se asocia de modo directo con ninguno identificable hasta donde pudimos corroborar. No se trata de una identidad reconocible, sino de un personaje imaginario. En virtud del encuadre, la imagen no está completa. Un rostro maquillado en el que destacan los labios y la sombra de ojos. Sin embargo, la cabeza no se presenta en su totalidad. La mirada se dirige a un punto indeterminado, no hay interpelación directa al lector. Llama la atención el antifaz negro como detalle dentro de la ilustración. Quizás una máscara que simboliza el carnaval. Dicho elemento se reitera en otras tapas de número almanaque, acompañado de la palabra carnaval para reforzar el sentido.



© Biblioteca Nacional de España

2- Segunda aparición. Número 599- 26/03/1910. Aquí la imagen que podría asumirse como femenina, oculta su rostro con las manos. Decimos que puede asumirse como femenina por la delicadeza del mentón y las manos. Está en primer plano, sin embargo, los rasgos de su cara no son visibles. Se toma la cara con las manos, no con actitud pudorosa o lúdica sino de sufrimiento y pena. Oculta su rostro privándonos de la observación de rasgos reconocibles o imaginarios. Una figura de perfil con halo o aura dorada, que representa la santificación dentro de la iconografía religiosa. Ambos colores, dorado y azul eran utilizados para las representaciones de imaginería religiosa del barroco americano.[4] Es posible inferir que se trata de una imagen femenina por los pliegues del vestido y el uso de velo o tichel hebreo. Podemos evocar diferentes pinturas que reflejan el episodio bíblico de las mujeres en el sepulcro donde fue depositado el cuerpo luego de la crucifixión. Aunque en la tapa referida solo aparece una.[5]

La asociación con el sepulcro sobre la superficie de tonos tierra, se completa con la figura masculina ubicada de manera horizontal, con ojos cerrados, visible parcialmente. El único rostro definido observable es el rostro masculino. La asociación con la figura del Cristo yacente resulta inmediata a partir de la túnica interior o interula, el torso desnudo, el cabello y la barba. La escena ha sido recreada en numerosas pinturas y esculturas. La construcción de sentido en relación al sepulcro puede completarse a partir del recorrido que se establece entre la superficie de apoyo, el ovalo y los lienzos blancos doblados (¿la santa túnica?) que remiten a la construcción de una visualidad religiosa cristiana. Se observan tres círculos en tonos verdosos y con pinches que podrían interpretarse como espinas o coronas de espinas dado el complemento de los demás elementos presentes. El texto que aparece e indica Semana Santa, guía directamente al lector y lo sitúa completando la lectura de la alegoría de los misterios dolorosos de tradición cristiana. Esta imagen aparece firmada por su autor.

---

[4] La necesidad de poseer cierto tipo de conocimientos como requisito indispensable para entender el significado de las imágenes religiosas resulta evidente para la mayoría de los occidentales en el caso de las imágenes correspondientes a las tradiciones religiosas ajenas. (Burke, 2005, p. 60).

[5] F. de Madrazo - 1841, Las Tres Marías en el Sepulcro - Iglesia de San Pascual, Aranjuez. La pintura de Madrazo incluye a las tres Marías enfatizando el título de la obra. En la tapa la cantidad se reduce a una y se refuerza el sentido del protagonismo masculino con la presencia del cuerpo yacente inexistente en el lienzo.



3-Tercera aparición. Número 605- 07/05/1910. Aquí la imagen femenina aparece en tercer plano, en un tercer nivel de lectura. Está incompleta, asomándose por la hendija de la puerta. Su rostro está definido, sin embargo, la mirada se dirige al personaje masculino central. Está retraída, asoma desde la puerta, con la cabeza levemente inclinada hacia abajo. Se evidencia su atuendo con ropa de trabajo, delantal, cofia, canasta y chal. En alusión a la clase trabajadora. De la canasta asoman hojas verdes, posiblemente verduras. La actitud es la del regreso de compras del mercado. Sin embargo, llama la atención que los rasgos son masculinos. No es la primera vez que aparece una figura travestida, en términos de retórica visual una falsa homología, una paradoja.[6]. Podemos preguntar si es un personaje de la política notabiliar que asume el rol generizado para completar el contexto humorístico. O si esta estrategia pone en

[6] La falsa homología es definida como una operación de adjunción de imágenes, en la que la relación entre los elementos es de falsa homología (similitud de forma y diferencia de contenido, o similitud de contenido y diferencia de forma. Según Mariel Ciafardo: "La paradoja es definida como la unión de imágenes o elementos existencialmente incompatibles. Consiste en la oposición y armonización de conceptos aparentemente contradictorios. Esta aproximación de ideas irreconciliables requiere una interpretación de su sentido figurado, dado que, literalmente, se manifiestan como un absurdo. Para los diccionarios de retórica, la paradoja es una figura que se produce por supresión-adición (sustitución) y no por adición". (2008)

evidencia desde la visualidad que los asuntos políticos pertenecen al ámbito público restringido solo a los hombres.[7]

La figura masculina, alude a un personaje de la política notabiliar, por su atuendo con levita, moño, chaleco y zapatos con brillo, anteojos y bigotes. Vestimenta delicada y fina en posición de análisis sobre el sillón de la sala. Esta figura central colisiona con la figura del fondo, generando un claro contrapunto de clase y género: mujer doméstica con ropa de trabajo, hombre político con ropa fina y elegante. La figura masculina se ubica en la sala, a juzgar por la decoración y el empapelado. La alfombra con el animal muerto (tigre) llama la atención por las posibles interpretaciones que de él podrían desprenderse. Es una actitud de reposo que acompaña la del personaje masculino que se encuentra sentado. El rostro del hombre en cuestión resulta familiar por su cercanía al presidente José Figueroa Alcorta, con el bigote y los anteojos característicos.

La figura femenina pareciera emerger de las dependencias de servicio de la estancia. Hay disputa de sentidos presentes en esta imagen, poniendo de manifiesto tensiones entre ambas, una central y otra casi como figurante de la ópera, como fondo. Lo que nos lleva a preguntarnos por el lugar naturalizado para la presencia de la mujer, si el ámbito privado o el ámbito de lo público. [8] Este par de conceptos antagónicos privado/público, domestico/político fue separando con nitidez las esferas de acción posible y trazo una línea divisoria entre quienes podían ser considerados ciudadanos y aquellos cuyo acceso se encontraba vedado. En el territorio hispánico, la situación de las mujeres se encontraba regulada por la Real Pragmática, un marco regulatorio colonial que se extendió por largo tiempo. Este plexo normativo, ligado a una fuerte tradición consuetudinaria, igualaba la mujer a los niños sin derechos, y remitía la potestad

[7] *"El más eficaz antídoto contra las malas costumbres es el atractivo de la vida doméstica; se torna grata la impertinencia de los niños, que se cree importuna, haciendo que el padre y la madre se necesiten más, se quieran más uno a otro y se estrecha el lazo conyugal. Cuando es viva y animada la familia, son las tareas domésticas la ocupación más cara para la mujer y el desahogo más suave para el marido…"* Rousseau J. Jacques Emilio o la educación Libro Primero p.17

[8] Esas distinciones se hacen visibles sobre todo en imágenes polémicas, desde el punto de vista religioso o político, pero no existe una línea divisoria clara entre caricatura polémica y distorsión inconsciente, pues el caricaturista apela a prejuicios ya existentes al tiempo que los refuerza. (Burke, 2005, p. 170)

de la decisión sobre los matrimonios al padre, al tutor o al rey. Aunque existieron algunos juicios de disenso, la normativa era clara y de aplicación con límite de edad a menores de veinticinco años. A tono con las expectativas de rol previstas, ya fuera como esposa o como madre, confinaba a la mujer al hogar como único espacio de expresión.

Esta ilustración es acompañada por el título "Chascarrillos cordobeses" que nos sitúa en el contexto en relación a esa provincia. A pie de la página un dialogo complementa la imagen. En él se refuerza la idea de la diferencia de clases, ya que la mujer comenta al precio que se venden los huevos y el hombre responde en alusión al "costo" de la coima o cohecho para los votos de diputados.



4- Cuarte aparición. Número 608- 28/05/1910. Desde el aspecto técnico y material, se trata de un fotomontaje. Se incorpora la técnica fotográfica acompañada por la ilustración decorativa. La figura femenina es reconocible, se trata de la Infanta Isabel. La imagen interpela directamente al lector, mira de frente y de manera directa. Se encuentra en primer plano. Se destaca el montaje en la fotografía con intervención de la ilustración a color, en la que la figura está enmarcada por los símbolos patrios, banderas nacionales de España y Argentina enlazadas flameando. En la parte superior se puede visualizar la ornamentación de motivos florales, con cierta familiaridad de *Art Nouveau*. Las flores reproducidas se ordenan generando ritmo visual y reiteración del adorno del

sombrero: presencia floral sobre la enseña española, presencia floral sobre la enseña argentina y en la parte central se reconoce el adorno floral en la fotografía. No ya como representación ilustrada sino a través de la reproducción técnica fidedigna. Las ondas que generan el movimiento de las banderas se integran al movimiento presentado por los lazos decorativos del sombrero.

El retrato en blanco y negro se conjuga con los colores elegidos de manera armónica. El título de la revista aparece con relación al tratamiento del color, unificado a través del blanco y los trazos del contorno, que también están presentes en la ilustración de la bandera argentina. Las ramas que decoran la fotografía aparentan la incorporación de helechos propios de arreglos florales femeninos. Sin embargo, con relación al tratamiento del color, no se trata de verde vibrante sino oscuro y opaco, que se mimetiza con los trazos negros de la ilustración. La tipografía guarda relación directa con el ovalo de la fotografía, evocando sin prisa y sin pausa, un relicario o camafeo propio de la época. Además de los datos editoriales, la imagen de tapa no posee el clásico epígrafe que acompaña las caricaturas. En su lugar solo se pueden leer en mayúscula las iniciales de Su Alteza Real infanta Doña Isabel. El nombre propio para connotar cercanía.

Su tratamiento plantea algunas preguntas, según creemos. Una vinculada a la construcción social del modelo femenino en ese año en relación al ideal hispánico ¿Qué mujer es la patria? ¿Quién es la madre patria? ¿Qué construcción de sentido encarna la figura real? y otra un poco más solapada, relacionada con los atributos generales discutidos en ese contexto en relación a las capacidades y habilidades de las mujeres de entre siglos, ¿cuál es el ideal de mujer o *figura faro*? ¿Que debe saber hacer? ¿Qué virtudes se ensalzan? ¿Cuál es su linaje? ¿Cuán alcanzable resulta para las demás mujeres?[9] Por otro lado, la decisión de presentarla con una fotografía, aun en su dimensión técnica ligada a la objetividad material, nos lleva preguntarnos nuevamente ¿quién es la referencia femenina digna de ser tapa

[9] Las personas retratadas pueden ser vistas con más o menos distancia, bajo un prisma respetuoso, satírico, cariñoso, cárnico o despectivo. Lo que vemos es una opinión pintada, una «visión de la sociedad» en un sentido ideológico y visual. (Burke, 2005, p. 152)

fotográfica para *Caras y Caretas*?[10] ¿Qué mujer es lo suficientemente digna para ser reconocida en la tapa del semanario?

Como refiere G. Gluzman al respecto de la visibilizacion estratégica en relación a las artistas femeninas, en algunos casos estas *figuras faro* ocultan y obturan otras presencias. Su aparición clausura diferentes posibilidades. Lo que se muestra y exhibe con excepcionalidad, de alguna manera opaca a las demás trayectorias.

En este sentido, creemos que la visibilizacion de la infanta y la gran cantidad de páginas dedicadas a su visita podría haber obturado la presencia de otras mujeres que efectivamente tuvieron participación en la escena política de ese momento.

Un detalle que puede resultar en clave de lectura, es la presencia las figuras que acompañan a la infanta, mereciendo estar a su lado en las fotografías. Se trata de la marquesa de Najera y de la condesa Emilia de Pardo Bazán. De esta última se exhibe foto y manuscrito de esquela saludando a la revista por el centenario argentino[11]. La inclusión del texto de puño y letra la singulariza, aunque solo por un linaje noble hispánico, no por su condición de mujer.

La única fotografía que registra el Congreso Femenino en *Caras y Caretas* del número 608, se ubica en la página 92. Una fotografía que comparte página par con otras dos imágenes de grupo que contienen personajes masculinos de la política notabiliar. La recepción en el Club El Progreso, celebrada el 18 de mayo, con un nutrido grupo de hombres de pie vestidos con levita y otra del mismo evento cuyo epígrafe señala “recepción del comité organizador”. Las dos fotos muestran a los protagonistas de la escena política, en el ámbito público. Grupo restringido de hombres notables. En la parte inferior, bajo el subtítulo *Congreso feminista (*sí, “feminista” y con minúscula) se ubica la fotografía poco distinguible de mujeres con sombreros y vestidos alrededor de una larga mesa. Se puede observar una presencia de pie y en el epígrafe se indica “La doctora Ernestina

[10]Los fotógrafos no constituyen una excepción a la regla, pues, como señala el crítico americano Alan Trachtenberg, «un Fotógrafo no tiene por qué convencer al espectador de que adopte su punto de vista, pues el lector no tiene opción; en la foto vemos el mundo desde el ángulo de visión parcial de la cámara, desde la posición que tenía en el momento en que se apretó el obturador»." El punto de vista, en este sentido literal, influye a todas luces -aunque no lo determine- el punto de vista en sentido metafórico. (Burke, 2005, p.152)

[11] Emilia Pardo Bazán fue invitada de honor en el Congreso Femenino Internacional, según testimonian las actas de su realización. Sin embargo, este detalle no es mencionado en la revista.

López leyendo su discurso", en alusión a las palabras de apertura pronunciadas por la dra en Letras Ernestina[12] López, hermana de Elvira,[13] ambas miembros de la Asociación Universitaria Argentina convocante del congreso. Se trata de la única fotografía y de la única mención al evento internacional que se realiza en el semanario. También es de destacar, que, según refiere Araceli Bellota esta fotografía aparece en la revista PBT (Bellota, 2001, p. 79). Este dato no ha podido ser corroborado, dado que el acceso a la colección de la revista PBT de la Universidad Fasta de Mar del Plata, no es de acceso público. Si fuera el caso, estaríamos ante el único registro fotográfico del evento que circulo en el interior de dos publicaciones ilustradas con la misma insuficiencia de datos complementarios o notas aclaratorias.[14]



No aparecen evidencias ni transcripciones de las frases salientes, en las que López aboga por el movimiento feminista y la emancipación de la mujer. El encuentro fue presidido por Cecilia Grierson y participaron en los debates Petrona Eyle, Sara Justo, Julieta Lanteri, Ada Eflein, Elvira López, entre otras. Fueron invitadas de

[12] "Afirmase que el feminismo tan repudiado (y a veces por las mismas que lo practican) pugna por abrirse camino aun desde antes que ese nombre hubiera sido aceptado por el consenso general. Si por feminismo ha de entenderse la acción inteligente y bien intencionada de la mujer que, compenetrándose de su papel transcendental en la sociedad, no quiere vivir una vida de egoísmo tranquilo pero estéril encerrada entre las cuatro paredes de su casa, sino que intenta irradiar su influencia fuera de ella". Ernestina López, discurso de apertura Primer Congreso Femenino Internacional. Actas

[13] La tesis doctoral de Filosofía de Elvira López fue presentada en 1901 bajo el título "El movimiento feminista".

[14] Caras y Caretas, Nro. 608, p. 92.

honor Marie Curie, la pedagoga María Montessori y la condesa de Pardo Bazán (acompañante de la infanta en la visita real). Del discurso de apertura de López, podemos rescatar algunos fragmentos que describen acabadamente la percepción sobre las mujeres y su necesaria transición del espacio domestico al espacio público. Dentro del ideario del congreso, se expresaba el germen de una conciencia femenina. Que su esfera de acción

> "sea contribuyendo al mejoramiento material de la sociedad, cooperando a su elevación intelectual, suavizando los 'dolores ajenos, dulcificando las costumbres y ó embelleciendo la vida por la influencia del arte, propagando ideas sanas, amparando al niño, defendiendo el derecho del débil, ó simplemente preocupándose de hacer de sí misma, un ser capaz de empuñar la vida, en lugar de un cuerpo inerte abandonado á su correntada, ¿quién podría negar que aunque no en la medida que lo necesitaríamos y que lo deseamos, esa tendencia empieza á manifestarse y lucha por crecer á medida que se afirma en la mujer la conciencia de sus derechos y sobre todo, de sus ineludibles deberes como tal? [15]

Apuntando expresamente a re definir la función de la mujer en la sociedad moderna y generar una conciencia común con proyección internacional, no solo hispanoamericana, se encontraban los tres propósitos que orientaban de la convocatoria

> "Establecer lazos de unión entre todas las mujeres del mundo; Vincular a las mujeres de todas las posiciones sociales en un pensamiento común, la educación o instrucción femeninas; Modificar prejuicios, tratando de mejorar la situación social de las mujeres y exponiendo su pensamiento y su labor, para poner de manifiesto las diversas fases de la actividad femenina"[16]

Las ponencias y comunicaciones que se presentaron al Congreso en los días del 18 al 23 mayo

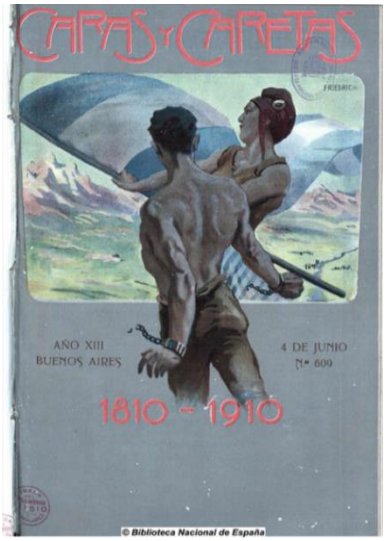
> "oscilaban entre una postura bastante tradicional sobre el papel desempeñado por las mujeres en el que la maternidad seguía siendo su horizonte y otras propuestas más novedosas […] Las feministas argentinas querían verse reflejadas en el espejo de Uruguay cuyos legisladores habían aprobado la primera ley de divorcio en 1907…Y especialmente dos temas de gran actualidad en aquel momento ocuparon

[15] Actas Congreso Femenino Internacional. Discurso de apertura p. 36.

[16] Actas Congreso Femenino Internacional p. 38

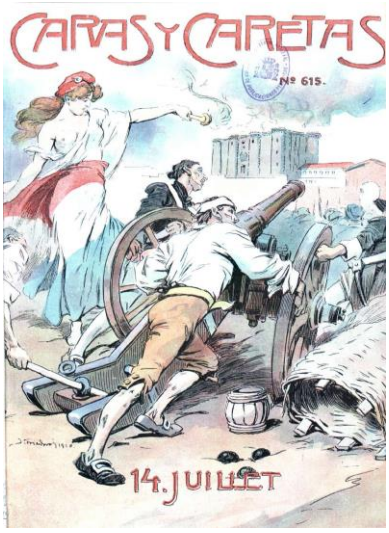
algunas jornadas del Congreso: las escuelas profesionales o industriales y el pacifismo." (Blanco Corujo, 2018, p. 257-258)

La presidenta del Congreso, Cecilia Grierson, también miembro del Consejo Nacional de Mujeres, presentó una ponencia sobre «Ciencias y Artes domésticas», en la que repasa cómo se encontraban dichas enseñanzas en Europa y EE. UU con una lectura comparativa. Por lo que respecta al sufragio, aunque se trató en la sección correspondiente al Derecho, solamente se inició el camino que culminaría muchos años más tarde.



5- Quinta aparición. Número 609- 04/06/1910**.** Aquí se evidencia una figura femenina de perfil e incompleta. Está en segundo plano. En este caso el rostro tiene maquillaje más tenue. El cabello recogido permite distinguir con claridad el gorro frigio, uno de los atributos de la alegoría de la república y porta la bandera argentina que está flameando. Se distingue en el fondo una formación montañosa, que podría asimilarse a la cordillera de los Andes. La figura masculina que está en primer plano, se encuentra de espaldas con el torso desnudo y resulta notable las cadenas rotas que cuelgan de ambas muñecas. La segunda figura que aparece de espaldas es una figura masculina. Por la posición no distinguimos su cara. Sin embargo, llama la atención que es la figura masculina la que rompe las cadenas

¿Por qué no es la figura femenina siendo que se asocia claramente a la alegoría de la Republica?



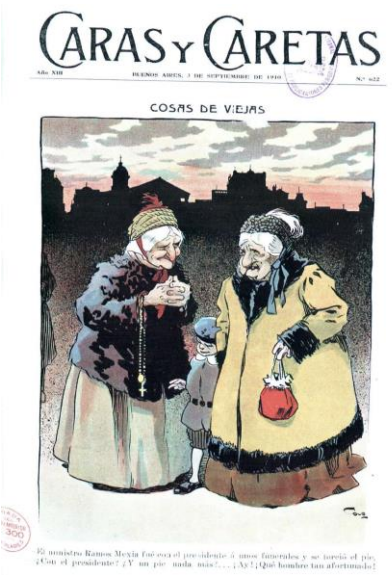
6- Sexta aparición. Número 615- 16/07/1910. La imagen inmediatamente trae aire de familiaridad con otras representaciones. Se trata de la obra de Delacroix.[17]

> A partir de la Revolución Francesa, se realizaron numerosos intentos de traducir al lenguaje visual los ideales de libertad, igualdad y fraternidad. La libertad, por ejemplo, sería simbolizada por el gorro rojo, una versión modernizada del gorro frigio asociado en la época clásica con la liberación de los esclavos. En los grabados revolucionarios la igualdad aparece representada como una mujer que sujeta una balanza, lo mismo que la imagen tradicional de la Justicia. Pero sin venda en los ojos." Especialmente la Libertad ha desarrollado una iconografía característica, basada en la tradición clásica, que ha ido transformándose según los cambios experimentados por las circunstancias políticas y el talento de los distintos artistas (Burke, 2005, p. 78)

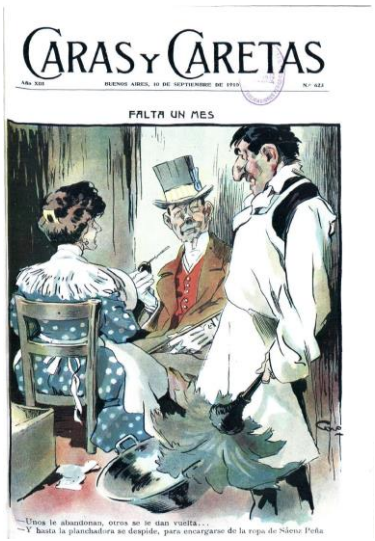
Como en la aparición anterior, nos preguntamos acerca del rol activo en la imagen respecto de la lucha… ¿Por qué son dos figuras masculinas las que se presentan en el frente de batalla y no la femenina? Si bien la alusión al cuadro es evidente, también sorprende que, a diferencia de la obra original, la figura del gorro frigio

[17] La libertad guiando al pueblo de Delacroix Los conceptos abstractos han sido representados por medio de la personificación desde la época de los griegos, si no antes. Las figuras de la Justicia, la Victoria, la Libertad, etc., suelen ser femeninas. (Burke, 2005, p. 78)

no se encuentra en actitud de “guía” o “conducción”, sino que se presenta de perfil, de costado.



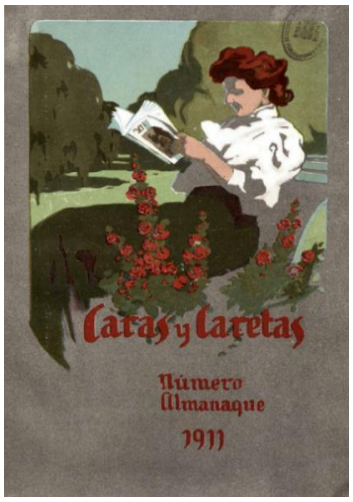
7- Séptima aparición. Número 622**.** En este caso, las figuras femeninas son dos, se encuentran de frente y los rostros no han sido travestidos ni modificados. Sin embargo, el dato visual que resulta llamativo es la similitud de los personajes. Tanto en la vestimenta como en el tocado y adornos que acompañan el cabello, las mujeres son similares. No hay aquí presentación de imágenes vinculadas a la juventud ni a la acción femenina. Son imágenes tradicionales en su aspecto. La línea de interpretación se refuerza con dos elementos simbólicos que aparecen, uno de fondo y otro dentro del plano de conjunto definido: la cruz cristiana. Dentro del fondo se distingue contextualizando la escena, la cruz sobre una torre que bien podría ser una iglesia. Con relación a las mujeres que se encuentran, una de ellas porta un rosario desplegado que se lee con claridad. Por último, el titulo *Cosas de Viejas* acompaña, creemos, el sentido peyorativo asociado al interés femenino por los asuntos públicos. Si bien no se trata de una descalificación directa, posee tono de desvalorización.



8- Octava aparición. Número 623. Aquí la figura femenina aparece de espaldas, como parte de la escena. Simplemente de relleno. No interviene en el dialogo ni siquiera es aludida por su nombre. Solo en función de su labor domestica como "planchadora", ubicando a la mujer en el ámbito privado de las tareas como lavado, costura, planchado o limpieza. Con relación a la mujer que aparece, se la ve de espaldas exhibiendo solo su perfil reconocible, incluso con delantal. No participa de la conversación que se desarrolla entre hombres. Un personaje perteneciente a la política notabiliar, o a la clase alta (a juzgar por la galera, el saco, chaleco y guantes, y el otro con ropa de trabajo portando un plumero.



9- Novena aparición. Número 635. La figura femenina aparece de fondo. Borrosa, en compañía de un hombre. Solo se presenta como parte de una pareja. Contornos difusos, líneas incompletas. Tampoco es posible reconocer rasgos identitarios que la singularicen. Solo podemos evidenciar marcas de pertenencia a clase. Está de fondo, como los figurantes de la ópera. Alude a una presentación cinematográfica, según el título. En el texto del afiche, sin embargo, parece referir una fecha de boxeo.



10-Decima aparición. Número 639**.** Contiene el almanaque. Se incorpora otra vez la imagen de la mujer para presentar la cara del nuevo almanaque. Sin embargo, el rostro esta desdibujado, sin rasgos nítidos. Ninguna de las partes de su cara se encuentra definida. Sin rasgos identitarios reconocibles. Nada nítido, solo el contorno. A diferencia de la imagen del año anterior, en que ojos y boca se presentaban con contornos delineados, color y maquillaje. Se observa de modo recurrente el símbolo de la rosa roja. No se trata de una mujer específica, tampoco imaginaria o genérica: es un rostro borroso, indeterminado. Si bien el color rojo podría simbolizar al socialismo (en años posteriores aparece utilizado como complemento de personajes socialistas), también se asocia a San Jorge, patrono de Cataluña.

Conclusión

De acuerdo a lo que pudimos observar en la investigación, llama la atención la ausencia o la invisibilizacion de figuras femeninas en tapa. Resultan excluidas. No

se detectaron presencias de mujeres con marcas de localia, al menos en el año de la independencia.

La imagen omnipresente de la infanta en el número 608 nos permite concluir que el lugar de la tapa en el semanario se asocia, no por su condición femenina, sino más bien por ser la "madre patria" hispánica. Un tono filo hispánico. Una figura noble y jerarquizada en virtud del linaje, no del género. Este tono coincide con ideas en las que el ámbito de lo domestico, las tareas del hogar y lo privado son el único entrono aceptable y previsto para la acción de las mujeres salvo casos especiales como reinas, princesas o infantas.

La omisión de registro en tapa del Congreso Femenino, contribuye a reforzar la conclusión en ese sentido. Además, las protagonistas destacadas (en su mayoría de origen inmigrante) representaban a países europeos fuera de España. Valores como la hispanidad, el catolicismo y la idea de que los asuntos públicos y políticos no eran propios de las mujeres sostenidas en la Real Pragmática, creemos que apuntan en esa dirección y resultan coherentes con lo que las imágenes expresan.

Con relación al Arte y su institucionalización sucede algo similar a lo que se da sobre la participación política. En el número 607 (no analizado aquí) se ilustra en tapa a la comisión de Bellas Artes del Centenario y un escultor realizando la obra. Tanto el referente de la comisión como el artista son hombres, el boceto denota un cuerpo masculino. Sin embargo, al interior de ese número, en la página 116 aparecen fotografías de las esculturas de Luisa Isella (madame Vassilliscos) a quien se nombra como artista. No obstante, Isella es mostrada fuera de su taller, alejada de las obras. La mención la presenta como "distinguida dama", su producción es calificada como "de suaves trazos y contornos", haciendo hincapié en su formación europea, premios y muestras. No se le asigna tapa, aunque la trayectoria lo amerita.

En las portadas observadas, el sitio de las mujeres es indeterminado, difuso, poco relevante o desvalorizado a partir de los títulos que acompañan la imagen. Las apariciones son parciales, poco nítidas, no reconocibles, de espaldas o de perfil.

Quedan preguntas... ¿Las mujeres no aparecían porque no estaban interesadas en política o no se les asignaba espacio porque la política estaba fuera de las

actividades aceptables para una mujer? Las preguntas quedan abiertas…no para forzar conclusiones sino para poner en evidencia las exclusiones.

Bibliografía

Barrancos, D. (2008) *Mujeres, entre la casa y la plaza.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Bellota, A. (2001). *Julieta Lanteri. La pasión de una mujer*. Buenos Aires: Planeta.

Blanco Corujo, O. (2018) "Que cien años no son nada… Primer Congreso Femenino en Buenos Aires (1910)". En Revista Monograma versión digital.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. *El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Ed. Crítica.

Ciafardo, M. (2018). *Glosario de Retorica Visual.* La Plata: UNLP.

De Titto, R. (2018). "El primer feminismo rioplatense. Un emergente social". En Revista Legado, Nro. 13.

Gluzman, G. (2016) *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* Buenos Aires: Biblos.

Primer Congreso Femenino Internacional (1910). *Historia, Actas y Trabajos* Versión Digital de Imprenta Cheppi. Rosario: Librería Ibérica.

Sitios consultados

Biblioteca Nacional de España http://www.bne.es/es/Inicio/index.html visitado 25/08/21, 29/08/21, 01/09/21 y 05/09/21.

Revista Legado https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general/contenidos/revista-legado

Un mazamorrero en Caras y Caretas (Buenos Aires, 1900)

Mariela Castro (UNICEN – Facultad de Arte – MAySLA)

Introducción

Puede decirse que las imágenes condensan tiempos, representaciones, idealizaciones, discursos, subjetividades entre otros tantos conceptos y sentires. Las fotografías, en tanto iconografías, también forman parte de ese entretejido especialmente cuando en las mismas figuran rostros. Según Didi-Huberman (2012) estos se yuxtaponen entre la subexposición y sobreexposición: en el primer caso los pueblos pueden ser subsumidos a las sombras de la censura e invisibilización, en cambio en el segundo consiguen saturarse bajo las intensas luces de la espectacularización. Entramando una sutil metáfora, el autor invita a reflexionar cómo ambos extremos en su reiteración configuran estereotipos a través de las imágenes, secuenciando en su reproducción la paradoja desaparición de quiénes son expuestos, aludiendo que "*Hay innumerables fotografías, innumerables secuencias televisivas donde "la gente" se expone, es cierto, pero "borrosa", como suele decirse*" (Ibid. P. 10).

Se ofusquen en la oscuridad o se sobrepasen de luminosidad, las imágenes son construcciones socio-culturales manipuladas por la mano del hombre en donde puede tensionarse qué es lo que se ha hecho, cómo y fundamentalmente, para que (Didi-Huberman, G., 2010) Atendiendo estos argumentos ¿es posible que determinadas comunidades o sectores sociales hayan sido invisibilizados y/o excluidos de nuestra historia a través de las subexposición y sobreexposición? último, metafóricamente, se mimetizan con la fotografía.

En esta ponencia enmarcada en XIV Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política se intentará desentramar cuáles fueron las representaciones y enunciaciones en relación a la comunidad afroporteña a principios del siglo XX en nuestro país. Con ese propósito, se toma como objeto de estudio la fotografía y entrevista realizada al afrodescendiente Juan José de Urquiza publicada en el semanario Caras y Caretas el 15 de septiembre del año

1900. La nota realizada es sumamente enriquecedora no solamente por cómo los escritores de la revista dialogan con Juan José de Urquiza sino cómo las palabras de este.

Este trabajo, entonces, se organiza atendiendo en un primer momento los cambios socio-culturales que acontecían en la Argentina en los augurios del siglo XX para posteriormente estudiar el ejemplar N°102 donde esta inserta la nota en una revista que ya, para 1900, estaba alcanzando gran circulación en nuestro país. Finalmente, en un segundo momento, analizar el "recorte" encarnado en Juan José de Urquiza, los interrogantes que los redactores de la revista hicieron y las respuestas del entrevistado. Ante ello surgen variopintas preguntas ¿Fue la nota a Juan José de Urquiza abanderada de las connotaciones racistas hegemónicas epocales? ¿Cómo es representado en el semanario, en qué parte del mismo y bajo qué intereses? ¿Qué se sabe de la vida de aquel mazamorrero? ¿Cómo dialoga la imagen en la presentación de la nota? En palabras de Didi-Huberman ¿Su rostro ha sido subexpuesto-sobreexpuesto?[5].[1]

Los inicios del siglo XX argentino: entre viejas costumbres, estereotipos enfrascados y nuevas portadas.

Al momento de reflexionar sobre los inicios del siglo XX en nuestro país, surgen diversos elementos en relación a qué transformaciones y permanencias pudieron divisarse en el enraizado paisaje argentino. En materia económica y social hubo una recomposición poblacional, ocasionada en parte por las grandes olas migratorias que arribaron en nuestras costas en el último tercio del siglo decimonónico. Esto aunado al disímil crecimiento económico del imperante modelo agroexportador, vertebró nuevos horizontes los cuales ya se venían gestando en el convulsivo siglo XIX (Botana, 2012; Zannata, 2014)

Asimismo, se consolidó un régimen oligárquico conservador conformado por una

[1] Estos interrogantes surgieron en un primer momento a partir de la redacción del ensayo final entregado para el seminario "Historia Social Latinoamericana". El mismo (junto a otras vertientes) enmarcado en el posgrado titulado Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica (UNICEN – Facultad de Arte) es una aproximación tentativa al proyecto de tesis.

élite liberal en lo económico, pero sumamente conservadora en la cosa política. Este, mancomunado desde la configuración del Estado–Nación[2] promovió el ideario de una nación homogénea en donde se desandarían diversos "dispositivos" constructores de aquel "ser nacional", disputando nuevos patrones de identidad imponiendo a su vez la ley y el "orden" en gran parte del territorio a través de una unidad estatal administrativa y burocrática, acompañada por un ejército profesionalizada. Dicha matriz se enraizaría a partir de la producción de sentidos, expresiones y representaciones estableciendo una definición social fragmentaria y desigual donde ciertos sectores serían definidos

mediante "lo que no eran".

Ante ello Eduardo Grüner (2004) sostiene que la identidad nacional y su historia no fue un proceso lineal como tampoco unidireccional. Si bien mediante la violencia física y simbólica se continuaron transformando las representaciones identitarias de las comunidades subalternas (pueblos originarios, afrodescendientes) en la exclusión y marginalidad (lo que no eran) ello no significo que en el seno de los sectores dominantes (o que detentaban el dominio) no existieran tensiones y conflictividades. Empero

> "Esta tensión en buena medida irresoluble entre las representaciones "ficticias" y sus efectos "reales" creó, para las nuevas sociedades así "inventadas", una situación particular y altamente conflictiva bajo la cual la propia noción de "cultura nacional" se transformó en campo de batalla (…) no se puso en cuestión, en interrogación profunda, aquel origen ficcional de la idea misma de una "cultura nacional", que se dio por sentada, aun cuando se la percibiera como un terreno de conflicto" .(Ibid., p. 60)

Entonces resulta interesante destacar que el racismo (en tanto construcción socio- cultural que primó durante todo el siglo XIX en nuestro país y antes también) se mancomunó desde diversas acciones como discursos; en sí su práctica no fue homogénea. Por ejemplo, si focalizamos a partir de 1860, la noción de "barbarie" como antagonista de "civilización" se reprodujo desde disímiles

[2] La conformación del Estado-Nación en el siglo XIX lejos estuvo de conformar un arquetipo sencillo, el mismo versó en múltiples tensiones, disputas, proyectos, actores sociales y configuraciones hasta llegar a la conformación que primó a fines del siglo mencionado, la cual no estaba excepta de nuevos conflictos. Véase: Bragoni, B., Míguez, E. (2010)

métodos; como argumenta Rojas Mix: "*La barbarie es la antifigura, es la identidad rechazada, perseguida, las señas personales que hay que borrar, las huellas que hay que hacer desaparecer*" (2010, p. 88). De una forma fue perpetuado hacia los pueblos originarios y de otra diferente se ejerció hacia la comunidad afrodescendiente.

Hacia fines del siglo XIX la ideología versada en la "supremacía del hombre blanco" constituyó (junto al positivismo) una poderosa matriz servil al racismo histórico. Este último en tanto concepto, construcción, acción y patrón de poder fue una permanencia histórica, la cual, si bien modificó ciertos aspectos de su discurso, el racismo hacia ciertos sectores sociales subalternos sería una continuidad. Ante ello puede sostenerse que

> "En el siglo XIX se ve cómo el desarrollo del sentimiento nacional hace suya la noción de raza, que se confunde con la idea de nación. Se habla de razas superiores o inferiores, o de razas particularmente dotadas para esto o para lo otro, de razas sajona, latina, etc. Y se llega a pensar que el porvenir de la civilización depende de las calidades de la raza"

Así en el período transicional entre siglos, la "barbarie histórica" -afrodescendientes, pueblos originarios- seguiría siendo idealizada y representada como un obstáculo, un estancamiento hacia la civilización y el progreso, quedando por fuera del "deber ser" nacionalmente "blanco".

En consonancia a lo puntualizado, es sugestivo observar como en el mismo periodo transicional del siglo XIX al XX la revista Caras y Caretas incrementaba relevancia a nivel societal. Esta se consideraba un magazine moderno llegando a transformarse en el proyecto editorial argentino más importante y más exitoso. Estimado desde sus orígenes como empresa, su carácter variopinto abordaba diversos aspectos de su contemporáneo. Su publicación se proporcionó semanalmente de manera ininterrumpida durante 41 años entre 1898 a 1939; destacando que en los primeros números sus responsables esperaban lograr una publicación conformada de 20 páginas alcanzando notoriamente (a medida que avanzaban los años) un promedio general de 150 páginas (Gómez, 2021).

Sea la distribución de la tapa y contratapa como la sección de caricaturas contemporáneas eran los únicos apartados de color: *"(...) Las portadas durante*

toda la existencia del semanario aparecieron a color (igual que la contratapa) y estuvieron compuestas en su mayor parte por caricaturas que ridiculizaban distintos aspectos de la realidad argentina (en particular los asuntos políticos)" (Cuarterolo, 2017: p. 160), acentuando que el primer contacto que cada lector establecía entre imagen y palabra, generaba complejos mensajes destinados asimismo a un público en expansión. Aunado a esa característica, destacar que por primera vez en una publicación nacional se incluía la fotografía como nunca antes se había visto

> "(…) la primera publicación argentina que no sólo adoptó esta práctica de forma sistemática, sino que además incorporó como auxiliar imágenes fotográficas propias fue Caras y Caretas (…) La imagen única y densamente informativa, que en la etapa anterior había servido para resumir la noticia, fue reemplazada entonces por decenas de instantáneas que inundaron las páginas de revistas ilustradas" (Gómez, 2021: p. 307).

La conformación fenotípica de Caras y Caretas puede dividirse en tres partes: una primera donde se encuentran publicidades de gran tamaño y notas diversas sobre internacionales (poniendo principalmente acento en España) teatros, deportes, entre otros. Una segunda parte marcada con una carátula interna destacando que en ese segmento no sólo no aparecen anuncios comerciales sino que las notas realizadas exponen un tinte más serio. Por último, una tercera parte donde se rompe el esquema previamente mencionado, surgiendo notas del interior de la provincia de Buenos Aires como del resto del país; sumado a un montón de publicidades de pequeño tamaño[3].

El armado fenotípico descripto anteriormente puede verse en el número analizado en esta ponencia. En las primeras páginas aparecen notas sobre internacionales, dos de ellas de Italia recalcando que para la fecha habían ocurrido dos hechos no menores: el asesinato del rey Humberto I en Monza y el choque frontal de dos trenes en Castel Giubileo. Las noticias están acompañadas de múltiples fotografías y grabados (principalmente del primer hecho mencionado). Seguido a esto entre publicidades de gran tamaño, se comparten

[3] Variadas noticias de España llegaron al equipo de redacción de C. y C. en Buenos Aires, siendo parte de ese material publicado en algunos de sus números. Véase: Gómez, S. (2021)

noticias de China, España y Argentina; sobre esta última se focaliza en un homenaje al periodista José María Niño y el descarrilamiento de un tren en la zona de Palermo. Entre las publicidades (que ya pueden visualizarse en la primera página) una de las más destacadas es sobre fotografía, aparatos y cámaras de mano.



Imagen 1

Continuando con la observación se llega a la carátula interna (**Imagen 1**) donde figura una caricatura de Carlos Olivera, diputado de la provincia de Buenos Aires. La caricatura hace alusión a su presentación del proyecto para convertir en ley el divorcio. Si bien ese tópico no es el eje abordar en esta escritura, se considera interesante dar mención a dicha ilustración junto al mensaje que puede leerse en su borde inferior: "*La ley que ha presentado para hacer su debut de diputado, sea o no sancionada, le deja para siempre divorciado con la opinión de la mujer casada*"[17]. [4]Continuando por la carátula interna, aparecen noticias nacionales en relación a bailes infantiles, eventos en el "Jockey Club", una expedición realizada por ingleses en la Patagonia y la "exitosa" romería española organizada por la Asociación Española de Socorros Mutuos en los bosques de Palermo **(Imagen 2)**.

[4] Caras y Caretas N°102, 15 de septiembre 1900. Pp. 24.


FIESTAS ESPAÑOLAS

LAS ROMERIAS EN PALERMO

Imagen 2


TIPOS POPULARES

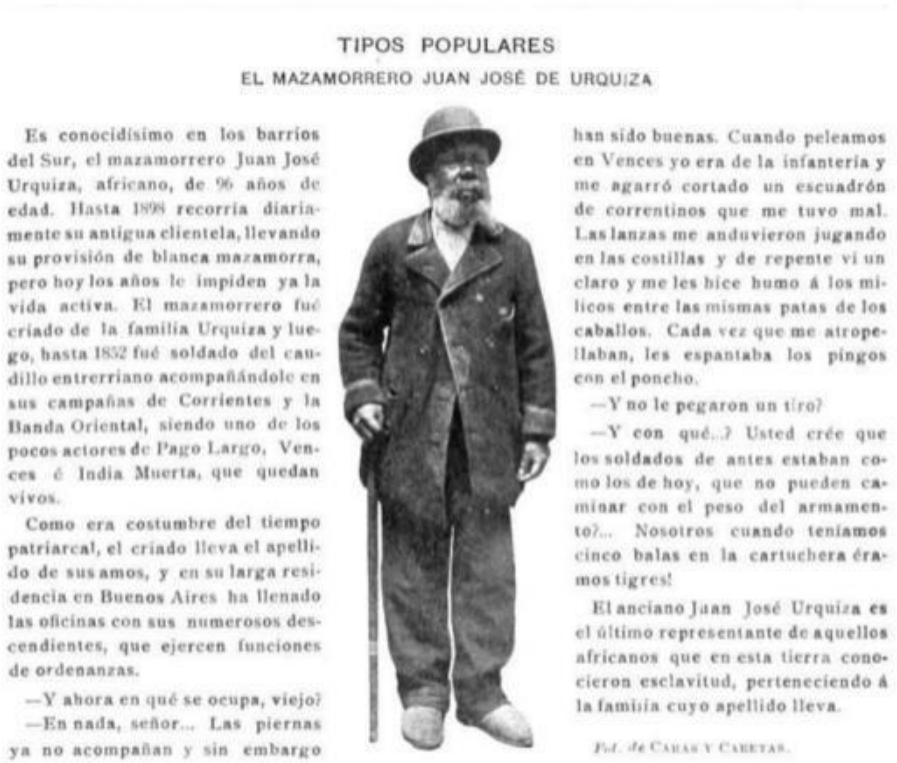
Imagen 3

Cada una de las notas mencionadas no son la excepción y van acompañadas de diversas imágenes. Obviando la nota de la Patagonia, el resto contienen fotografías realizadas por la misma revista bajo la leyenda "*Fot. de Caras y Caretas*". Finalmente, en el margen inferior de la página número 32 una vez concluida la nota sobre la mencionada romería, figura un "tipo popular": Juan José de Urquiza **(Imagen 3)**, o como los redactores lo han denominado "*el último representante de aquellos africanos que en esta tierra conocieron la esclavitud*".

Juan José de Urquiza

Juan José de Urquiza fue un afrodescendiente que al momento en que C. y C. le realiza la entrevista tenía 96 años. Por lo que relata en la misma su vida estuvo marcada por grandes hechos, entre ellos que fue esclavo del caudillo entrerriano Justo José de Urquiza (de allí el apellido del que fue su "amo"). A su vez fue soldado formando parte de las batallas de Pago Largo, Vences e India Muerta hasta 1852 para posteriormente irse a vivir a Buenos Aires donde ejerció funciones de ordenanza hasta terminar sus últimos años vendiendo mazamorra. En el año 1900 cuando es entrevistado comentó: (C. y C.) – "*¿Y ahora en qué se ocupa, viejo?*" (J.J.U.) – "*En nada señor… Las piernas ya no me acompañan, y sin embargo han sido*

buenas".[5]



TIPOS POPULARES

EL MAZAMORRERO JUAN JOSÉ DE URQUIZA

Es conocidísimo en los barrios del Sur, el mazamorrero Juan José Urquiza, africano, de 96 años de edad. Hasta 1898 recorría diariamente su antigua clientela, llevando su provisión de blanca mazamorra, pero hoy los años le impiden ya la vida activa. El mazamorrero fué criado de la familia Urquiza y luego, hasta 1852 fué soldado del caudillo entrerriano acompañándole en sus campañas de Corrientes y la Banda Oriental, siendo uno de los pocos actores de Pago Largo, Vences é India Muerta, que quedan vivos.

Como era costumbre del tiempo patriarcal, el criado lleva el apellido de sus amos, y en su larga residencia en Buenos Aires ha llenado las oficinas con sus numerosos descendientes, que ejercen funciones de ordenanzas.

—Y ahora en qué se ocupa, viejo?

—En nada, señor... Las piernas ya no acompañan y sin embargo han sido buenas. Cuando peleamos en Vences yo era de la infantería y me agarró cortado un escuadrón de correntinos que me tuvo mal. Las lanzas me anduvieron jugando en las costillas y de repente vi un claro y me les hice humo á los milicos entre las mismas patas de los caballos. Cada vez que me atropellaban, les espantaba los pingos con el poncho.

—Y no le pegaron un tiro?

—Y con qué...? Usted crée que los soldados de antes estaban como los de hoy, que no pueden caminar con el peso del armamento?... Nosotros cuando teníamos cinco balas en la cartuchera éramos tigres!

El anciano Juan José Urquiza es el último representante de aquellos africanos que en esta tierra conocieron esclavitud, perteneciendo á la familia cuyo apellido lleva.

Fot. de Caras y Caretas.

Imagen 4

Juan José de Urquiza a través de su historia de vida padeció la época decimonónica a carne y fuego. Estos sentires pueden apreciarse cuando recordó la batalla de Vences:

> "Cuando peleamos en Vences yo era de la infantería y me agarró cortado un escuadrón de correntinos que me tuvo mal. Las lanzas me anduvieron jugando en las costillas y de repente vi un claro y me les hice humo a los milicos entre las mismas patas de los caballos. Cada vez que me atropellaban, les espantaba los pingos con el poncho".[6]

En esta cita puede deslumbrarse uno de las grandes inquietudes que surgen al momento de analizar la biografía de Urquiza, principalmente si se atiende el lenguaje ruralista que denotan sus palabras, incitando como máximo interrogante ¿Qué sucedió en su vida para dejar Entre Ríos, aquel mundo rural y terminar en Buenos Aires en plena vorágine urbanista?

[5] "Tipos populares". Caras y Caretas N°102, 15 de septiembre 1900. Pp. 32.

[6] Pingos significa caballos, véase: Ibid., 32.

Mas allá de las diversas preguntas que despiertan la vida Urquiza, es interesante poder destacar cómo su fotografía es expuesta sea desde su centralidad como relevancia, denotándose el tinte serio que la acompaña de principio a fin. Como ya se ha mencionado en apartados anteriores, las notas publicadas "a mitad" del magazine no sólo no contaban con publicidades, sino que guardaban cierta seriedad; el caso de Juan José de Urquiza no fue la excepción. Esto puede destacarse cuando en el final se sostiene "*El anciano Juan José de Urquiza es el último representante de aquellos africanos que en esta tierra conocieron la esclavitud (…)*".[7] Aquí no se alude a la frase de "es el último" legitimando el ficticio e imperante discurso sobre la "desaparición" de la comunidad afrodescendiente en nuestro país; más bien destaca una ambigüedad histórica generacional: por un lado, Juan "el mazamorrero" aquel que espantó pingos con su poncho, representaba los diversos matices convulsivos del siglo XIX tanto políticos como sociales, rurales como urbanos aun presentes en el siglo XX. Por el otro, encarnaba una generación diversa a la de sus pares comunitarios afros coetáneos.


TIPOS POPULARES

Imagen 5

En paralelo es interesante enfatizar nuevamente como la fotografía (**Imagen 5**)

[7] Ibid., 32.

mimetizándose junto a la nota, termina ocupando su centralidad siendo el objeto divisorio entre las columnas que la componen. Juan José de Urquiza aparece de cuerpo entero sin comentario agregados, solo él parado con ropa muy maltrecha y un bastón que refuerza la idea de sus piernas "ya no lo acompañan". Con la mirada desde un perfil sutil, la imagen puede develar iconográficamente lo que se sostiene a lo largo de la entrevista: la vivencia del siglo XIX en el cuerpo de un afrodescendiente que fue esclavo, luego liberto, "participando" en múltiples batallas para posteriormente terminar en Buenos Aires recorriendo sus calles y vivenciando el inicio de un nuevo siglo entre mazamorras y recuerdos.

Recuperando nuevamente los conceptos de Didi-Huberman en tanto subexposición como sobreexposición en los rostros que la historia muchas tiende hacer "desaparecer", el autor argumenta

> "En esta dialéctica todo funciona rigurosamente en todos los sentidos. Hablar de la legibilidad de las imágenes, no es sólo decir, en efecto, que estas reclaman una descripción, una restitución de sentido. Es decir, también las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida" (2012, p. 17)

Contextualizando situadamente la comunidad afrodescendiente (principalmente en el recorte temporal que enfatiza esta ponencia) la misma estaba siendo invisibilizada y negada, en palabras de Didi-Huberman, subexpuesta. En paralelo cuando era representada bajo determinadas imágenes epocales, se seguía reproduciendo y legitimando tanto estereotipos como características peyorativamente triviales propias del entretejido racista que primaba como constructo socio-cultural, siendo sobreexpuestas. Ante ello variopintas imágenes pregonaban y legitimaban esas prácticas

> "(…) la figura del "negro" entabla con la figura del varón "blanco" una relación de oposición y jerarquía permeada por el par raza/cultura. Lo "negro" como pasado "evolutivo" e "histórico" asociado al salvajismo/inferioridad se consolida como un polo completamente opuesto a otro que identifica a lo "blanco" como sinónimo de la civilización/superioridad, estos últimos como los pilares del presente "histórico" y "evolutivo"". (Giménez, 2017: p. 107).

Caras y Caretas en ciertos números no escapó a esa lógica, es más, en el semanario trabajado llegando a las últimas páginas aparece una publicidad de un te británico

(**Imagen 6**) donde tres niños afros son ilustrados descalzos sentados en cajas de madera acompañados con la sarcástica frase "*En latas muy lujosas*".

Entonces ¿Cuáles son los sentidos que posibilitan analizar a Juan José de Urquiza como la "excepción a la regla"? Si el discurso racista, la ideología de la "blanquitud" social y la culturalización europeizada fueron notables permanencias de las aristas del siglo decimonónico ¿Por qué en esta iconografía aquellas nociones sarcásticas y ofensivas (que si aparecen en la **Imagen 6** del mismo número) se diluyen por otras concepciones abordadas con un tono de seriedad y respeto? El rostro de Juan José ¿está velado o borroso, priman las sombras, las enceguecedoras luces o se imbriquen un poco de ambas?



Imagen 6

Ante estos interrogantes pueden surgir varias interpretaciones. Quizás la voz de Juan José representó las vivencias de muchos pares comunitarios subalternos pertenecientes a los sectores bajos afros. Quizás para otros miembros de la comunidad posiblemente haya significado lo contrario, considerando la esclavitud y los vastos conflictos civiles como retazos de un pasado que debían quedar anclados a un pretérito muy lejano. Más allá de estos supuestos, la vida de Juan José (sea tanto la esclavitud como liberto) enmarcada desde microrrelato que aparece en la nota de C. y C., permite develar desde sus recuerdos, desde su voz y vivencia la transición del siglo XIX al XX. Estancarse en el rótulo de "mazamorrero" estereotipa su historia de vida cuando en verdad fue mucho más que ello. Es en esas sombras (su historia) y luces (el estereotipo) donde se yuxtapone lo subexpuesto junto a lo sobreexpuesto.

Desde la postura de Caras y Caretas aparecen otras complejidades y dilemas, los cuales, si bien pueden entrecruzarse con pensamientos racistas estructurales en este caso particular, dan lugar a otras reflexiones. Si tomamos en cuenta que su cúpula redactora como caricaturista eran descendientes españoles ¿es posible denotar nostalgia en sus palabras en relación aquella España que alguna vez fue imperio o, se trató de rememorar/homenajear la historia de vida de un afrodescendiente invisibilizado que vivió el pasado siglo XIX aun presente en el siglo XX? ¿Cuánto de la "modernidad", "orden y progreso", "paz y administración" seguía filtrándose en la transición del siglo? ¿Cuánto de la heterogénea subalternidad afrodescendiente puede verse y cómo "nos mira"? ¿Juan José de Urquiza se casó, con quién, su esposa era afro, tuvo descendientes? ¿Habrá llegado a ver su foto en Caras y Caretas?

Palabras finales

A lo largo de este escrito se analizó en sentido aproximativo la transición del siglo XIX al siglo XX argentino desde diversas vertientes. Una centrada en el contexto socio- económico focalizando en un número particular del popular semanario Caras y Caretas, finalizando en la nota que se le realizó al afrodescendiente Juan José de Urquiza. Si bien en el entramado de la ponencia surgen más interrogantes que respuestas, puede considerarse que en las transformaciones socio-económicas que se vivenciaban en la transposición de siglo, ciertas ideologías y discursos racistas hacia las subalternidades entrelazados en la concepción de "otredad" eran una permanencia. Sin embargo, la nota en Caras y Caretas devela una excepcionalidad.

La vida de Juan José de Urquiza atravesó diversos momentos en tanto migración, identidad y conflictos; en sus propias palabras "*las piernas ya no me acompañan, y sin embargo eran buenas*" metafóricamente aludiendo a cómo vivió desde 1804 una realidad en constante transformación, la cual a su vez lo invisibilizaba, negaba. Desde la perspectiva de los redactores y fotógrafo de C. y C. con un tono de suma seriedad y respeto publicaron su voz "representante" de una generación esclava pretérita. Así lo demuestra la fotografía, en su centralidad y edición, rememorándolo dentro de una

marginalidad social cada vez más acentuada, la cual escapaba a la simplicidad del "ser mazamorrero". Su presencia como la de tantos otras y otros afros conglomeraba las marcas del tiempo dilucidando otras formas de ver, pensar y acercarse a nuestra historia. Un rostro entre tantos otros, que nos habló entre sombras y luces.

Bibliografía

Botana, N. (2012). *El orden conservador*. Buenos Aires: Ed. Edhasa

Bragoni, B., Míguez, E. (2010). *Un nuevo orden político. Provincias y Estado Nacional, 1852-1880*. Buenos Aires: Ed. Biblios.

Cuarterolo, A. (2017). "Entre caras y caretas: caricatura y fotografía en los inicios de la prensa ilustrada argentina". En Significao, Vol. 44, N° 47. Pp. 160.

Didi-Huberman, G. (2010): "Cómo abrir los ojos". En Ehmann, A., et al. *Against What? Against Whom?*, Ed. Koening Books.

Didi-Huberman, G. (2012). "Parcelas de humanidades". En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ed. Manantial

Gimenez, S. (2017). "Relaciones entre cuerpos "blancos" y "negros" en representaciones visuales de Caras y Caretas (1898-1905)". En *Una mirada desde la antropología histórica en torno a lo "negro" y lo "blanco" en la Galería de Ladrones de la Capital (1880-1887) y el semanario Caras y Caretas (1898- 1905).* Tesis de Licenciatura en Ciencias Antropológicas: UBA.

Gómez, S. (2021): "Entre el viejo continente y un nuevo mundo: la revista Caras y Caretas (1898-1910)". En Temas Americanistas, N°47.

Grüner, E. (2004). "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura". En La Puerta, FBA

Rojas Mix, M. (1960). "El progreso y la muerte del bárbaro". En *Los cien nombres de América*. Barcelona: Ed. Lumen.

Zannata, L. (2014). "La era liberal". En *Historia de América Latina. De la colonia al siglo XXI*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

La mirada audiovisual sobre las luchas campesinas del norte argentino

Nicolás Scipione (FA- UNICEN)

En este breve trabajo es parte de una búsqueda de materiales audiovisuales que permitan analizar relaciones entre dos de las organizaciones campesinas de nuestro país, sus luchas políticas y los realizadores y realizadoras. Identifico en cuatro realizaciones audiovisuales algunas problemáticas particulares que puedo relacionar con cuestiones regionales y otras disputas que se repiten en toda Argentina y me permiten reflexionar sobre el audiovisual y su uso en estas temáticas. Estas producciones de la última década son: *Toda esta sangre en el monte* (2018) de Martín Céspedes; *MOCASE. La alternativa campesina (2016),* serie documental de Gustavo Caro y Daniel Marcos Gerez; *Luchas campesinas frente al Chagas* (2015) de Mariano Sanmartino y Juan Darío Almagro y *Tierra Nuestra. Una mirada a la región chaqueña* (2013) de Javier A. Vigil.

Sólo el dato de la enorme migración del campo a la ciudad que hubo desde la segunda mitad del siglo XX hasta hoy podría impulsar la pregunta sobre el Cine Rural y sus representaciones pero, además, en los últimos años he podido relevar algunas cuestiones importantes para investigar sobre los documentales rurales (Scipione, 2021). La ruralidad desde los años ’60 ha ido cambiando rápidamente y sus representaciones culturales, particularmente, la producción cinematográfica y audiovisual de la gran industria ha reforzado su caracterización como algo atrasado, lejano, aburrido y sin futuro al que se opone la ciudad como un ideal de progreso infinito. En particular en Argentina y América Latina, el uso de agroquímicos como base del agronegocio a gran escala, ha tenido un gran impacto y podría ser escenario de una ruralidad distinta o, por lo menos, desde mi punto de vista ha provocado un interés particular de muchos realizadores y realizadoras que buscan las transmitir, recrear o reflejar las problemáticas que este modelo económico ha llevado al campo. Los estudios sobre cine, en este punto, pueden ser de utilidad para analizar el medio rural y

las comunidades campesinas, pueden darnos pistas sobre las transformaciones en zonas rurales y sobre cómo se representan en los productos culturales de la actualidad y así poder comparar con aquellos años ´60 y sus representaciones. Lo primero que surge cuando posamos la mirada sobre estos temas son las organizaciones campesinas existentes en América Latina que tienen formas diversas, historias distintas pero que están sufriendo grandes mutaciones en su forma de vida. Así, también creo que analizando la producción audiovisual podremos reconstruir los lazos que se han generado y su repercusión en la sociedad y dentro de estas organizaciones. Uno de estos encuentros que sirve de motor en este trabajo nos involucra como investigadores e investigadoras ya que siempre vale la pregunta ¿para qué investigamos sobre cine y audiovisual? En este caso particular lo que me llevó a preguntarme sobre las organizaciones campesinas está presente de distintas formas en todas estas realizaciones que analizamos, pero en su modo tal vez más explícito aparece en *"Toda esta sangre en el monte"* cuando una militante del MOCASE conversa con un compañero y le dice:

> "Los pasantes te salen diciendo: 'No pero los campesinos matan las cabras'. Uno dice: 'Me he hecho vegetariano por cómo matan a las cabras' (…) Después viene una diciendo que le parecía no sé qué que una familia tome Manaos. Ellos piensan que solamente por venir una semana van a conocer todo el MOCASE. Ni siquiera nosotros mismos conocemos todo el MOCASE. Vos venis de la ciudad vienes a criticar y después no vienes nunca más. Encima nos usan haciendo las tesis y un montón de investigaciones y después no aparecen más"

Además, entiendo que, como cualquier otro documental con interés social, político y/o militante, estos trabajos buscan construir imágenes que rompan con la lógica de la industria cinematográfica y audiovisual imperante e intentan una mirada crítica sobre la industria de las imágenes. Eso supone la apuesta por construir un nuevo público que se aleje del mero entretenimiento y fortalezca lazos entre realizadores, público y organizaciones campesinas. Entiendo que estás búsquedas contribuyen a tener algunos diagnósticos (nunca definitivos) sobre los modos de producción y los modos de recepción de su producción audiovisual y eso lo podemos rastrear a través del financiamiento y la distribución de estos audiovisuales (Scipione, 2018)

Las organizaciones y los realizadores

Si nos fijamos en los cuatro trabajos audiovisuales podemos encontrar algunos puntos en común que dan un marco inicial para poder analizarles. Por un lado, son materiales que están realizados entre 2013 y 2018, es decir, los primeros años de menor rendimiento económico en Argentina después de 10 años de ganancias extraordinarias en el sector con un modelo agroexportador basado en el monocultivo de soja después de la autorización del uso de agroquímicos (1996) donde, además, las organizaciones sociales y campesinas tomaron el compromiso de salir públicamente a difundir su forma de vida, su forma de producción y las problemáticas que el monocultivo de la soja les estaba provocando después de dos décadas. Así es que podemos identificar que estos materiales audiovisuales se concentran en el trabajo de organizaciones como el Movimiento Campesino de Córdoba (MCC), el Movimiento Campesino de Santiago del Estero (MOCASE) o la Red Agroforestal Chaco Argentina (REDAF). Por eso, para poder dar cuenta del contexto de la realización de estos audiovisuales, es necesario tener en cuenta algunas cuestiones históricas de los movimientos campesinos y tratar de encontrar algunas primeras motivaciones de los realizadores para trabajar con/ a cerca de ellos.

La mayor parte de la población rural de Santiago del Estero vive hoy en tierras fiscales abandonadas por la industria forestal de la década del ’60 que no tienen escritura de propiedad. Los poseedores y poseedoras son hijes o nietes de los hacheros que se emplearon en los antiguos obrajes forestales. Estas tierras, en los ’90, se volvieron codiciadas para el cultivo de soja lo que generó conflicto entre los capitalistas interesados en ellas y la población rural. Por eso, las familias afectadas, que venían organizándose durante la década del ´80, se nuclearon en distintas organizaciones que dieron origen al MOCASE el 4 de agosto de 1990. A partir de allí podríamos hacer una detallada historia de los procesos de institucionalización del movimiento con sus vaivenes, rupturas y coincidencias pero, lo que me interesa recuperar en este caso, es el desarrollo de ciertas estrategias de comunicación del movimiento que se fue dando desde su creación (De Salvo, 2014). La consolidación del movimiento y su articulación con organizaciones campesinas de carácter nacional e internacional, le ha permitido

ser un interlocutor de peso en el diseño e implementación de políticas públicas pero también le ha permitido complejizar sus demandas (Barletta, 2019). En su primer congreso de 1999, participan diferentes organizaciones piqueteras, partidos políticos, sindicatos, investigadores universitarios y algunos comunicadores de medios comunitarios o realizadores audiovisuales. En 2003 un grupo de técnicos y comunicadores populares de FM La Tribu viaja a la localidad de Quimilí y colabora con la creación y lanzamiento de FM del Monte que fue la primera de lo que hoy es la Red de Radios del MOCASE Vía Campesina y sirve de herramienta comunicativa de las políticas que plantea como la necesidad de una reforma agraria integral, la soberanía alimentaria y agroecología. A su vez, con la idea dar una "batalla de ideas" estos medios de comunicación dan cuenta de la capacidad de los sectores de campesinos y pequeños productores de desarrollar propuestas a la sociedad en general e insertarse en los debates públicos con sus propias demandas, cosa que hasta el siglo XXI era casi inexistente en Argentina y no precisamente por voluntad de las comunidades campesinas. Estas propuestas han permitido ir construyendo otra idea de "el campo argentino" que se sale de los estereotipos mediáticos y hegemónicos del capitalismo extractivista. Además, le han permitido al movimiento repensar los términos en los que se abordó la cuestión campesina en Argentina:

> "ya no se puede abordar al sujeto desde la carencia, y atado a la lógica del capital para designar su extinción inevitable. Pero tampoco se trata de un proyecto premoderno, como afirmación folklórica del pasado; ni un proyecto anti-moderno de grupos conservadores, sino de una acción política de liberación económica, ecológica, cultural, tecnológica" (Barbetta, Domínguez y Sabatino, 2012).

Algo similar sucedió en algunas zonas de la Provincia de Córdoba donde los campesinos organizaron el Movimiento Campesino de Córdoba nació en 1991 y hoy nuclea a unas 100 familias campesinas productoras han creado su propia marca colectiva llamada Monte Adentro" para comercializar sus alimentos en una red de cinco almacenes agroecológicos dentro de la Provincia. La organización, además, comparte con el MOCASE el Movimiento Nacional Campesino Indígena y pelea por el acceso a la tierra, al agua y formalización del trabajo campesino.

El asesinato de Cristian Ferreyra, militante del MOCASE Vía Campesina de la Comunidad de San Antonio en noviembre de 2011 es el motivo principal del

relato en *Toda esta sangre en el monte* y, asimismo, es una de las primeras marcas de que la lucha por el territorio es una disputa presente en Argentina, en cuyo imaginario mediático "el campo" es un todo homogéneo sin conflictos. Entre los años 2013 y 2018, en los que estos audiovisuales analizados son realizados, notamos que crece la cantidad de producciones propias que les permite dar a conocer sus proyectos, sus realidades, sus denuncias y sus propuestas. Eso podría relacionarse con un contexto donde los embates de los grandes pools de siembra se recrudecen por el brusco descenso del precio de la soja (que baja de 550 a 300 dólares la tonelada en dicho periodo) y los conflictos territoriales en las provincias argentinas se multiplican. Tal vez se podría enmarcar estas realizaciones y el interés de las organizaciones campesinas por dar a conocer al público en general sus realidades. Es entonces ahí donde vuelven a aparecer los intereses compartidos entre investigadores, realizadores e integrantes de los movimientos campesinos.

Detalles de los audiovisuales. Coincidencias y diferencias.

Algo que, en primera instancia, parece unificar todos estos contenidos de las cuatro producciones audiovisuales analizadas es el de la difusión de las necesidades y problemáticas surgidas en los distintos territorios ante el modelo agroexportador del monocultivo de soja desde 1996. Principalmente los problemas ambientales, el cambio en las condiciones del modo de vida campesino de las comunidades y problemas legales por las disputas territoriales, generalmente con grandes terratenientes. A partir de allí se pueden ver distintas maneras de enfocar el tema, diversas consecuencias de esta situación sobre las que se prefiere hacer hincapié.

En el caso de *"Tierra Nuestra. Una mirada a la región chaqueña"* se plantea la necesidad de la organización de las comunidades para luchar por la defensa de la Región del Chaco argentino ante los desmontes y la instalación de represas que sirven al agronegocio de la soja. La voz en off y la Animación 3D son dos recursos narrativos importantes en este mediometraje que recuperan historias como la

Masacre de Rincón Bomba de 1947[1] y se hace referencia, a través de los testimonios de diferentes actores sociales de la zona, a temas que hacen a la política nacional y local como la Ley de Bosques y Leyes de protección de la tierra de las comunidades. Asimismo presenta temas que traen, por así decir, a las comunidades campesinas e indígenas a la vida política argentina como su necesidad de "vivir en paz y en comunidad" y un debate sobre si su propia lucha es ambientalista o no.

En el cortometraje *Luchas campesinas frente al Chagas* los movimientos campesinos MCC y MOCASE cuentan de primera mano cómo se han organizado para combatir a las vinchucas y luchar contra la enfermedad de Chagas. El testimonio de diferentes pobladores de la zona y algunas caricaturas sirven de herramienta narrativa para recuperar historias de la comunidad y formas de organización que les permitieron controlar la enfermedad, en primera instancia, sin presencia de ningún Estado que se haga cargo.

Finalmente *Toda esta sangre en el monte* y *MOCASE. La alternativa campesina* parecen compartir un doble objetivo. Por un lado, narrar las formas de organización del MOCASE pero, por otro, comunicar las razones de dicha organización: en el primer caso la denuncia de un sistema que encubre las razones políticas del asesinato de Cristian Ferreyra y, en otro, los constantes peligros de militar contra los intereses multinacionales de los agroexportadores de soja.

Además en los dos audiovisuales se utilizan diferentes formatos para lograr la narrativa requerida. Por ejemplo, solo *Toda esta sangre en el monte* es un largometraje documental, no sólo por su duración, sino por su forma narrativa que cuenta el desarrollo del juicio por el asesinato de un miembro del MOCASE. Desde el principio busca impactarnos con la filmación del velorio y entierro del militante asesinado y en su final por el veredicto del juicio. En este documental también podemos entender la forma de vida de los habitantes del monte santiagueño y la forma de trabajo y los motivos de la organización entre campesinos y campesinas. Estos testimonios e imágenes de la gente en su propio

[1] Ver https://www.laizquierdadiario.com/Masacre-de-Rincon-Bomba

lugar de vida nos da la pauta también del porqué de su necesidad de organizarse y, posteriormente. Las razones por las que se organizan para ir al juicio. Tampoco quedan afuera, de esta manera, sus objetivos y reclamos al Estado y al sistema capitalista en general e incluso, a través de los acusados en el juicio y los funcionarios también podemos ver el "ninguneo" a los campesinos y campesinas como una forma establecida de la relación del Estado y los sectores de poder. Sobre el final, con el veredicto consumado que muestra la complicidad entre el poder político, empresarial y judicial, el impacto es a través de las reacciones de los campesinos y campesinas y del llamado de los dirigentes del movimiento a continuar la lucha por la tierra y todas sus reivindicaciones.

Si nos fijamos en la serie documental *MOCASE. La alternativa campesina* la idea de transmitir las razones y las formas de organización del MOCASE toma otra forma. Primero porque, en este caso, el movimiento toma el audiovisual como suyo y lo utiliza para desarrollar sus diferentes áreas e intereses y tocar diferentes temas como las relaciones entre las Universidades y los Movimientos Campesinos o la necesidad de la difusión, de los medios "propios" del movimiento y de la comunicación como una herramienta indispensable para sus objetivos. La serie consta de cuatro episodios de aproximadamente 30 minutos que tocan diferentes aspectos: El capítulo I se llama "Trabajo" y describe el trabajo del MOCASE en todos sus rubros; el capítulo II se llama "Por qué el MOCASE. Tierra" y cuanta brevemente su historia y las razones políticas del movimiento. El capítulo III se llama "Formación" y describe las razones y los objetivos de las distintas áreas de formación del movimiento y; por último, El capítulo IV se llama "Soberanía Alimentaria" y desarrolla los principales detalles sobre este concepto y sobre cómo el movimiento llegó a sumarlo dentro de sus reivindicaciones políticas. Entonces allí aparecen distintos recursos narrativos como la entrevista y el registro de las asambleas o las actividades de los distintos campesinos y campesinas o miembros del movimiento y posa la mirada para ver cómo trabaja el Estado con estas organizaciones (tal vez el hecho de que la Secretaría de Medios Públicos sea uno de los productores de la serie explica por qué este desarrollo narrativo). Presenta temas, además, que son importantes para acercar, por así decirlo, las comunidades al público en general: La juventud, su trabajo y vida en el campo, su militancia en la ciudad cuando es necesaria y en el campo todos los

días. Allí vemos una distancia importante que plantea otra forma posible de vivir la vida y de entender las ciudades.

Algunas consideraciones finales

En este breve trabajo de búsqueda nos permite relacionar los intereses de las organizaciones campesinas y los realizadores y realizadoras. Podemos identificar en las cuatro realizaciones audiovisuales algunas cuestiones que, como cualquier otro documental con interés social, político y/o militante, buscan construir un escenario de conflicto y encontrar las propuestas o soluciones que tienen las organizaciones. Eso supone la apuesta por llegar a un nuevo público que se interese en lo que pasa "fuera de las ciudades" y en las causas políticas de los movimientos.

Estos cuatro trabajos audiovisuales son materiales que están realizados en los primeros años de menor rendimiento económico de la soja en Argentina después de 10 años de ganancias extraordinarias en el sector y fue una oportunidad para que las organizaciones campesinas difundan su forma de vida y sus problemáticas. Entendemos que, por eso, estos audiovisuales se concentran en el trabajo de organizaciones. Con la idea dar pelea estas producciones dan cuenta de la capacidad de los sectores de campesinos de desarrollar propuestas a la sociedad en general e insertarse en los debates públicos con sus propias demandas lo que les ha permitido salirse de la idea de "el campo argentino" construida mediante estereotipos mediáticos y hegemónicos del capitalismo extractivista. El asesinato de Cristian Ferreyra en 2011 e el motivo de la realización de *Toda esta sangre en el monte* pero, además, es una muestra de hasta donde pueden llegar los intereses sobre las tierras donde viven estas familias campesinas y la aventura de los realizadores y los movimientos de mostrarse para el gran público es una herramienta de resistencia a estos ataques y, tal vez, un punto de partida para ir construyendo nuevas formas de identificación colectiva de estas comunidades, de las zonas rurales en Argentina y, tal vez de la propia identidad de nuestra nación.

Bibliografía

Barbetta, P., Domínguez, D. y Sabatino, P. (2012). "La ausencia campesina en la Argentina como producción científica y enfoque de intervención". En Revista Mundo Agrario, 25.

Barletta, P. (2019): Movimiento Campesino de Santiago del Estero (MOCASE) y (MOCASE – Vía Campesina) (Argentina, 1990–2019) en https://www.teseopress.com/diccionarioagro/chapter/mocase-y-mocase-via-campesina-argentina-1990-2019footnoterecibido-junio-2019-footnote/

De Salvo, A. (2014). "El MOCASE: orígenes, consolidación y fractura del movimiento campesino de Santiago del Estero". En Revista Astrolabio Nro 12.

Fernández Bouzo, S. (2014). "Poéticas (políticas) del ambiente en el cine documental. Acerca de los documentales en festivales de cine ambiental en Buenos Aires" Revista Cine Documental Nro. 10

https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/5635/8618

Scipione, N. (2018). *El Grupo Dziga Vertov y el tratamiento colectivo de las imágenes*. Buenos Aires: Cooperativa Esquina Libertad.

Scipione, N. (2021). "Como acercarse al cine rural latinoamericano del siglo XXI". Tandil UNICEN.

Anexo - Fichas técnicas

Toda esta sangre en el monte

Año: 2018

Duración: 71 min.

Argentina

Dirección y guión: Martín Céspedes

MC Producciones

MOCASE, La Alternativa Campesina

Año: 2016

Serie documental de 4 capítulos

Argentina

Dirección: Gustavo Caro y Daniel Marcos Gerez

Cooperativa Los Díaz.

Luchas campesinas frente al Chagas

Año: 2015

Duración: 21 minutos

Argentina

Dirección y guión: Mariano Sanmartino y Juan Darío Almagro.

Fotografía y edición: Juan Darío Almagro

Producción: Mariana Sanmartino

Tierra Nuestra. Una mirada a la región chaqueña

Año: 2013

Duración: 53 minutos

Dirección y edición: Javier A. Vigil

Animación 3D y Diseño: Ignacio Farías

Producción: REDAF, Play Out

El revisionismo de la identidad sonora tandilense como estímulo dramatúrgico. Análisis de la performance virtual "Likanrayen, flor que late"[1]

Cintia Vázquez (UNCPBA/TECC-CID)

Introducción

Como aspecto introductorio de esta ponencia se considera necesario definir y situar el lugar desde el cual se gestó el trabajo creativo de la obra a estudiar, dado que la dramaturgia, dirección, actuación y composición sonora fueron llevadas a cabo por quien escribe y responden a una búsqueda de identidad como artista, tandilense nativa, docente y mujer. Adhiriendo con las palabras de Haraway:" la única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular". (Haraway: 1995. Pág. 339).

La presente reflexión se elaboró desde el lugar de *artista investigad*ora (Dubatti; 2020) entendiendo que el pensamiento sobre la propia praxis genera conocimiento territorializado, situado, encarnado y latinoamericano.

La obra "Likanrayen, flor que late" se gestó en tiempos de pandemia a partir de la selección del proyecto de obra como uno de los ganadores del "Concurso Nacional de actividades performáticas en entornos virtuales", en el año 2021. El estreno se realizó por medio de la red social YouTube con transmisión en directo, el 4 de enero de 2022.

La propuesta artística central de la obra fue la de generar ficción desde el revisionismo histórico del *campo aural* tandilense, exponiendo lineamientos y problematizando la escucha. En referencia a ello se define como *campo aural* al lugar de complejas disputas y relaciones de poder que influyen en la percepción de unos sonidos sobre otros, creando regímenes sonoros que educan, instruyen o adoctrinan a las distintas culturas diciendo qué es lo que se debe escuchar, qué callar, qué marginar, y cómo valorizar unas fuentes sobre otras (Polti; 2022).

[1] Link de la obra para verla en formato diferido: https://youtu.be/aHXgRVTDHuI

La obra planteó un recorrido sonoro, yendo en búsqueda de aspectos identitarios no hegemónicos, entendiendo que lo que no escuchamos en los entornos cotidianos pudo ser aprehendido de tal forma. Para abordar la especificidad de la auralidad tandilense se estudió a la *identidad y la memoria sonora colectiva*. Según Polti (2022) la memoria aural es una trama que se teje fruto de la experiencia, y que permite la evocación de fuentes sonoras en vínculo directo con un contexto socio cultural que completa la significación y una disponibilidad senso-corpo-afectiva. Por otra parte, la identidad sonora tiene la propiedad de reconocer determinados sonidos por sobre otros, generando un sentido de pertenencia con los que se codifican como propios de una cultura, y de diferenciación con los que se distinguen como otredad.

A partir del estudio de los conceptos de *memoria e identidad sonora* tandilense, la obra trabajó el revisionismo de lineamientos aurales que negaron históricamente la presencia de pueblos originarios. Esta acción impulsó un *giro decolonial*, entendiendo a éste como "el viraje en la reubicación de la posición de sujeto en un nuevo plano histórico, emergente de una relectura del pasado, que reconfigura el presente y tiene como proyecto una producción democrática de una sociedad democrática". (Segato, 2015: p. 57). Dicho giro se generó desde la especificidad de la *dramaturgia sonora* (Barba, 2010), con los estímulos sonoros del propio territorio, poniendo en diálogo, fricción y conflictividad las nociones de escucha tandilenses.

Sobre la obra

En la obra se abordaron temáticas referidas a pueblos originarios en la zona del Tandil (ubicada en la Provincia de Buenos Aires, Argentina), alrededor de 1820. Se pensó como una práctica performática geopolíticamente *situada* (Haraway, 1995) en la que se exploró la *dramaturgia sonora,* el *campo aural*, distintos tipos de escucha y la relación entre historia, escucha y política.

La obra habilitó "otras escuchas", otras voces de la historia, invitando a un revisionismo histórico, siendo el sonido un "revelador" de concepciones, relaciones, evocaciones y permitiendo el cuestionamiento del modo aural de recordar, de imaginar, de identificarse, de situarse como tandilense nativo. En este

sentido, la ciudadanía de Tandil en la actualidad, y en el año del bicentenario de su "fundación" oficial, en general no reporta en su construcción identitaria la existencia de pueblos originarios en el territorio, menos aún el nombramiento de la región bajo el topónimo "Tandil" un centenar de años antes de la llegada de Martín Rodríguez[2]. La ciudad es pensada por sus habitantes a partir de la intervención del entonces gobernador de la Provincia de Buenos Aires en el territorio y la instalación del llamado "Fuerte Independencia". Entre tandilenses no es habitual hablar de destierro de indios, persecuciones, matanzas, pactos rotos, ocupación de terrenos. Por lo cual se podría decir que dentro de la auralidad local las sonoridades y discursos negados se encontrarían en el plano de lo inaudible. De hecho, las escuelas primarias y secundarias locales afirman en sus planes de estudio (Ferrer, Araya, Nicolao, Zuccarino: 2022) la mirada-escucha que se vocifera en las calles, la cual asume el posicionamiento de que la ciudad se erige desde el levantamiento del fuerte en adelante. En este caso se estaría aludiendo a una perspectiva de *escucha histórica y negada*, fomentada por una *escucha institucionalizada*.[3] La escucha historizada transforma la sensibilidad colectiva "reorganizando las experiencias de escucha, fundando nuevas prácticas e instituyendo nuevas formas de sentir". (Domínguez Ruiz: 2019: p. 101). La escucha negada por su parte práctica cierto mecanismo de sordera social que opera como modo de evasión de escucha ante ciertas sonoridades; es una sordera convenida que se reconoce como factor diferencial de la identidad sonora de una sociedad (Domínguez: 2019)

Es por este motivo que en "Likanrayen, flor que late" la *dramaturgia sonora* se trabajó haciéndose oír, entrecruzándose con nociones antropológicas decoloniales, ficcionando desde el *campo aural* y exponiendo esos lineamientos, problematizando a la escucha, su relación con los procesos sociales, culturales e

[2] "La primera referencia histórica documentada del topónimo Tandil se puede asociar a los viajes a la "Ciudad de los Césares", buscada afanosamente por expediciones que recorrieron todo el continente americano en procura de los metales preciosos que escaseaban en Europa. Precisamente uno de ellos, el padre Silvestre Antonio de Roxas, preparó un informe del recorrido de su marcha titulado: ´" derrotero de un viaje desde Buenos Aires a los Césares, por el Tandil y el Volcán, rumbo al sud-oeste", enviado en 1707 a la corte de Madrid. Esto demuestra que el nombre del territorio (..) ya era conocido a principios del siglo XVIII" (Ferrer, Araya, Nicolao, Zuccarino, 2022: p. 35)

[3] Referido a aquel tipo de escucha legitimada, fomentada y difundida por instituciones. Polti (2022) Apuntes del curso "Antropología del sonido" impartido por la UNTREF.

históricos y con quienes escribieron, vocalizaron, legitimaron impusieron o negaron discursos.

Cimientos socio-políticos-creativos: artivismo, historia y escucha.

Los cimientos socio-políticos-creativos de la obra se anclaron en la interrelación de tres pilares organizativos que definieron un posicionamiento y situaron al trabajo desde un lugar definido. Esos cimientos fueron: historia, *artivismo y escucha*.

Desde la perspectiva histórica se abordó la construcción de pasado, identidad y memoria del territorio en relación a la problematización de la noción de *aboriginalidad* a la que refiere Kropff (2005). Allí la autora entiende que en la creación de estados-nación-territorio se dan procesos que conciben a lo indígena como una otredad con grados diferentes de inclusión y exclusión respecto a la conformación del sentido de pertenencia nacional. Kropff agrega que la consolidación del estado-nación-territorio en la Argentina se fue concretando hacia fines del siglo XIX, mediante la ocupación militar de tierras de pueblos indígenas nativos. De modo paralelo, hacia los años 80 se fortalecía la doctrina de división o barbarie sarmientina y se promovía la ocupación de tierras por parte de europeos para "mejor la sangre" de criollos. La autora remarca que este planteo habría favorecido la negación de la presencia indígena y el planteo de estrategias de invisibilización de la identidad de los mismos. En el caso de la ciudad de Tandil estos procesos son reconocibles, siendo vox populi el erróneo dicho de que los mapuches son de nacionalidad chilena, y que fueron invasores del pueblo tehuelche.

Kropff (2005) también menciona que en aquella época la tierra era un bien preciado para el nuevo capitalismo, por lo cual la llamada conquista del desierto operó en favor de los terratenientes criollos que buscaban inversiones agrarias. Respecto a ello la obra manifestó el interés que movilizaba al gobernador bonaerense Martín Rodríguez al enviar a sus tropas a ocupar las tierras habitadas por los pueblos originarios. Se señaló que el pacto firmado entre indios, criollos y gobernantes en 1820 en la estancia de Miraflores (el cual aseguraba la instauración de límites claros de propiedad para ambas partes) perdió su pujanza

ante la presión que los terratenientes ejercían sobre el gobernador de la provincia, quienes buscaban expandir sus parcelas para acrecentar sus negocios.

Durante el proceso creativo en "Likanrayen" se realizaron entrevistas a historiadores locales, pioneros en el tratamiento de los pueblos que ocuparon el territorio de Tandil antes de 1823. Esta acción tuvo como objetivo el contraste de fuentes, la investigación, el acceso a material científico, documentos, el respaldo de fuentes confiables y de amplia y reconocida trayectoria universitaria.

Con este mismo objetivo, antes de escribir la dramaturgia de la obra se recurrió a la lectura de libros, estudio de las poblaciones que habitaban la región, sus costumbres, sus redes comerciales, asentamientos, rituales, estructura familiar. La búsqueda de fuentes que avalen o refuten los documentos hallados se convirtió en una acción necesaria para generar un revisionismo histórico y crear un artivismo fundamentado y de sólidas bases investigativas.

Desde la perspectiva *artivista* se abordó un *giro descolonial*. Mediante este giro, se estableció una recuperación de las huellas que fueron desatendidas en pos de construir una historia nueva, que trabaje sobre las fracturas de la realidad social de los pueblos (Segato: 2015). En ese sentido "Likanrayen" buscó bases científicas históricas para poder generar el giro mencionado, utilizando al sonido como medio para "hacer sonar" lo silenciado, olvidado u oprimido. Un "re pensar" sobre la identidad y la memoria encontró su puente desde la construcción dramatúrgica basada en hechos históricos, vehiculizada por el universo sonoro y codificada por distintos tipos de escucha.

Desde la perspectiva de la *auralidad* "Likanrayen, flor que late" hizo un aprovechamiento de la imposibilidad de *convivio* (Dubatti, 2020) ocurrida en pandemia y utilizó a la tecnología para generar herramientas telemáticas que sensibilicen la escucha. La virtualidad emergió como posibilitadora de nuevos modos de escucha, que llegaron a nuevos públicos.

Desde el trabajo interactivo entre *campo sonoro y aural* se puso en evidencia las relaciones de poder que componen las escuchas, por tanto, que inciden en los modos de codificar, sentir, reaccionar y sonar. Para ello se trabajó en la deconstrucción de regímenes aurales, entendiendo a éstos como imposiciones de tramas de audibilidad e inaudibilidad que promueven formas de escuchar y no

escuchar. (Polti: 2022). Se puso de manifiesto la repetición acrítica de "doctrinas sonoras" mediante el discurso, la ficcionalidad o la conformación de universos sonoros aspectos que refieren a la noción de *aboriginalidad* subyacente en la construcción social y cultural de la *memoria e identidad* tandilense.

El *artivismo* de la escucha propuesto en la obra tiene como fin último la problematización de lo que se escucha, la revelación de lo que no se escucha y la toma de una actitud crítica frente a los *campos sonoros* que se habitan. En ese sentido, tal como lo cita Polti (2022) la escucha es trabajada como herramienta estética y a la vez política.

Ladrillos sonoros: hacia una dramaturgia sonora en un espacio sonoro virtual

Para abordar la dramaturgia sonora de la obra se profundizó en la construcción de *campo sonoro* y su relación con la *auralidad*. Como menciona Victoria Polti (2022) el campo sonoro fue tomado como materialidad acústica, aunque también como un campo social más, en el que se entrecruzan relaciones de poder.

Los primeros pasos en la construcción de la dramaturgia sonora fueron fruto del registro y escucha de estímulos sonoros que pudieran dar cuenta de *marcas sonoras*[4] del territorio a abordar. Paseos sonoros, postales sonoras, objetos sonoros fueron capturadas en un celular Motorola G6. También se escribieron diarios y registros de campo que pudieran enriquecer futuras búsquedas.

En un principio esas grabaciones fueron arbitrarias, luego se buscaron *biofonías*[5] que conformaran marcas sonoras del territorio. La decisión de tomar sonidos de la naturaleza se fundó en la premisa de construir un campo acústico que permitiera pensar el pasado desde la escucha del presente. Es por ello que se escogieron sonidos que podrían haber sido parte del contexto en el cual se inscribe la obra, aunque actuando bajo los *regímenes aurales* actuales. Entre ellos se mencionan el zumbido del viento, cotorras, teros, chimangos, gorriones,

[4] Referido a aquellos sonidos que forman parte de la identidad sonora de una cultura (Schafer: 2013).

[5] Terminología creada por Bernard Krause en referencia a sonidos creados por animales. En Bas (2020)

benteveos, golondrinas, horneros, calandrias, zorzales, palomas, otros pájaros de la zona, grillos, ranas, patos, abejas, arroyos locales, cascadas, lluvias, piedras cayendo, pastizales moviéndose.

Estos primeros registros funcionaron a modo de "ladrillos sonoros" ya que en el trabajo con programas de edición en audio digital los tracks se visualizaron como pilares constructores de una arquitectura, una serie de cimientos o paredes que, a su vez conformaron los primeros entornos ambientales intervenidos. La concepción de "ladrillos" nació fundamentalmente desde la transferencia y organización gráfica de la información sonora en el programa de audio seleccionado.[6] El diálogo entre las distintas pistas funcionó como constructor de sonido escénico, interactuando con el relato ficcional que comenzaba a improvisarse mediante la palabra.

Respecto al tratamiento de la palabra y la voz, los "ladrillos sonoros" operaron como estímulos *situados*, permitiendo la evocación de lugares conocidos y el despliegue de la imaginería. La voz que relata se trabajó en línea los aportes de Marta Sánchez (2017), es decir entendiéndola como resultado, dejando que la misma hiciera correr sus palabras, energía, vibración, resonancias, entonación, inflexiones, y texturas vocales como respuesta en este caso a las distintas capas y tipos de escucha. Tomando a los aportes de Berry (2006) la sensibilización de las palabras provino de la sensibilidad de la escucha, dejando que las mismas respondan a los ritmos del sonido escénico. Tal como ella lo propone se siguió la premisa de reaccionar vocalmente.

Luego de los primeros bocetos sonoros-escénicos puestos a jugar se buscaron las *antropofonías*[7] negadas, es decir aquellas voces y palabras escritas de la historia que dentro del régimen aural del territorio cuentan con menor difusión. Para ello se convocó a los historiadores locales José Araya y Antonio Ferrer, los cuales han sido pioneros en la ciudad respecto al tratamiento de temáticas de pueblos originarios que habitaron la región.

[6] Mixcraft Pro studio versión 8

[7] Terminología creada por Bernard Krause en referencia a sonidos creados por el ser humano. En Bas (2020)

Las voces de los historiadores se trabajaron *amplificando*[8] su potencia política para generar escucha historizada. Según Ana Lidia Domínguez Ruiz (2019) el carácter histórico que posee la escucha está sujeto a la transformación de los aspectos sensibles colectivos que ocurren a través del paso del tiempo. En este sentido distingue rasgos identitarios y diferenciadores que cada sociedad o cultura asigna a sus sonoridades. Estos mecanismos permiten que opere cierta *identidad sonora*, en la que los individuos se reconocen o se diferencian entre sí.

El abordaje de documentos históricos en "Likanrayen, flor que late", sumado a la legitimidad de las voces que historian permitió cierta potencia de evocación, enunciación, denuncia y estimuló la creación de imágenes sonoras.

A su vez funcionaron como narradores secundarios ocupados de profundizar en datos histórico, hechos que a su vez operaron como *circunstancias dadas* (Stanislavski, 2001) *de la estructura dramática* (Serrano, 2004) de la obra.

Respecto a las voces de los historiadores ambos portan características colectivas y singulares. En lo singular se puede distinguir que la voz de Antonio tiene una sonoridad de "combate", tal como si pusiera en lucha sus palabras, trabajando con calidades de energía referidas a apretar, retorcer, enfatizando unos sonidos por sobre otros. El rango vocal que aborda recorre frecuencias que van desde tonos medios a agudos, de amplia musicalidad y variadas inflexiones. Por otra parte, José trabaja texturas sonoras de suavidad, buscando hacer comprender desde la razonabilidad y no tanto desde la construcción de drama. Su voz dialoga armónicamente con los sonidos del agua corriendo, sin grandes sobresaltos en su musicalidad y manteniendo cierto estado de calma. Su rango vocal recorre tonos medios y medios-graves.

En lo colectivo sus vocalidades suenan al territorio tandilense en el cual viven, por lo cual portan la naturaleza y cultura de la región, los ritmos del lugar, sus espacios, sus no- espacios, sus paisajes, sus vientos, sierras que suenan en la propia musicalidad del habla.

[8] En base a los aportes de Bené y Deleuze (2003) refiere a aminorar el campo visual, olfativo, gustativo, táctil, amplificando en este caso a aquellos elementos creadores de teatralidad que se relacionen con el campo sonoro y la condición de auralidad.

Tipos de escucha para una dramaturgia aural escénica

En lo que refiere los tipos de escucha explorados en la dramaturgia sonora, el trabajo se caracteriza por una *escucha multimodal*.[9] La actriz-narradora edificó el universo sonoro a habitar, como un hogar, permitiéndose en cada nueva escucha readecuarlo, ampliarlo, reducirlo, remodelarlo, criticarlo, saliendo a buscar lo que se siente ausente.

En medio del trabajo se realizaron pequeños descansos o *limpieza de oídos*[10] ya que se agotaba la escucha. En algunos momentos se perdían los parámetros respecto al darse cuenta si los sonidos estaban muy fuertes, suaves, agudos, etc. El hacer un mate, cambiar el foco de la escucha hacía que se regrese al trabajo con una nueva receptividad. Por otra parte, cada escucha aportaba información diferente, es por eso que se trabajó con cuaderno de anotaciones, registrando cómo se pensaba optimizar eso que ocurría. Lo mismo sucedía con las nuevas ideas que surgían, ya que el diálogo entre lo escuchado y el devenir del día traía nuevos universos, sentires, evocaciones, identificaciones y diferenciaciones.

Durante todo el proceso de trabajo la escucha entonces se comportó de modo cambiante, pasando por distintos momentos, focos, descubrimientos, resignificaciones, previsibilidades, fatigas, automatizaciones, revelaciones. Esta condición de *escucha performática*[11] promovió un posicionamiento crítico del campo aural escénico, permitiendo la reflexión y la problematización de aspectos tanto acústicos como políticos del campo sonoro escénico de la obra.

A su vez se tomó consciencia de cierta condición de *escucha negada* que portan las documentaciones que hablan sobre pueblos originarios en la región del Tandil, la negación de presencia en estas tierras, su destierro, padecimientos, y lugar en la construcción de historia.

A partir de esta reflexión, se trabajó el silencio como un elemento provocador del *régimen aural*. En el minuto 27.30, desde lo dramatúrgico resultó necesario este

[9] Tipo de escucha que recurre a diferentes tipos de registro de lo audible (Polti; 2022)

[10] Terminología utilizada en Murray Schafer (1969)

[11] La escucha performativa es definida como forma iterable y corpo-sintiente en la que se disputan los regímenes aurales, donde es posible descolonizar la audibilidad y resonar con lo colectivo a partir de la propia experiencia (Domínguez Ruiz: 2019).

recurso para darle espacio a todo lo que ocurría en términos dramáticos. Había tanto para decir que fue necesario dejar sonar sólo la voz que relata enmudeciendo al entorno, o mejor dicho generando un paisaje sonoro de silencio. Un silenciamiento como manifestación de escucha negada, como exposición del régimen aural al que se le da crédito y legitimidad, como revelación de los sistemas de oposiciones, de poder, como denuncia de lo que no se escucha.

Se pretendió que la imaginería sonora del espectador compensara ese lugar, dejando que en cada singularidad suene excepcionalmente un universo distinto, poniendo en juego relaciones sonoras de poder diferentes. Respecto a ello Domínguez Ruiz (2019) define a esta acción como la invitación a una escucha especulativa, en la cual el oyente activa lógica de elipsis reconstruyendo historias a partir de lo que recoge con su oído. En este caso, la escucha del silencio por parte del espectador le permitió conjeturar, evocar, interpretar, situar, poniendo en juego su imaginario social, constelaciones de poder, etc.

Los sonidos imaginados, la potencia evocativa en un entorno identificable, reconocible, buscó provocar la reflexión de lo que quizás no fue escuchado. De esta forma se fomentó la práctica de una *escucha decolonial*, entendiendo a ésta como una acción de escucha consciente que opera deconstruyendo discursos o sonidos hegemónicos coloniales.

Por todo lo dicho, la indagación de diferentes tipos de escucha durante proceso de composición del campo sonoro de la obra permitió la reflexión crítica sobre el campo aural escénico que se iba creando. Se halló un terreno de trabajo fértil que abordó la percepción del *campo acústico* (Polti, 2022) escénico, a la vez que se ocupó de *amplificar* aspectos antropológicos del sonido. En este sentido se profundizó en aspectos aurales del campo sonoro de la escena, pudiendo trabajar sobre redes de relaciones sociales, históricas, culturales, de poder, que también entran en juego en la especificidad del *acontecimiento teatral* (Dubatti, 2020) y la performance, mediante la creación de *teatralidad* (Feral, 2003).

Conclusión

La praxis artística realizada en la obra "Likanrayen, flor que late" abordó la liminalidad de la tríada: historia, artivismo, escucha. La investigación histórica y la creación de ficción resultó un medio para amplificar el *campo sonoro*, problematizar la escucha, trabajar sobre la revisión de aspectos de la *memoria sonora y la identidad*. En el caso de estos dos últimos conceptos se estudió el carácter relacional, situado, evocativo y temporal de los sonidos, contrastando *paisajes sonoros*[12] con discursos no hegemónicos, poniendo en conflicto la identificación de *marcas sonoras* de la naturaleza (sonido del viento, pájaros, arroyos, el crujir de las piedras) con la presencia historizada de antiguos nativos de la región, reubicando sonidos de la región y asociándolos a sociedades negadas, deconstruyendo así aspectos de pertenencia y diferenciación del campo aural tandilense.

Desde lo metodológico se abordó a las distintas capas de sentido que adquieren los sonidos puestos a jugar en diferentes situaciones de escucha, resignificándolos desde distintas aristas, develando construcciones culturales y notando la censura de otras. El "hacer sonante" de la actriz se abordó desde la porosidad de la escucha multimodal, performática, artivista, escénica. En una primera instancia se encargó de la recopilación, selección, edición, y composición de campos sonoros, desarrollando un sentido crítico en su escucha y las relaciones de poder que en ella se entretejen.

El relato histórico-ficcional se ofreció como reconstrucción de entorno sonoro, aunque también como revisión de las voces que lo pudieron habitar. Se trabajó desde la invitación a un viaje sonoro, una reflexión y sensibilización de la escucha, teniendo a la binauralidad como mayor aliada. La evocación que produjeron los sonidos se vio favorecida por el trabajo sobre la espacialización de los mismos, simulando la experiencia de la realidad.

La disrupción de caracteres de la *memoria aural* se afrontó poniendo a dialogar la *identidad sonora tandilense* (recopilando estímulos sonoros de paisajes naturales), la acción dramática, la historización y la reconstrucción del contexto

[12] Schafer denomina paisaje sonoro (soundscape) al campo sonoro total o entorno acústico en el que nos encontremos (Schafer; 1969)

socio-político alrededor de 1820 en la zona del Tandil. La relación entre los sonidos de la naturaleza y la voz que narra una historia no hegemónica enlazó las *biofonías* de la *identidad sonora* tandilense con lo silenciado, con aquello que ha sido negado, con la presencia de poblaciones que no aparecen en los proyectos curriculares locales.

"Likanrayen, flor que late" hizo dialogar a la historia del territorio con marcas sonoras del presente. La acción de ficcionar el pasado desde los sonidos del presente permitió que la reseña histórica tome materialidad a partir de una inmersión sonora en un entorno conocido e identificable. El cruce entre esa cotidianidad sonora y lo acallado construyó las bases de un revisionismo histórico-aural que buscó 24Schafer denomina paisaje sonoro (soundscape) al campo sonoro total o entorno acústico en el que nos encontremos (Schafer; 1969) problematizar el sentido de pertenencia y diferenciación de la identidad sonora tandilense. También puede mencionarse que el diálogo entre relatos o voces no hegemónicas y una cotidianidad sonora resignificó a las primeras, poniendo en diálogo al campo sonoro local con otros discursos, creencias, cosmogonías, volviendo a aquellos entornos espacios de diversidad cultural, de múltiples viajeros y de historias ancestrales, fomentando la construcción de una *escucha decolonial*.

Finalmente, en relación a la dramaturgia de la obra el relato se planteó en el plano de la ficción, poniendo a jugar la imaginación, aunque basándose en hechos históricos reales. La obra se ofreció como una posibilidad, pudo ser la historia real de alguien, pudo suceder, referir a una individualidad o representar a otrxs que pueden identificarse en el personaje de la obra.

Por todo lo dicho, se concluye que el trabajo sobre identificación y revisionismo en "Likanrayen, flor que late" abordó una posibilidad de trabajo (entre tantas) que operó mediante el cruce entre historia, escucha y artivismo. Cada uno de estos ejes de trabajo produjo estímulos para la construcción de una dramaturgia sonora decolonial, la cual afrontó una perspectiva revisionista de la historia local promoviendo la reflexión sobre aspectos identitarios y memoriales de la escucha.

Bibliografía

Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao: editorial Artezblai SL.

Bas, P. (2020). Apuntes teóricos del "Taller de grabaciones de campo y mapa sonoro". Argentina.

Bene, C. y Deleuze, G. (2003). *Superposiciones*. Argentina: Ed. Artes del Sur.

Berry, C. (2006). *La voz y el actor*. Adaptación de Vicente Fuentes. España: Editorial Alba.

Cornago, O. (2005) ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Madrid: Revista de teoría y crítica teatral "Telón de fondo". N° 1.

Dabini, S. (2007) *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.

Domínguez Ruíz, A. (2019). El oído: un sentido, múltiples escuchas. Presentación del dosier Modos de escucha. El oído pensante, (7. N2), pp. 92-110.

Dubatti, J. (2020). El convivio y el cuerpo en el acontecimiento teatral, Tesoro cultural de la humanidad. Ficha teórica N5 del Seminario de Teoría y metodología de la Investigación artística de la Maestría en teatro de la UNICEN.

Dubatti, J. (2020). El artista investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una filosofía de la praxis. Ficha teórica 1 del Seminario de Teoría y metodología de la Investigación artística de la Maestría en teatro de la UNICEN.

Estévez Trujillo, M. (2016) Estudios sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación (tesis doctoral), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, pp. 82-89 (Sonidos ininterrumpidos o el régimen colonial de la sonoridad).

Feral, J. (2003). Acerca de la teatralidad. Cuadernos de Teatro XXI. Dirección Osvaldo Pelletieri. GETEA. Facultad de Filosofía y letras. U.B.A. Argentina: Editorial Nueva Generación.

Ferrer, A., Araya, J., Nicolao, J., Zuccarino, M. (2022) *Tandil. Más de 200 años de historia. Las poblaciones indígenas y su entorno (1600-1823)*. Prov. De Bs. As: Eduardo Antonio Ferrer.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Kropff, L. (2005). *Pueblos indígenas, estado y democracia*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Editorial/Editor.

Polti, V. (2022) "Escucha performativa y artivismo (trans)feminista: LASTESIS y sus resonancias sono-corpo-políticas", Revista de Estudios Curatoriales, Escuchar el presente, Año 8, Nº 13 (ISSN 2314).

Polti (2022). Apuntes del Seminario de Antropología sonora expedido por la UNTREF. Argentina.

Sánchez, M. (2017). Carta a estudiantes de la Escuela Superior de Teatro. Programa de la cátedra Educación de la voz II perteneciente a la Licenciatura en teatro de la UNICEN. Argentina.

Schafer, M. (1969). *El nuevo paisaje sonoro y la afinación del mundo. Un manual para el maestro de música moderno*. Traducción de Juan Schultis. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Schafer, M. (1969). *Limpieza de oídos*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

Segato, R. (2015). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Argentina: Prometeo libros.

Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica.* Argentina: Ed. Atuel.

Stanislavski, C. (2001). *Manual del actor*. Recopilado por Elizabeth Reynolds Hapgood. Traducido por René Cárdenas Barrios. México: Editorial Diana S.A. 25ª. Impresión.

Stanislavski, C. (2012). *La construcción del personaje*. Traducción de Bernardo Fernández. Argentina: Editorial Alianza. Segunda edición

Teatro y disidencias El Travestismo teatral construyendo la obra “La Irredenta”.

Juan Pablo Rojas (TECC-FA-UNICEN)

Introducción

Esta obra fue llevada a escena en el Ciclo Carne Fresca del año 2019, en el marco de la cátedra Práctica Integrada III del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte (UNCPBA). En este proceso nos introducimos al mundo de cuatro personajes que intentan subsistir a su vida diaria. Estas mujeres tienen la particularidad de convivir en conjunto, ser administradas por la matrona del lugar, ejercer la labor de la prostitución y esperanzar destinos que están muy alejados de su verdadera realidad. Mediante la ironía, el humor y la intranquilidad, podemos observar en la historia la decadencia de toda una comunidad marginada y desamparada por la sociedad y por su contexto. La obra pertenece a la dramaturga Beatriz Mosquero y en el texto original plantea tres personajes mujeres y un personaje Trans. La directora Magdalena Cataldo decide darle un giro a esta propuesta y pone en escena cuatro personajes Trans, los cuales son interpretados por cuerpos no disidentes y por cuerpos exclusivamente de hombres, proponiendo un mundo oscuro y lúgubre, atravesado por cordeles donde la ropa cuelga e interpelado por el mensaje crítico que expone la imposibilidad de concretar deseos que tienen los personajes de dicha obra, como por ejemplo: Casarse con un hombre que las ame ó liberarse de la vida que llevan .

Para esta obra se analizará si la construcción de los cuerpos travestidos en La Irredenta es el resultado de una peripecia o de una exploración consciente y crítica por parte de la Directora.

El concepto de Travestismo atravesando el Teatro

En la antigua Grecia, se experimentaba con la idea de crear nuevos personajes, a causa de que los hombres interpretaban a personajes femeninos en las obras de

teatro. Esto se debía a que, en ese momento, las mujeres no estaban permitidas en el escenario. Con el tiempo, el travestismo se convirtió en una forma de entretenimiento popular en Europa durante la Edad Media, y si bien estos personajes no buscaban transgredir con el orden establecido, ya que, el travestismo como practica social, era penalizada y juzgada, poco a poco comenzaba a existir la posibilidad de que la propia identidad comenzara a tener su espacio de expresión en el público.

> "el procedimiento del travestismo escénico en el Renacimiento —más allá de que otorgaba la posibilidad de encarnar personajes que no se correspondían con la identidad de quien actuaba y podía entonces ser visto como poseedor de un fin cuestionador del poder reinante—, debe ser comprendido como un refuerzo del statu quo: era una medida reguladora que evitaba malos entendidos en torno a la identidad de las personas y ratificaba la cosmovisión vigente de aquel entonces". (Koss, 2021: pp 137-138)

En el Renacimiento, el travestismo en el teatro experimentó un resurgimiento, especialmente en Italia y en Inglaterra. Shakespeare, por ejemplo, utilizó el travestismo en algunas de sus obras, como en "Como gustéis", donde Rosalinda se disfraza de hombre llamado Ganímedes. Incluso la dramaturgia Shakesperiana propone la actuación de personajes doblemente travestidos, en algunas ocasiones surgían personajes hombres que actuaban de un personaje femenino, que a su vez se travestía de uno masculino. Este tipo de teatro, al ser de entretenimiento, ficcional, y al no ser transgresor, relucía en vestuario; podria decirse que continuaba permitiendo cierta libertad en el cambio de género, solo que, en aquel entonces, los componentes del travestismo estaban más ligados al "disfraz".

En el siglo XVIII, el travestismo se convirtió en una forma de comedia popular en Francia. Los actores masculinos interpretaban a mujeres con disfraces exagerados y ridículos, lo que a menudo resultaba en una parodia de la feminidad. En el siglo XIX, esta forma de travestismo llegó a Estados Unidos, donde se popularizó en los espectáculos de burlesque. Pero no fue hasta principios del siglo XX cuando surgio la palabra "Tranvestite", en 1910 por el investigador Magnus Hirschfeld, como una forma voluntaria que utilizan las personas para vestirse con vestimentas socialmente asignadas al sexo contrario. Esta palabra proviene del latin Trans que significa "cruzar" o "sobre pasar" y "Vestite" que significa vestir.

En el teatro argentino, el travestismo se convirtió en una forma de arte más visible en la década de 1960. Aunque las obras presentaban cambios de identidad en los personajes, el sistema sexo genérico establecido aun gestaba la idea de cuestionamiento, el recurso escénico en estas instancias era meramente estetizante, lo cual no implico que surgieran progresivamente un travestismo teatral más paródico y cuestionador, tal y como lo explica Lozano (2016), "En los escenarios porteños se pueden rastrear numerosos ejemplos de travestismo, y ello ocurre mucho antes de que las personas trans pongan sus pies en los teatros de Buenos Aires" (pp 53).

El travestismo teatral cuestionador, a menudo se asociaba con el movimiento de liberación sexual y la lucha por los derechos de la comunidad LGBT+. Los actores y actrices que interpretaban personajes del sexo opuesto, se convirtieron en un medio para cuestionar las normas de género y la identidad sexual. Como forma expresiva logra poner en disputa las practicas heteropatriarcales que inciden sobre el género, es así, que el travestismo comienza a formar parte de los géneros populares del país. Como expone Judith Butler (2014) "En el género en disputa se valoraba el potencial crítico de las actuaciones travestis por su capacidad de desnaturalizar la originalidad heterosexual", las cuales intentar escenificar poéticamente y en muchos casos políticamente, aquello que debe ser distanciado de sus vidas, dentro de las temáticas iniciales aparecía la exclusión, la estigmatización, las formas de relacionarnos, la lucha por derechos, la corrientes ideologicas de pensamientos, los dispositivos de contención a la sexualidad, como foco de crítica al estado hegemónico. "Las críticas que consideran una extensión de la visión patriarcal y colonial nos lleva a recorrer las diversas formas de expresión de la disidencia sexual desde el mundo no europeo". (Ortuño, 2016: 182)

Esta cita sugiere que es importante explorar las formas de expresión de las disidencias sexuales, desde fuera de la perspectiva Europea, y cuestionar las visiones patriarcales y coloniales que puedan influir en nuestra comprensión como forma de expresión.

Dubatti, aporta que el travestismo teatral "es una práctica que se inscribe en la tradición del teatro como espacio de la representación de la otredad. A traves del

travestismo, el teatro puede representar la diferencia de genero de manera critica desafiando los estereotipos y las normas de género que dominan nuestra sociedad". (Dubatti, 2014, p.205)

Disidencias como expresiones críticas

Expresar disconformidad total o parcial hacia ciertas normas establecidas por la sociedad puede comprenderse como una forma de disidencia. Este concepto se relaciona con otros términos como disentir o disidir, que expresan la distancia ante ciertas creencias, conductas o normas, que afectan nuestro campo emocional y nuestras relaciones interpersonales.

En la actualidad el término "ser disidente", en cuanto a la sexualidad, implica cuestionar y desafiar las normas impuestas por la sociedad heteropatriarcal, independientemente de la pertenencia a un grupo social en particular, ya que, no necesariamente implica una ruptura completa de los grupos homonormativos, si no, de expresiones que se encuentran en oposición o disonancia frente a sistemas dominante. Tal y como expresa Rubino, A.

> "Un punto de partida para esclarecer de qué hablamos cuando nos referimos a la disidencia sexual podría ser considerar que se trata de aquellas expresiones de sexualidad que cuestionan el régimen heteronormativo y la matriz heterosexual. Pero también a aquellas manifestaciones normativas de la sexualidad no heterosexual, es decir, la homonormatividad" (pp. 2)

Para reconocer a los personajes disidente en las obras teatrales, es sumamente importante analizar la historia interna que presenta, aquello que dice y aquello que expresa sin decir, y no atender exclusivamente al vestuario, maquillaje, posturas y ademanes, ya que estos, si carecen de un mensaje esclarecedor que invite al público a ser consciente de ciertas temáticas que giran en torno al género, pueden llegar a convertir la historia en una especie de modelo parodiado, es por esto que existe una delgada línea que diferencia una representación disidente parodiada en la que el público encuentra mayoritariamente comicidad, de una que expresa contenido capaz de interpelar al público de manera consciente. El factor que puede diferenciar estas puestas es el enfoque que apela a un contenido crítico, el cual debe ser indagado, seleccionado y manifestado en la convención

teatral con el propósito de transmitir un mensaje. Intentar dramatizar alguna identidad propia de la comunidad LGBTIQ+ resulta más orgánica si la interpretación deviene de un cuerpo que, de algún modo, se encuentra atravesado por experiencias que movilizan a la comunidad. Mediante esta premisa, surgen los siguientes interrogantes: ¿Qué características deben poseer aquellas interpretaciones teatrales, que escenifican cuerpos travestidos, mediante cuerpos que no han sido atravesados por las experiencias trans? evitando así, caer en la burla o parodia de las mismas. ¿Qué estrategias plantea el teatro como espacio de subversión de las identidades Travestis?

Al construir representaciones trans, partiendo de cuerpos que no han sido interpelados por sus experiencias, es importante tener en cuenta que esto podría implicar ciertos desafíos y cuestionamientos en cuanto a la representación de la identidad de género y la disidencia sexual.

En términos generales, las representaciones teatrales podrían caer en el riesgo de reforzar estereotipos y prejuicios en lugar de cuestionarlos y desnaturalizarlos, ya que se estaría utilizando a los hombres heterosexuales como una especie de burla o caricatura de las mujeres trans o travestis. Además (como ya se recalcó), las representaciones podrían carecer de la autenticidad y la experiencia personal para transmitir el mensaje de la obra de manera efectiva.

Debido a las características que presentan los personajes y los actores en la obra artística La Irredenta, podemos definir que se interpelan dentro de la categoría trans al travestismo, ya que ocurre una transformación mayoritariamente externa, pero que abarcar múltiples procesos internos los cuales construyen representaciones de cuerpos disidentes.

En cuanto a la clasificación de los géneros trans, es importante tener en cuenta que hay una gran variedad de identidades trans y que no todas las personas trans se identifican como transexuales, travestis o transgénero. Sin embargo, en general se puede decir que:

1) Transgénero: Son todas las personas que no se identifican con su sexo biológico y tienen una disonancia respecto a este. Por ejemplo: si una persona nace con el sexo femenino y luego de transitar sus propios procesos psicológicos y corporales elije identificarse con el sexo

masculino, es probable que sea un chico trans. Para esto la persona puede, o no, modificar algunas conductas que socialmente son contrarias a lo que se espera de su género de nacimiento. Por ejemplo: Usar el pelo más corto, utilizar ropa distinta, tener otras actitudes corporales de las esperadas, salir con otras chicas, etc.… En caso de nacer en un cuerpo masculino, pero identificarse exclusivamente con el sexo femenino, es una chica trans y puede acompañar su proceso por medio de la cosmetología, consumo de hormonas, entre otros cambios que se adapten a sus gustos.

2) Transexual: Comparten características similares a las personas transgénero, la diferencia radica en que las personas transexuales son aquellas que han podido someterse a cirugías para concluir la transición hacia su género deseado, es decir, modifican sus órganos genitales adaptándolos al género con el que se identifican.
3) Travestis: A modo de transformistas, son aquellas personas que se adaptan a su identidad deseada a través de su vestuario, procesos cosmetológicos (maquillaje, pelucas, etc), también adoptan una actitud o postura mayormente femeninas en términos corporal, vocales y expresivos.

Construyendo La Irredenta

La Irredenta cuenta la historia de una mujer conocida como “La Irredenta”, que vive en una pensión junto a sus compañeras: Lola, Dolores y Azucena. Ambientada en un contexto urbano de Argentina, la obra aborda las experiencias, los desafíos y las luchas que enfrentan estas mujeres en su vida diaria, especialmente en relación con su ejercicio de la prostitución. Debido a esto, se exploran temas como la discriminación y la marginalización, visibilizando problemáticas específicas que enfrentan las mujeres trans en la sociedad.

Para la realización de La Irredenta del ciclo carne fresca 2019, se sumaron actores populares de la ciudad de Tandil, como así también, actores con experiencia universitaria de la Facultad de Arte (UNCPBA). La propuesta de una obra que aborda el trabajo sexual e incorpora a las disidencias como comunidades que forman parte de esta crudeza, pudo llevarse a cabo por medio de cuerpos ajenos

a las realidades trans, ya que, para la mayor parte del elenco, las problemáticas que surgen en la historia se encontraban distanciadas y, hasta de alguna manera, invisibilizadas de su vida cotidiana. Debido a esto, la directora decide darle un giro a la obra y compone exclusivamente personajes travestis que ejercen la labor del trabajo sexual. Ellos son encarnados por actores hombres heterosexuales.

La obra inició mediante intentos de prueba y error, las interpretaciones fueron abordando gestos, posturas y ademanes estereotipados, pero en la decantación del proceso creativo estas características se desestructuran. La noción colectiva que se tenía acerca de las personas travestis era analizada con el fin de no parodiar las dramatizaciones. La directora no tenía interés en reforzar ideas de maquillajes exagerados, pelucas extravagantes o incluso generar posturas o ademanes en sus actores que pudiesen ser catalogadas como "afeminadas".

En una reciente entrevista la directora expresó que al momento de convocar actores/actrices no existía una importancia anclada al género de quien debía llevar a cabo la representación de los personajes, ya que el foco estaba puesto en los cuerpos de esos actores, debido a esto, se interesó por trabajar a partir de la cotidianidad que esas corporalidades tenían para brindarle, cuyas edades eran distintas, con formas y compromisos de actuar particulares pero con la capacidad actoral de poder exponer el lado oscuro de la obra (la miseria y la densidad). Estos conceptos se encuentran presentes en todos los cuerpos independientemente de su género, ya que en otros ámbitos depende del contexto.

El desarrollo de la obra llevó a cabo el intento de exponer o vincular los conceptos de miseria y densidad a la calidad de vida del colectivo Trans, ya que, estas comunidades están expuestas a la precarización de la salud y carecen en muchos ámbitos de acompañamiento y seguridad social, algo que en palabras de la directora puede resultar muy aterrador. Cómo también, lo expresaba Sergio Blanco:

> (…) La brutal expoliación en que viven todos los que no pueden comprar garantía civil alguna; y que además son blanco del rencor de su propia clase, que en ellos desfoga las agresiones que no pueden dirigir contra los verdaderos culpables de la miseria: esas locas preciosísimas, que contra todo y sobre todo, resistiendo un infierno totalizante que ni siquiera imaginamos, son como son valientemente, con

> una dignidad, una fuerza y unas ganas de vivir, de las que yo y acaso también el lector carecemos. Refulgentes ojos que da pánico soñar, porque junto a ellos los nuestros parecerán ciegos. (Blanco, 1979)

No obstante, el desafío de crear una obra artística en un Ciclo que otorga 5 meses de preparación, como lo es el Carne Fresca, redujo la implicancia al cuestionamiento de la identidad genérica limitando ciertos desafíos específicos a los que un actor heterosexual en representación de un personajes travestido debe abordar. En primer lugar, el actor debe poder investigar y comprender la experiencia de ser una persona travestida, así como los desafíos y dificultades que se presentan en la vida cotidiana. Esto implica comprender la identidad de género, la expresión de género y la diferencia que existe entre las categorías que interpelan a los trans, para así evitar caer en estereotipos y burlas. Es por eso que se debe contar con el tiempo suficiente para trabajar estas nociones.

Además, es necesario que los actores desarrollen un alto grado de empatía que le permita representar de manera auténtica y creíble la complejidad de un personaje travestido, incluyendo su forma de caminar, hablar o moverse. Podría decirse que este fue uno de los mayores desafíos en la obra, ya que la directora tuvo que reducir en sus actores la exageración de los gestos que materializaba una interpretación estereotipada, con el propósito de no caer en la burla o caricaturización de los personajes, y en su lugar, presentar una representación respetuosa y realista del mismo. Esto implica una sensibilidad especial para llevar a escena, con dignidad, las vivencias de una comunidad que ha sido históricamente estigmatizada y marginada.

Por ejemplo, el caso de Fernando Bruno, actor que interpreta Luisa/La Irredenta, durante el desarrollo de la historia no solo tuvo que encarnar un personaje trans, sino que también, su personaje se prepara para afrontar una vida siendo una persona con discapacidad visual, lo cual implica plasmar una doble empatía en la interpretación por parte del actor para sobrellevar ambas situaciones en simultáneo.

Otro desafío fue trabajar la construcción de los personajes, en la búsqueda de sus motivaciones, emociones y relaciones con los demás personajes, lo cual permitió establecer un vínculo dinámico y sensible en la obra. Durante el desarrollo de la

historia es el personaje de Lola, interpretado por Julio Irigoyen, quien busca mantener al grupo unido manipulando las acciones y pensamiento de las demás, ya que Luisa se está por quedar ciega y deberá dejar la profesión, por ese motivo su única proyección es vivir junto con Lola.

LOLA: Con el ánimo conturbado y el corazón estrujado por la profunda pena... ¡Ella!, la Irredenta ya no podrá ejercer la sagrada "profesión" la más antigua, la más sufrida. SE LEVANTA. El que esté libre de culpa... había dicho el maestro. Y los fariseos han olvidado ese perdón lanzado al viento. (Mosquera, 1989: 18)

Por su parte Dolores, personaje interpretado por Juan Torrens, se encuentra atrapada en el recuerdo de Frank, un hombre que murió hace 5 años que aparentemente le da órdenes y mientras Irredenta intenta que Dolores conecte con la realidad, Lola monta escenas donde finge comunicarse con Frank, y así poder influenciar a Dolores.

DOLORES: ¡Lola! Tenés que comunicarte con Frank. Hacelo venir y ponelo en vereda. El te hace caso. No me deja ni comer, ni dormir. CON PRETENDIDA ENTONACIÓN ALEMANA. "¡Froilán!", ordena haga lobo, haga yegua, haga gallo. ¡Más fuerte! "¡Froilán!", ¡más fuerte! Y yo no puedo más. ¡No puedo más!

LOLA: ¡Hija mía! La paz se haga en tu espíritu. EN OTRO TONO. La paz o cualquier otra cosa, no vamos a andar pichuleando. RÍE.

DOLORES: ¡Lola!, ésto es muy serio. ¡Explicale bien!... No es que no quiera hacer lo que me manda... Es que hay animales que no me salen bien.

LOLA: ¡Hija mía!... entiendo bien. No es que tu soberbia te impida compararte con míseros animales… (Mosquera, 1989: 19)

IRREDENTA: SE QUITA LA VENDA. ¡Lola! Decile la verdad.

LOLA: ¿Y cuál es la verdad? HACE ESPACIO PARA LA MESA.

IRREDENTA: Ni Frank se comunica con ella, ni vos con Frank.

LOLA: Todo consuelo es una mentira, de acuerdo Irredenta. ¿Cuántos pueden vivir sin consuelo? RÍE. Me estoy poniendo vieja, hablo en serio. VUELVE AZUCENA CON LA VALIJA, LA DEJA SOBRE LA CAMA Y ORDENADAMENTE, COMIENZA A GUARDAR ROPA. (Mosquera, 1989: 19-20)

El personaje de Azucena, encarnado por Luis Nuñez , busca el amor con Carmelo, un cliente que conoce y le ofrece tener una vida juntos. Lola en carácter de astuta, intenta convencer a Azucena que es una falacia ese ofrecimiento.

AZUCENA: No sé si escuchaste. Estuve con Carmelo. Volvió a buscarme.

LOLA: RÍE. "Verás que todo es mentira, verás que nada es amor, que al mundo nada le importa, yira, yira...". ¿Cuánto largó?

AZUCENA: ¡No te hagas la idiota, vino a pedirme que me vaya con él!

LOLA: ¿Te encamaste o perdiste la noche?

AZUCENA: Me encamé. LOLA: ¿Cuántas veces acabó?

AZUCENA: No las conté.

LOLA: Pero fueron varias, ¡y te curró!

AZUCENA: En unas horas me voy con él. Dentro de nueve meses tendré un hijo de él.

LOLA: RÍE GROSERAMENTE. ¡Qué confianza le tenés! Yo no estaría tan segura. (Mosquera, 1989: 11-12)

Con anterioridad al Ciclo desarrollado en el 2019, La irredenta ha sido una obra proyectada por cooperativas artísticas Trans, como la cooperativa Ar/TV Trans en el año 2014, la cual ha transmitido vivencias del colectivo por medio del hacer artístico.

La propuesta, encuadrada en la Práctica Integrada III, y realizada por Magdalena Cataldo en su primera experiencia de dirección escénica, propuso agregar un componente significativo a la manifestación de los cuerpos que son atravesados por esas historias, al decidir que todos los personajes sean travestis. La importancia radica en llevar adelante la producción de la obra con actores hombres que, a través de un trabajo de mucho entendimiento y respeto sobre las comunidades Trans y sobre la labor sexual como un trabajo sin garantías de seguridad, visibilizan las necesidades socio-económicas que afectan a las personas de este colectivo. La directora propuso mostrar, por medio de estos personajes (cuyos destinos son fatales), el deseo hacia la libertad, el deseo de que puedan ser quienes quieran ser, sin que esta orientación genérica sea un

impedimento para obtener una buena calidad de vida, apelando a que no deben estar expuestos a sufrir la presencia del desamparo social.

LOLA: Perdón. ¡Compañeras! ¡Ciudadanas!, ¡mujeres libres de este país! ¡Camaradas! ¡Hermanas! Este palco ha sido levantado para que puedan verme bien la cara. ¡Sí!, la que está frente a ustedes, no viene con mentiras, ni falsas promesas. La que está frente a ustedes, les propone una vida distinta. Se acabaron en este país, regado con el sudor de los pobres, las ventajas y las prebendas de unos pocos que sojuzgan a la mayoría.

AZUCENA: ¡Uf! ¡Basta! Que la bajen. IRREDENTA SE DESENTIENDE DEL DISCURSO Y SIGUE EJERCITANDO SU CEGUERA CON PASO VACILANTE.

LOLA: Sé que más de una vez las han engañado. Pero ha sonado la hora de los pueblos pobres que levantan su dedo acusador y señalan a los pueblos ricos que los explotan. Hoy surge una nueva verdad que golpea con la dureza de la piedra la blandura de nuestros corazones latinoamericanos. Hay pueblos, ¡sí!, que explotan a otros pueblos y les hacen pagar el precio de su libertad con hambre y miseria. ¿Hasta cuándo vamos a aceptar este destino injusto que nos transforma en esclavos? ¿Hasta cuándo?... ¡Che! Estoy preguntando... ¿Hasta cuándo? Por la pelota que dan... más vale tirarse al mar y nadar hasta Nueva York. CANTA "NEW YORK, NEW YORK". IRREDENTA LA INTERRUMPE. (Mosquera, 1989: 17)

Conclusión

El Travestismo en el teatro ha existido durante siglos y ha evolucionado para abordar cuestiones más amplias de género y sexualidad. En el teatro argentino, ha sido una forma de arte que ha ayudado a cuestionar las normas culturales en torno al género y la identidad sexual, y ha evolucionado para abordar amplias temáticas contemporáneas.

En Argentina podemos encontrar ejemplos de cómo el travestismo teatral, ha ayudado a amparar y subvertir normas culturales relacionadas con el género y la identidad sexual, por ejemplo:

1. Binarismo de género: La sociedad ha estado fuertemente influenciada por una concepción binaria del género, en la que se espera que las personas se

identifiquen como hombre o mujer, de acuerdo a su sexo asignado al nacer. El travestismo teatral en cierto modo transgrede esta norma ideológica/religiosa, al representar personajes que se alejan de las categorías binarias, mostrando una diversidad de identidad de géneros. Un ejemplo destacado en el teatro argentino es la obra "Si me queres, quereme trans", dirigida por Daniela Ruiz y llevada a cabo por la compañía teatral 7 colores diversidad en el año 2016. La obra busca romper estructuras y visibilizar la comunidad LGBTIQ+, la cual, convive en una sociedad que tiende a negar su identidad de género y sus derechos. A través del travestismo teatral, la obra desafía la rigidez del binarismo de género y pone en manifiesto las experiencias y luchas de las personas trans en Argentina, cuentan historias que invitan a la reflexión de los roles de géneros, las etiquetas, los estereotipos, etc.

2. Roles de género y expectativas sociales: En una cultura en la que se espera que los hombres sean masculinos y las mujeres sean femeninas, el travestismo teatral explora otras opciones y permite a los actores representar personajes que amplían las convenciones de género, desestructurando el status quo establecido. Un ejemplo emblemático es la obra "La jaula de las locas" de Jean Poiret. Este teatro musical fue dirigido por Mario Morgan y las canciones fueron adaptadas al español por China Zorrilla en el año 1986. La obra presenta la historia de una pareja homosexual conformada por dos hombres dueños del club de travestis más famosos de Saint Tropez. Uno de ellos se viste y actúa como mujer trans (Jorge), quien a su vez es padre de Lorenzo, un joven de 20 años. El conflicto inicia cuando su hijo está por casarse con una joven de familia muy conservadora, entonces le solicita a su padre Jorge que oculte su identidad. A través del travestismo teatral, la obra cuestiona los estereotipos de género y muestra la diversidad de expresiones y relaciones afectivas.

3. Homofobia y discriminación: El travestismo teatral ha sido una forma de expresión artística que ha ayudado a visibilizar y combatir la homofobia y la discriminación hacia las personas LGBTQI+. Al presentar personajes orgánicamente disidentes, nuevamente se desafían los prejuicios, los estereotipos negativos asociados a la identidad de género y la orientación sexual. Un ejemplo destacado es el grupo "Artetrans- teatro transgenero contra la discriminación". Esta cooperativa que surge en el año 2010, propone incorporar disidencias trans

que se encuentran en situación de calle para brindarles apoyo, a su vez, retroalimentan la posibilidad de contar historias por el medio teatral, escenificando obras y escenas que inspiran vivencias o espacios para voces en resistencias. La propuesta en general ofrece talleres, programas multimedias, cursos de formación, etc.

La obra dirigida por Magdalena propone una vinculación entre la puesta escénica con el mundo personal de cada personaje, ya que mientras todas cantan y bailan, las luces de las lámparas del techo, del espejo, y de las mesas comienzan a emitir un brillo cada vez más fuerte, visibilizando que a pesar de tanta oscuridad alrededor, existe una luz, que solo se manifiesta cuando hay una conexión simultanea entre Dolores, Azucena, Luisa y Lola. Las sábanas y las ropas colgadas en cordeles manifiestan los deseos que se encuentran pendientes y que son direccionados hacia al anhelo de sentirse limpias, acariciadas por la brisa del viento y en espera de que alguien venga a descolgarlas.

La obra en cierto modo denuncia las trágicas realidades que rodean a las personas trans que ejercen la labor de la prostitución y el modo de vida al que deben someterse para subsistir. A su vez, partiendo del ámbito teatral se visibiliza la complejidad de interpretar a un personaje travestido, y aún más, interpretar varios personajes o dirigirlos; pero con una rigurosa investigación, una técnica de actuación sólida y una sensibilidad empática hacia la comunidad representada, todo actor o actriz tiene la posibilidad de generar una representación respetuosa y auténtica del personaje travesti. Al mismo tiempo que acercan al público una realidad posiblemente enajenada y desconocida, pero que coexiste en paralelo con sus realidades, como lo es el cuarto de cuatro mujeres prostitutas y travestis que solo anhelan ver sus deseos hechos realidad.

IRREDENTA: Yo quiero el campo de amapolas aquí, ¡ahora! ¡Quiero otra vida, acá! (Mosquera, 1989: 5)

Bibliografía

Blanco, J. J. (1979); "Ojos que da pánico soñar", en J. J. Blanco, *Función de medianoche*. México: ERA.

Dubatti, J. (2014). *Teatro y sociedad en la Argentina a fin de siglo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

González, G. (2016). "Teorías de la disidencia sexual: de contextos populares a usos elitistas. La teoría queer en América Latina frente a las y los pensadores de disidencia sexogenérica". En De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos (Vol. 3 no. 5 ene-jun 2016). México DF.

Koss, M., Ansaldo, P., Dubatti J., Gallina, A., Gardey M. Pricco, A., Schcolnicov, E., Sforza N. Trupia, A. (2021). *Historia del teatro. Tomo 1*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Colección Libros de Cátedra. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Lozano, E. (2015). *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires años 60.* Buenos Aires: Ed. Biblos.

Mosquera, B. (2001). "La Irredenta". Dramática Latinoamericana de Teatro/CELCIT N°45. Buenos Aires.

Resistencias a la interpelación revolucionaria en *La mala memoria* de Heberto Padilla

María Angélica Espinel (UNMDP)

Heberto Padilla (1932-2000) fue un escritor cubano cuya trascendencia en la historia artística e intelectual latinoamericana resulta insoslayable. Las consecuencias que acarrea la publicación de su poemario *Fuera del juego* (1968), condenado como contrarrevolucionario por las autoridades culturales de Cuba, llevan a hablar del autor invariablemente bajo el estatuto de un "caso". El escritor polemiza con el dispositivo retórico de la Revolución precisamente en su apogeo, que va de la década de los 60 a la de los 70[1]. Si bien, a partir de entonces, este aparato discursivo pierde fuerza, persiste, no obstante, en las intervenciones oficiales de la isla; es decir que sigue vigente cuando Padilla vuelve a abordarlo en *La mala memoria* de 1989, donde exhibe nuevamente su actitud controvertida y su mirada crítica, apreciable en el tratamiento de la figura de Fidel Castro y en la ambigüedad con que el autor construye su propia imagen.

Para Claudia Gilman el lapso temporal de los 60 a los 70 se caracteriza, en Latinoamérica, por "la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura" (33). Aun así, el clima de época está marcado por la polémica, pues, si bien hay coincidencia respecto al objetivo de un cambio social favorable, las disputas aparecen sobre los modos de encausarlo. A pesar de que la ideología de izquierda resultara común a la mayoría de los intelectuales (Gilman: 58), a la hora de

[1]Llamo discurso revolucionario a aquel que, independientemente de cuál sea su formato (audiovisual, literario, intervención política, etc), suele proyectar un tiempo tripartito dividido en pasado, presente y futuro. El pasado se postula, escindido en dos, uno con el que la Revolución pretende entroncarse, signado por la Independencia Cubana de 1898, y otro, inmediato, con el que los revolucionarios "rompen", representado por la figura de Fulgencio Batista. El presente señala el proceso de la lucha cubana, localizable de los '60 a los '70 y, por último, el futuro se erige como un tiempo aún no alcanzado pero altamente viable en el que se llegará a la plena realización del proyecto socialista. Otra característica de la narrativa revolucionaria es el tinte épico, entendido en su sentido bélico, y en el que hace referencia a lo que es "grandioso o fuera de lo común" (Ver: cuarta acepción del término "épico" en el DRAE online). La hazaña cubana sería, entonces, el enfrentamiento del estado chico que se enfrenta al Imperio Estadounidense, el sacrificio de un pueblo subyugado que se organiza para defender su porvenir.

evaluar la Revolución Cubana, se activa lo que Candiano propone como un dispositivo esencializador sostenido en la díada herejía/dogma:

> Para los dogmáticos, el intelectual debía subordinarse a las urgencias de la Revolución; para los herejes, en cambio, el intelectual tenía un papel en sí mismo dentro de la Revolución. Podía –y era su responsabilidad– aportar su conocimiento al desarrollo espiritual del hombre cubano (16)

El investigador argentino agrega que los dogmáticos poseían una noción preestablecida de Revolución que tomaba como modelo a la URSS, mientras que los herejes "la consideraron un proceso en construcción." Esta segunda postura fue combatida a partir de una retórica antiintelectualista que depreciaba las críticas provenientes de sujetos avocados a las palabras y no a la acción (Gilman: 164). En 1961, Fidel Castro pronunica sus "Palabras a los intelectuales" y, si bien no fija lineamientos estéticos específicos y se limita a sostener, vagamente, que está permitido "dentro de la revolución todo, fuera de la revolución nada" (s/p), el enfrentamiento entre "dogmáticos y herejes" redunda en la adhesión u oposición a producciones afines a la corriente realista socialista de filiación soviética.

Gilman habla de la conformación, por esos años, de una "familia intelectual latinoamericana", cuyas rispideces son, en un principio, mantenidas "puertas adentro" pero eclosionan a raíz del "caso Padilla" (142). Este escándalo comienza con la premiación, en 1968, del poemario *Fuera del juego* en un concurso de la UNEAC. El veredicto del jurado es unánime y altamente favorable: destacan el manejo de recursos expresivos, la visión problemática de la historia y la actitud crítica e inconforme respecto a la época y al proceso revolucionario. La UNEAC, en cambio, no coincide con la valoración e incorpora, en la publicación del libro, una declaración en la que acusa al autor de contrarrevolucionario por: autoexcluirse de la vida cubana con ese título, adoptar una actitud ambigua que disimula las críticas contra Cuba dirigiéndolas a otras regiones, falta de compromiso y acogimiento de una postura antihistórica que privilegia la individualidad por sobre las exigencias colectivas. Estos reproches, asimilables a la mirada que Candiano llama "dogmática", manifiestan la pretensión de directrices estéticas concretas.

Tres años más tarde, en 1971, se acusa al poeta de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias y se lo aprisiona durante treinta y ocho días. La noticia despierta múltiples presiones internacionales, sobre todo por parte de intelectuales afiliados a la Revolución. Lejos de calmar las aguas, la autocrítica que pronuncia el escritor en la sede de la UNEAC, provoca un nuevo revuelo en el campo cultural ya que se duda de su honestidad y se la considera consecuencia de la tortura. Como resultado, la Revolución pierde apoyo extranjero y, paralelamente, el triunfo del sector "dogmático" frente al hereje se impone, lo que profundiza la sovietización de la cultura cubana, que conlleva a que esos años -1971 a 1976- sean denominados como "quinquenio gris" (Ambrosio Fornet). En cuanto a Heberto Padilla, resulta testigo directo del período ya que no puede salir de la isla hasta 1980, cuando obtiene el permiso de Fidel Castro.

La larga introducción que precede a este párrafo se impone como necesaria a la hora de analizar *La mala memoria* dado que, en ese texto autobiográfico, Padilla reconstruye los acontecimientos de su vida –entrelazada con la esfera pública- en lo que va de diciembre de 1958 a 1980. La publicación del libro data de 1989, año que marca un hito en la lucha por los proyectos socialistas ya que es cuando tiene lugar la caída del muro de Berlín, símbolo de la culminación de la Guerra Fría y de la imposición del bloque capitalista. Hablar de la publicación del volumen como efecto del suceso alemán sería impertinente pero no deja de ser productivo recordar ese evento para recuperar un escenario histórico que auspicia la indagación en el pasado reciente. En efecto, si hacia fines de los 80 comienza a atisbarse el inminente fracaso de la facción socialista, es también esa época la que inaugura un proceso de revisión en torno a las naciones que habían intentado encarar una praxis política de izquierda. En ese sentido, el libro de Padilla constituye un acto de disputa simbólica, de resistencia a la narrativa revolucionaria. El carácter ambiguo de *Fuera del juego* se agudiza en *La mala memoria* y esto es así porque el autor, lejos de suprimir las contradicciones del proceso revolucionario, las expone. No construye un discurso unívoco, sino que alumbra las múltiples y coexistentes aristas de los hechos y de los hombres. No retrata una imagen de héroe positivo, ni para Fidel Castro, ni para sí mismo y se

adueña, de este modo, de una revisión crítica facilitada por una mirada retrospectiva.

Ya desde el título se percibe la renuencia a un dispositivo retórico totalizador: las palabras de Padilla no son pronunciadas desde el lugar de una verdad absoluta e incuestionable, sino que son una versión subjetiva, producto de la *memoria*. Es decir que, de entrada, su narración se postula como abierta a discusión y diálogo con otras posibles versiones, con otras memorias existentes. Asimismo, si tomamos en cuenta la frase de Vicente Echerri que sirve de epígrafe al capítulo 21: "Solapada compartiendo el recuerdo de las cosas y los ratos amables, se hace pasar por buena y hasta puede llegar a consolarnos; pero la mala memoria nunca nos abandona." (Padilla 2018, 196), podemos leer el adjetivo "mala" antepuesto a "memoria" no sólo como la dificultad de recordar o la lucha contra el olvido, sino como una valoración asociada a aquello que se evoca. Desde esta perspectiva, la memoria buena sería aquella que consuela al sujeto y la memoria mala la que le resulta dolorosa. Ambas se superponen: la mala memoria cohabita con la buena y, en esta oscilación, asume Padilla el lugar para hablar de su experiencia dentro del proceso revolucionario, años a los que se refiere como "tiempos del gran entusiasmo, del gran desconcierto y del gran pánico." (157) Mirada entusiasta, desconcertada y horrorizada, las tres se intercalan para hablar de un acontecimiento complejo que no puede pensarse sin las tensiones que lo conforman. Esto se plasma en el tratamiento de la figura de Fidel Castro -sintetizador de la cadena semántica Cuba-revolución-líder (Gilman: 361)- debido a que no se ciñe a un solo ángulo, sino que yuxtapone, al menos, tres perfiles: el del simulador-seductor, el del déspota y el del sujeto impenetrable, que, a su vez, se corresponden con las actitudes adoptadas por el *yo* del discurso: la de entusiasta, la de víctima y la de desconcertado.

Una de las primeras descripciones de Fidel Castro se enmarca en un acto universitario, previo a la revolución cubana, donde el entonces alumno hace una intervención. Allí repite "palabra por palabra todo un discurso de José Martí y, desde luego, resulta el más aplaudido y elogiado de la noche por aquellos estudiantes que, para fortuna del orador, no conocían o no recordaban el texto

martiano." (14) Frente a lo que podría cristalizarse, fácilmente, como la imagen de un farsante que engaña a sus seguidores, Padilla admite que probablemente a Castro

> no le habría importado que se conociera este plagio, que estaba dispuesto a meterse en la historia como fuese. El componente de audacia que lo impulsó a apropiarse de un texto de Martí, demostraba una insólita capacidad instrumental para la lucha política. (14)

Gracias a una mirada retrospectiva, el intelectual cubano puede interpretar el accionar castrense bajo de luz de prácticas posteriores. De este modo, reconoce en el futuro dirigente atributos que marcan su accionar político en términos generales: audacia, excepcionalidad y pragmatismo. Si bien estos rasgos no resultan inherentemente positivos, no dejan de ser un reconocimiento de las habilidades enunciativas y del carisma de Fidel. Características que se replican en el reencuentro de Padilla y Castro en Nueva York, en 1959, donde se remarca lo artificial de la figura castrense (26). Lo curioso es que esta colocación del político en la escena pública coincide con el autorretrato de Padilla como entusiasta respecto de la Revolución y de su líder. Tres años después de la coincidencia neoyorquina, el autor de *Fuera de juego*, al hablar con otros intelectuales, sostiene:

> En Cuba la Revolución había hecho la Ley de Reforma Agraria, había terminado con los poderosos latifundios azucareros, había realizado una gigantesca campaña de alfabetización, había convertido los cuarteles en escuelas, había creado hospitales en todos los rincones del país y había puesto fin al desempleo; y todo ello mientras luchaba contra enemigos internos y externos. Cuba jamás adoptaría el modelo soviético. El rango más alto del Ejército Rebelde era el de comandante, no el de general o mariscal. (85)

El escritor exalta la Revolución como el hecho político responsable de suprimir los pesares cubanos e inaugurar las obras orientadas al bienestar social. La recapitulación de las conquistas políticas sirve como justificación de la esperanza, mantenida entonces por el sector intelectual "hereje", de que Cuba no caería en los mismos errores que los soviéticos y de que no replicaría acríticamente sus fórmulas. Pero, como se desprende del uso del imperfecto en la frase "así pensábamos" (que indica que, en el presente de la escritura, la situación se ha

modificado) la confianza en Castro se derrumba debido a que el líder comienza a mostrarse cada vez más autoritario. Según Padilla

> No hay duda de que la CIA estuvo detrás de la abierta insurgencia contra el régimen, pero hubo otra oposición a los métodos autoritarios de Fidel (…) La ilegalidad y el llamado «culto a la personalidad» de Stalin comenzaba a influir en los métodos del proceso revolucionario de Cuba. (…) los aplausos dados a Fidel legitimaban el estilo autoritario de Stalin con el pretexto de que el enemigo estaba a noventa millas y acechando la más mínima fisura en la unidad nacional. Y en estas circunstancias lo único que aumentaba era el espíritu de consigna y el poder omnímodo de la policía política. Sus fallos eran decisivos e inapelables. (98)

El escritor cubano no niega la intervención de los servicios de inteligencia de Estados Unidos en el entramado político de la isla y, por lo mismo, se verifica que, por fuera de cualquier discurso esencializador todavía latente, Padilla no idealiza a los estados capitalistas. Su recelo proviene, en todo caso, de la inquietud por la sovietización de Cuba, que es interpretada como indicio del totalitarismo. Este miedo se monta, retóricamente, sobre un campo semántico asociado al despotismo que pone de relieve la preocupación del sujeto de enunciación. Como resultado de su inquietud, Padilla emite un juicio negativo sobre el afán de homogenización discursiva y alerta el peligro de potenciar los aparatos represivos del Estado, serviciales al dogmatismo.

El esbozo de Castro como tirano perfila, paralelamente, a Padilla como víctima. Incluso antes de que tuviera lugar el conflicto por *Fuera de juego*, el intelectual manifiesta sentirse rehén de la coyuntura. Le preocupa la falta libertad de expresión pero, como corolario de su nacionalidad, piensa que, mientras sus amistades europeas pueden acercarse o alejarse de la Revolución a su antojo, él está obligado a una toma de posición tajante:

> Mi apoyo sancionaba cada uno de los pasos del proceso, y mi rechazo equivalía a dar la espalda al más ambicioso desafío histórico de mi patria. En medio estaba la práctica concreta. (…) Para los que un día tuvimos que tragar esos sapos vivos, toda la vida nos acompañará una imborrable sensación de asco. Asco a las ilusiones, sobre todo, el peor de los vicios, porque desnaturaliza la verdadera esencia de la esperanza. (85-86).

La actitud del poeta se revela, ahora, como inconforme con la praxis. Para expresar sus sensaciones, recurre a una imagen repugnante que contrasta con su

entusiasmo inicial. El distanciamiento respecto de sus esperanzas originales acarrea una decepción que se pronuncia en la medida en que el sujeto es consciente de la traición cometida contra sus propios ideales. A la anterior postura del encanto se sobreimprime, entonces, la del desencanto y la contradicción no se resuelve porque se enuncia como dilemática. Pues, si por un lado se reconoce el autoritarismo castrense, por otro, se procura evitar el aspecto patológico propio de toda utopía, según Ricoeur: "soñar con la acción evitando reflexionar sobre las condiciones de posibilidad" (82). Padilla, justamente, se detiene en "la práctica concreta", encarnada en la figura de Fidel, y la concibe como la vía única de ejecutar "el más ambicioso desafío" de Cuba.

En ese sentido, el escritor se posiciona en una indecisión incómoda entre el apoyo y el rechazo, conflicto ideológico que se hace patente en *Fuera del juego*. La polémica que estalla a raíz de ese poemario auspicia el ingreso de otras voces para delinear al autor, como la de Carpentier:

> —No podemos pelearnos con la izquierda aunque sea coja, tuerta y fea. ¿Dónde está la derecha? ¿Qué nos ofrece? A mí, por lo menos, no me dio nunca nada. Eran los que decían que el pobre es pobre porque Dios así lo quiso. ¿A ti qué te ha dado? (…) el peor prestigio que puede tener un escritor de nuestro tiempo (…) Eres el niño lindo del Opus Dei en España, y de toda la recalcitrante derecha europea. (180-181)

Al igual que Padrilla, el autor de *El reino de este mundo* reconoce los defectos de la izquierda y la describe a través de una analogía que señala carencias: cojera -dificultad para "marchar hacia el futuro"-, ceguera -problemas para ver- y fealdad -causa rechazo-. Sin embargo, sostiene que la derecha es aun más vil y acusa al joven poeta de ser servicial a ella. O sea que Padilla no promulga un autorretrato maniqueo de sí mismo; al contrario: expone sus ambigüedades, se exhibe como alguien susceptible a las críticas, cuyos actos pueden ser juzgados y analizados desde diversas miradas. En vez de elegir encarnar la figura de un héroe idealizado, de mártir, exhibe sus propias ambivalencias -aunque enunciadas por otros-. A pesar de que al final del diálogo no admite la deferencia que, según Carpentier, ha tenido la Revolución al dejarlo libre, esa lectura tambalea páginas más tarde, cuando Padilla conversa por última vez con Castro y delata el desconcierto que le produce el político

> ¿Por qué en mi caso no había sido «duro, inflexible, severo»? A Boitel lo dejó morir en prisión durante una huelga de hambre. A Chávarri, lo mandó a la cárcel por la furia que le producían sus comentarios críticos. A la doctora Frayde la mantuvo tres años en una cárcel común por criticar el curso autoritario de su régimen. (…) Yo en cambio sólo había estado treinta y siete días entre la Seguridad del Estado y el Hospital Militar. (200)

La modalidad interrogativa con que el escritor inicia su reflexión presenta el comportamiento de Fidel bajo el estatuto de incógnita y ese efecto se replica en los lectores: en la medida que acompañamos al autor en su pensamiento, nosotros también nos vemos imposibilitados de esbozar una respuesta. Antes que "aclarar" la situación y brindar una versión unívoca y uniforme de los hechos, Padilla nos enfrenta a zonas grises e inexplicables. Por un lado, enumera la desmesura con que el Comandante castiga a tres personas que disiden con su régimen; por otro, el escritor reconoce la piedad con que su caso fue tratado. Como le sugiriera Carpentier, el autor se detiene ahora a estudiar "la deferencia", la cuestiona, pero no logra sacar conclusiones determinantes al respecto. Las atrocidades encausadas por Castro y, por metonimia, por la Revolución, conviven, entonces, con breves actos de indulgencia. Esto sitúa al individuo en una posición que se erige también como problemática; Padilla se percata de que ha gozado de ventaja en el espanto y de que, en parte, ha sido coautor de él: "Pasados los años sé que en definitiva yo fui un privilegiado del horror como hasta cierto punto un cómplice. Consciente o no de cuanto ocurría, no indagué para comprobar que en Cuba se torturaba por las razones más insignificantes" (136).

Acaso los desmanes cometidos contra su persona, contra quienes enumera a lo largo del libro y contra los que ni siquiera son mencionados forman parte de eso que Blas de Otero designa como "lo tal vez evitable". Entre unos libros que el español envía a Padilla, le manda un poema mecanografiado que es "una especie de autorretrato donde se ve a sí mismo «sencillamente en medio de la Revolución, abriendo los ojos hasta las cejas para aprender todo lo bueno y lo tal vez evitable»" (165). Imagino en Padilla la adopción de ese mismo gesto a la hora de escribir *La mala memoria*, libro que explora el recuerdo de la revolución "en su estampa de sueño y pesadilla" (10). Memoria que hace revisión de la esperanza, las victorias y los actos que hubiera sido preferible esquivar para no rasgar las ilusiones socialistas.

En su último encuentro con Fidel, Padilla recibe el permiso de salida y, en efecto, abandona Cuba. Se dirige, al igual que veinte años atrás, a Nueva York pero, como declara en las primeras páginas del libro, esa ciudad le parece, ahora, "un sitio ruinoso y maloliente, con calles y establecimientos como recién salidos de un bombardeo, (…) toda ciudad se ciñe de inmundicias" (30). La ruina, simbólica y material, excede el territorio cubano y se propaga a lo largo del planisferio. Cuando Padilla deja la isla, en los 80, la posibilidad de hallar un lugar plausible de habitar (o encarar) una utopía parece ya inadmisible.

En *La mala memoria* el autor discute lo que, según Casullo, no se discutió en 1971, con su encarcelamiento. Discute, por lo tanto, la "mítica revolución moderna" (280) y la describe, como observamos, desde una perspectiva multiforme, exponiendo las fisuras de un discurso totalizador que, en 1989, ya ha perdido vigor. Heberto Padilla se detiene en las contradicciones del devenir revolucionario, en los distintos perfiles del comandante que lo encarna y en sus propias ambivalencias, en sus propios sentimientos encontrados. Señala la distancia entre teoría y praxis y esboza el fracaso de un proyecto de izquierda, evalúa su experiencia, da voz a su memoria, que se construye a partir de la superposición de una mirada entusiasta, aterrorizada y desconcertada.

Los procesos de construcción de identidad institucional en las escuelas secundarias orientadas en arte en Tandil. La acción de los equipos directivos

María Marcela Bertoldi (Departamento de Educación Artística - FA – UNICEN)

María Cristina Dimatteo (Departamento de Educación Artística - FA – UNICEN)

Las decisiones político educativas en torno a la educación artística en la educación secundaria en Argentina. Su concreción en la provincia de Buenos Aires entre 2011 y 2021.

En el proyecto del Programa de Incentivos titulado *"La producción de discursos para la Educación Artística en el nivel secundario de la Provincia de Buenos Aires (2011-2021). Las escuelas secundarias orientadas en Arte en la ciudad de Tandil"* nos proponemos estudiar los procesos de decisión político gubernamental acerca del nivel de educación secundaria del sistema educativo de la provincia de Buenos Aires y en particular, su incidencia en la organización del ciclo superior orientado en arte.

Desde las últimas décadas del Siglo XX el nivel secundario en Argentina es objeto de debates donde se plantean temas de agenda como el derecho a la educación secundaria obligatoria, la permanencia y finalización de la escuela secundaria. En este sentido, se generaron numerosas estrategias para incorporar a nuevos sectores sociales (Steinberg, Tiramonti y Ziegler, 2019), por lo que es oportuno realizar una breve caracterización de los inicios y su finalidad de este nivel educativo. La escuela secundaria nació para educar a escasos sectores de la población, y en particular, a quienes iban a formarse para desempeñarse en cargos públicos, o bien, proseguir profesiones liberales (Krawczyk, 2014). Con los años, se fueron generando procesos de segmentación de la oferta escolar, conocidos como "circuitos diferenciados de calidad de la oferta educativa". De este modo, la escuela pública comenzó a transformarse en una opción para los sectores populares, (Tiramonti, 2004). Se vienen gestando esfuerzos importantes para ampliar la matricula en el nivel, aunque todavía no se alcanzó la plena

inclusión de todos los adolescentes y las tasas de egreso son aún bajas (Steinberg, Tiramonti y Ziegler, 2019), lo que muestra las dificultades para dar cumplimiento a la obligatoriedad escolar presente en la reciente legislación nacional y provincial.

En particular, en la provincia de Buenos Aires, el formato escolar viene siendo interpelado -con cambios y continuidades- por la persistencia del carácter selectivo previsto para este nivel educativo a raíz de la progresiva ampliación de la obligatoriedad del nivel. Dicha obligatoriedad se formaliza en Argentina de la mano de la sanción de la Ley de Educación Nacional (LEN) Nº 26.206/2006 y su correlato en la Ley Provincial de Educación N° 13688/07 y se traduce en un conjunto de estrategias de intervención diseñadas por el gobierno nacional y los gobiernos provinciales. La nueva Ley planteó al Estado como garante del derecho a una educación de calidad para todos con tres propósitos educativos centrales: la formación ciudadana, la formación para el mundo del trabajo y la formación en el ámbito de la cultura. Esta ley –como normativa máxima que guía tanto las políticas del gobierno nacional como las de los gobiernos subnacionales- marca la obligatoriedad del nivel secundario, a partir de la cual la política educativa nacional proclama como una meta central avanzar hacia una mayor igualdad de oportunidades y de resultados, reconoce la fuerte segmentación del sistema y vincula explícitamente la posibilidad de hacer efectivo el pleno derecho a la educación secundaria (Gorostiaga, 2012).

Los acuerdos alcanzados entre el gobierno nacional y las jurisdicciones colocan el foco de atención en la necesidad de transformar las propuestas pedagógicas y las condiciones materiales para responder a las demandas que supone la escolarización de un alumnado con escasas o frustradas trayectorias en la escuela secundaria, en particular, en sectores de la población altamente vulnerados en su derecho a la educación.

Para Sendón (2011), en el plano institucional, las nuevas normativas anteriormente mencionadas habilitaron el cuestionamiento a la gramática escolar[1] que históricamente ha regulado este nivel de enseñanza. Esto pone en

[1] Tyack y Cuban (2001) han dado cuenta de ciertas permanencias en lo escolar mediante el concepto de *"gramática escolar"*, entendida como el conjunto de estructuras, reglas y prácticas

duda los ejes estructurantes de la escolaridad: la gradualidad en los aprendizajes; la organización simultánea del aula, donde un grupo de estudiantes aprende al mismo tiempo con un solo docente; y del sistema en general, cuyo calendario escolar funciona del mismo modo. Por su parte, Sburlatti y otros (2009) destacan la importancia del régimen académico (con el plan de estudios, el régimen de evaluación, calificación y promoción, los acuerdos de convivencia escolar) como un asunto que caracteriza la escolaridad de los estudiantes y que requiere revisión en pos de la flexibilización de la organización escolar, con el objetivo de que los jóvenes estudiantes tengan otras condiciones de ingreso, permanencia y egreso de la escuela secundaria. En este plano, cada institución las recepciona, interpreta y las pone en acción de acuerdo con las particularidades que asume la escuela en la comunidad.

Instituciones, sujetos y formatos escolares: las secundarias orientadas en arte.

En la Ley de Educación Provincial N° 13.688/2007 se establecen los niveles y modalidades del Sistema Educativo y se indica que la modalidad de Educación Artística comprende la formación en los distintos lenguajes y disciplinas del Arte, entre ellos danza, artes visuales, teatro, música, multimedia, audiovisual y otras que pudieran conformarse, admitiendo en cada caso, distintas especializaciones[2]. Entre sus objetivos y funciones se destaca aportar propuestas curriculares y formular proyectos de fortalecimiento institucional para una educación artística integral y de calidad, articulada con todos los niveles de enseñanza para todos los alumnos del sistema educativo y garantizar, en el transcurso de la escolaridad obligatoria, la oportunidad de desarrollar al menos cuatro disciplinas artísticas y la continuidad de al menos dos de ellas. En este marco consideramos las escuelas secundarias orientadas en arte.

que organizan la labor cotidiana de la instrucción en las escuelas, tales como la graduación de los alumnos por edades, la división del conocimiento por materias separadas y el aula autónoma con un solo maestro, entre otras.

[2] Esta propuesta curricular y organizacional de la modalidad se desprende de la Resolución del Consejo Federal de Educación (CFE) N° 120/10, en la que se enfatiza una formación integral junto con música, teatro, danza, artes visuales, diseño, artes audiovisuales, multimedia u otras especialidades que pudieran definirse federalmente.

La Secundaria Orientada es una de las opciones de formación con que se organiza la Educación Secundaria de Modalidad Artística. En la Provincia de Buenos Aires se creó, en primer lugar, el Ciclo Básico y luego el Ciclo Superior (orientado), dando lugar a un proceso de creación y expansión de propuestas vinculadas a diferentes lenguajes artísticos: Artes Visuales, Música, Teatro, Danza y Literatura. Entre 2010 y 2011 se inició la progresiva implementación del Ciclo Superior Orientado en Arte a lo largo de los 135 distritos educativos de la Provincia de Buenos Aires, como posibilidad de ampliar la oferta de lenguajes artísticos y asegurar la continuidad de la escolaridad obligatoria a amplios sectores de jóvenes tradicionalmente excluidos del Sistema Educativo.

La obligatoriedad de la escuela secundaria impuso modificaciones de espacio y tiempo. A tal efecto se desplegaron estrategias para la inclusión escolar, sumadas a las estrategias propias del periodo de pandemia y pos pandemia. Cada institución fue tomando decisiones para comunicarse y re vincularse con la población escolar que atendía, con los recursos con los que contaba y en otros tiempos y espacios, generalmente por fuera del edificio escolar (virtual, barrial, comunitario).

La construcción de identidad institucional en las escuelas secundarias orientadas en arte en Tandil.

En la ciudad de Tandil funcionan seis escuelas con orientación en arte, las que mantienen un *formato escolar tradicional*[3] . Al respecto, Tiramonti (2011) denomina "identidad forzada" a un forzamiento de las instituciones propias de la modernidad para sostenerlas en el tiempo, muy a pesar de las modificaciones en las condiciones sociales y culturales que les dieron origen. Agrega que "las instituciones existentes no resultan las adecuadas para contener, regular y encauzar el orden social, y a su vez, no se han generado nuevas instituciones o no se han podido modificar las existentes a la luz de la actual configuración de la sociedad" (Op.Cit:10). Por lo tanto, hay una tendencia a forzar lo ya existente para dar respuesta a las exigencias del nuevo contexto. Esta conceptualización nos

[3] Entendemos por formato escolar tradicional el que mantiene una misma estructura horaria, curricular, por materias y espacios, con un docente por espacio curricular.

permite analizar un doble proceso de construcción de identidad de la escuela secundaria: como secundaria obligatoria de 6 años y como institución del barrio, de la comunidad, en la interacción social dentro de un marco socio político cultural.

En este trabajo abordaremos como categoría central la *identidad institucional*, además de la de "forzamiento" de las identidades. y el vínculo entre territorio y escuela en Tandil, para ir apreciando cómo los proyectos impulsados por la escuela junto con otras instituciones de la órbita nacional, provincial y local van generando algunas modalidades de trabajo para poner en valor "lo artístico" en el territorio. La identidad se constituye en este caso por formas de actuar y llevar adelante la diversidad de propuestas, con acciones realizadas con la comunidad donde se involucran cuestiones relacionadas con los estudiantes, docentes, autoridades, familia y con otras instituciones vinculadas. Estos modos de hacer van construyendo una mirada sobre el arte en relación con el contexto en el barrio en el que se inscribe cada institución y también modos de habitar la escuela, los que van conformando nuevas interpelaciones para los equipos directivos.

La acción de los equipos directivos en la construcción de la identidad institucional.

En este trabajo interesa la acción de los equipos directivos en la formación de la identidad institucional en las escuelas secundarias orientadas en arte del distrito escolar Tandil, protagonistas en la recepción y materialización de las normativas, los modos de circulación y puesta en acto (Ball, Maguire y Braun, 2012). En este sentido, podemos decir que las instituciones escolares "hacen política educativa" desde sus realidades cotidianas y su contexto social y material, a través de complejas relaciones entre agentes, discursos, prácticas y artefactos.

En la Dirección Provincial de Educación Secundaria de la Dirección General de Cultura y Educación (DGCyE) de la provincia de Buenos Aires, se pretende generar otras formas de identificación con la escuela secundaria: "la escuela como un lugar donde se enseñe a los adolescentes y jóvenes sus derechos; la escuela como un ámbito para la convivencia (…) (DGCyE Circular Técnica N° 1, 2008:5).

Para estos propósitos, uno de los ejes estratégicos que estableció dicha Dirección es el de *La construcción de la identidad de la escuela secundaria obligatoria*[4]. Intentaremos analizar el doble proceso de construcción de identidad de la escuela secundaria al que hacíamos referencia en párrafos anteriores.

Entre las tareas de los equipos de conducción se incluyen –entre otras– la consideración de distintas dimensiones que involucran la cotidianeidad escolar. Nos centraremos en la dimensión comunitaria y la política. La comunitaria se refiere al conjunto de actividades que promueven la participación de las familias y las organizaciones sociales del barrio en la toma de decisiones y/o en actividades de la escuela. La dimensión política remite a la forma en que la escuela se apropia o resignifica las políticas educativas y promueve sus propias políticas para insertarse en distintos programas o rechazarlos (Hirschberg, 2013).

En relación con estas dos dimensiones, los directivos entrevistados otorgan gran importancia al trabajo con otros actores institucionales para la construcción de la identidad institucional. A los efectos de esta comunicación y atendiendo a las dos dimensiones citadas, hemos realizado entrevistas en la ciudad de Tandil a los seis directivos de las secundarias orientadas en arte en sus distintas especialidades: artes visuales, teatro, danza, literatura. Encontramos de manera recurrente el despliegue de estrategias destinadas a la retención de la matrícula para dar cumplimiento a la obligatoriedad de la educación secundaria. Analizaremos aquellas que podemos ubicar en las dimensiones comunitaria y política que van configurando algunas notas sobre la identidad institucional.

En cuanto a la dimensión comunitaria, algunos testimonios de directivos hacen referencia a las articulaciones realizadas con otros actores institucionales, otras instituciones u organizaciones para atender al imperativo de la obligatoriedad cuando se ve en riesgo por las maternidades adolescentes:

> Nosotros tenemos un jardín maternal que funciona en este edificio, lo trabajamos en articulación porque el Jardín Maternal pertenece al Jardín N° 903. Es una articulación directa porque se le da respuesta a necesidades familiares tanto de alumnas como de alumnos del turno tarde (Directora Sec. 2 AV, 2022)

[4] En DGCyE: Circular Técnica N°1: La Secundaria de la provincia de Buenos Aires. La Plata, 2008.

En otra institución la directora comenta que se recurrió por cercanía a la escuela al Centro de Capacitación y Cultura de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires para lograr la re inserción de jóvenes que abandonaron la escuela secundaria –que concurrían al mismo en búsqueda de formarse en oficios para una rápida salida laboral–:

> Estamos todo el tiempo intentando re vincularlos, de hecho, ahora hemos hecho un proyecto en conjunto con chicos de la Uni Barrial, haciendo todo un trabajo de re vinculación, un programa donde armamos proyectos integradores, para que los chicos se re vinculen pero desde otro espacio; para que el año que viene estén ya acá sentados en el aula, en arte. (Directora Sec.4 AV, 2022)

La Semana de las artes, incluida en el calendario escolar por la Dirección General de Cultura y Educación, tiene lugar entre septiembre y octubre en todas las escuelas de la Provincia. Se favorece la apertura a diferentes experiencias artísticas en otros ámbitos culturales, artísticos y/o espacios públicos con participación de artistas locales y de la comunidad educativa, "con propuestas integrales y participativas", tal como se explicita en la página oficial de la DGCyE. Se celebra en las escuelas de todos los niveles y modalidades, de gestión estatal o privada, de la provincia de Buenos Aires con distintas manifestaciones artísticas entre los estudiantes y la comunidad. Participan todas las escuelas del distrito y la menciona la Directora Sec.4 AV:

> La semana de las artes fue propia de la escuela, de Sede y Extensión. Sí, lo abrimos a la comunidad para que vengan los padres, pero fue muy de la escuela. Y vinieron los padres, lo cual nos llamó mucho la atención porque no están acostumbrados, y vinieron muchas familias. La verdad que fue muy lindo.

Cabe aclarar que hasta los años 2016-2017 este evento se realizaba en un salón de usos múltiples del Centro Cultural Universitario, en el centro de la ciudad. Con las muestras en cada escuela se intenta acercar a las familias y a otras instituciones del barrio, otorgándosele así características institucionales particulares de acuerdo a la orientación que se ofrezca.

La directora de otra escuela señala la necesidad de dar a conocer la orientación para que los estudiantes reconozcan la escuela por su oferta educativa en arte, y no sólo por la cercanía de sus hogares, y a mediano y largo plazo, orientar sus

estudios superiores hacia carreras artísticas en instituciones locales. Continúa diciendo:

> El año pasado tuvimos 21 egresados, de los cuales una sola siguió Teatro. Y este año tenemos 23 egresados de los cuales ninguno va a seguir en arte. Necesitamos fortalecer la orientación. Nosotros necesitamos mostrarle al barrio que hay una secundaria, y que no es la secundaria del barrio porque me queda cerca (Directora Sec. 15 Teatro, 2022)

Otra directora menciona al centro de estudiantes como actor institucional clave para difundir y mostrar las manifestaciones artísticas que pueden convocar a otros jóvenes del barrio y a las familias. Al respecto, nos comenta:

> Aprovechamos el primer evento de Centros de estudiantes que no teníamos, si cuerpo de delegados, pero no Centro de estudiantes Hicimos las elecciones en Septiembre, los chicos trabajan un montón, super comprometidos, y querían hacer un primer evento para visibilizarse y hacerse conocer e invitamos a la primaria, y la idea era que en el evento los jóvenes pusieran en conocimiento su arte la música, la danza, el canto, lo que quisieran, y 6to de primaria hacían unas coreos. Un ex alumno egresado fue a cantar, super convocados con esto, la familia, atrajo a las familias así que fíjate si el arte no convoca. (Directora Sec.17, AV, 2022)

El director de otra secundaria señala la vinculación con la Dirección de Juventud del Municipio para obtener una ayuda económica destinada a un estudiante cuya escolaridad peligraba:

> (…) un caso de un estudiante que debió dejar la escuela para trabajar. Le conseguimos por Juventud una beca que le da la misma plata que trabajando en la semana, por lo menos para que termine. Un contrato por 6 meses, hasta marzo. Pero yo fui a hablar, porque no quiero algo hasta diciembre y que después quede en la calle, que se lo acompañe un poquito más. Está re enganchado con seguir maestro mayor de obras, porque en Juventud lo han estado orientando. (Director Sec. 19 Literatura, 2022)

A nivel de gobierno local, el Municipio aporta recursos a demanda, requiriendo a los directivos en forma individual la gestión de dichos recursos, independientemente de la orientación de la escuela.

Otras vinculaciones que se mencionan remiten a eventos puntuales, que no dan cuenta de articulaciones que se sostengan en el tiempo:

> Con la Facultad de Arte, por el Juicio La Huerta, fuimos a ver exposiciones ahí. Obras en la Confraternidad…también fuimos ahí. Que también vino de la mano de la Facultad de Arte. Y vamos a todas las charlas de promoción de carreras…La semana pasada fueron a la Facultad de Ciencias Humanas (…). Les trajimos mucha información de los institutos. También AMEP, las carreras que tiene. Y trabajamos con un instituto que está en la calle Chacabuco. Ahí dan cursos, por ejemplo, una de las chicas empezó ahí el de secretariado para médicos (…). ¿Con el profesorado de Literatura? Sí, porque mi bibliotecaria trabaja ahí. Me trajo un montón de información. Este año le fuimos agregando información. (Director Sec. 19 Literatura, 2022)

Otra directora plantea las múltiples demandas, tanto materiales como académicas a la escuela, que recibe por parte de las familias:

> Sí, hay una mirada de trabajar de manera conjunta con otros como para fortalecer no solamente la institución sino también a quienes forman parte de la comunidad. Nosotros la verdad que tenemos abierta la escuela a la comunidad y estamos como muy interpelados por los padres, te piden desde un colchón hasta que los acompañen en matemáticas. El abanico es diverso, digo vienen todo el tiempo, pero no hemos tenido situaciones de conflicto, ni con los chicos de pelearse, ni con las familias. (directora Sec 20, Danza, 2022)

En este sentido, señala también la dificultad para reconocer la escuela como secundaria, lo que suponemos que resulta un obstáculo para ser identificada con una orientación artística:

> Cuando vos pasas por la escuela no sabes si es primaria o secundaria, así que venimos peleándola con un montón de cosas, hay que ponerle nombre a la escuela y al centro de estudiantes (Directora Sec. 20, Danza, 2022)

En relación con la dimensión política, encontramos que una de las directoras destaca la ciudadanía como una de las finalidades de la educación secundaria presente en la normativa de la provincia de Buenos Aires:

> (…) hacemos más foco en la formación ciudadana, en la formación en capacidades. Entendiendo que las capacidades no es que las trabajo hoy y ya está, sino que también es un proceso de construcción. Que no es inmediato. Que si quiero trabajar la lectoescritura, y las formas de comunicar, no las puedo trabajar sólo desde el

> espacio de la práctica del lenguaje, sino que las tengo que trabajar desde todos los espacios. (Directora Sec.4 AV, 2022)

En coincidencia con las otras finalidades, la normativa indica que:

> La Escuela Secundaria debe formar para la ciudadanía, para el trabajo y para la continuidad de estudios superiores. Es posible aprender de la propia historia a fin de no repetir errores; plantear una escuela secundaria, moderna, actualizada y a la altura de los desafíos actuales, implica tener en cuenta las culturas juveniles, revalorizando tanto el proceso de enseñar como el proceso de aprender (DGCyE Circular Técnica N ° 1, 2008: p.9).

En cuanto al reconocimiento de las escuelas orientadas en arte por parte de otros actores educativos, de otras instancias del sistema educativo, además de las familias, destacamos el testimonio de esta directora:

> En el 2019 cuando empezábamos a preparar todo sacábamos algunas sillas para las autoridades que acompañen, que pensábamos que eran nuestras inspectoras y nada más y de pronto estaba el director de la Escuela de Cerámica, estaba el del IPAT y familias, familias. Una emoción, una cosa en la garganta que decís y bueno de ahí siguió pasando, hasta la pandemia. (Directora Sec.17, AV)

Algunas consideraciones finales acerca de las identidades institucionales en las secundarias orientadas en arte y de la mirada de los directivos en su construcción.

Las dimensiones adoptadas para el análisis de las entrevistas a los directivos escolares –la comunitaria y la política– nos han permitido aproximarnos a la puesta en acto de las políticas educativas y a las interpretaciones sobre lo artístico en escuelas relativamente nuevas en su conformación como las orientadas en arte. También nos informan acerca de los intentos que realizan los equipos directivos para garantizar la obligatoriedad de la educación secundaria y que la escuela se constituya en un lugar para la contención de los jóvenes excluidos para lograr la permanencia y la adquisición de saberes. Pareciera que la intensificación del trabajo pedagógico –uno a uno– en pandemia fue disminuyendo con el retorno a la presencialidad, encontrando grandes dificultades para la implementación de la obligatoriedad.

Otro aspecto a considerar en esta exploración por los procesos de construcción de identidad, además de la tensión contención/saber, es el perfil de los actores institucionales clave en estos procesos: los directivos. Su heterogeneidad formativa pareciera volver homogéneas sus expectativas en la orientación en arte, por lo cual no encontramos proyectos específicos de educación artística, mas allá de los prescriptos por el calendario escolar (semana de las artes, por ejemplo). Gvirtz y otros (2011) consideran que para el acceso al cargo directivo, en algunas provincias no se requiere formación especializada mientras que en otras se solicita la realización de breves trayectos de preparación. Algunas veces, en un breve lapso, los docentes pasan a ser directores, por su antigüedad docente o estabilidad en el cargo, enfrentándose a múltiples situaciones nuevas para las cuales no fueron específicamente formados y que deben resolver a partir de las herramientas que recibieron en su formación inicial y/o repertorios que fueron construyendo en instancias de capacitación o experiencias profesionales previas. La presencia de un saber pedagógico específico para asumir la dirección de las escuelas secundarias orientadas en arte y, en ese marco, desplegar la función directiva, resulta fundamental. Hemos observado que en la normativa para el acceso a los cargos directivos en la provincia de Buenos Aires no existe ninguna especificidad en relación con la modalidad que la misma jurisdicción ofrece, arte en este caso.

A partir de los comentarios realizados por directivos de escuelas secundarias orientadas en arte podemos apreciar que paulatinamente se van involucrando en los proyectos de manera interdisciplinaria, tanto los vinculados con la universidad y con instituciones del barrio, como con docentes y estudiantes. La continuidad de estos proyectos está sujeta a la permanencia de los docentes y de los directivos en la escuela, situaciones que a veces se interrumpen por la rotación en los cargos directivos o los turnos alternados.

Entonces nos podemos preguntar ¿Qué o quiénes le otorgan identidad a las escuelas orientadas en arte? En el desarrollo de esta comunicación, este interrogante queda abierto. Podríamos anticipar que un trabajo sostenido de los directivos con los docentes de educación artística y de las asignaturas de áreas comunes en torno a proyectos artísticos permitiría poner en valor la importancia

del arte en la construcción de ciudadanía, en ampliar los marcos culturales, en la búsqueda de elementos compartidos para la integración social, para el mundo del trabajo y la continuidad de los estudios superiores. La actualización en concepciones contemporáneas del arte y la cultura que deben estar presentes en la educación artística, resaltarían su potencialidad en la construcción de valores e identidades para que cada actor institucional y social vaya formando su modo de sentir, pensar y actuar en un proyecto común y colaborativo en el territorio de la escuela, en torno al arte.

Bibliografía

Ball, S; Maguire, M y Braun, A (2021) How Schools Do Policy. Policy Enactments in Secondary Schools. Routledge, London.

Dirección General de Cultura y Educación (2008) Circular Técnica N°1: La Secundaria de la provincia de Buenos Aires. La Plata.

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

Consejo Federal de Educación (CFE) Resolución N° 120/10, Iguazú, Misiones.

Dirección Nacional de Información y Evaluación de la Calidad Educativa (DINIECE), Ministerio de Educación de la Nación: La conducción de la escuela secundaria en el marco de la obligatoriedad del nivel. CABA, 2015.

Gorostiaga, J. (2012) Las políticas para el nivel secundario en Argentina: ¿Hacia una educación más igualitaria? Revista Uruguaya de Ciencia Política, (21), 1, pp. 141-159. Recuperado de http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297325499007.

Gvirtz, S., Zacarías, I. y Abregú V. (2011) Construir una buena escuela: herramientas para el director. Aique, Buenos Aires,

Hirschberg, S. (2013) "La supervisión educativa en nuestro país: el trabajo del supervisor en cinco jurisdicciones", La Educación en Debate Nro. 13, DINIECE, Área de Investigación, Ministerio de Educación, Buenos Aires.

Krawczyk, N. (2014) Sociología do Ensino Médio, crítica ao economicismo na política educacional. São Paulo: Cortez Editora.

Sburlatti, S. – Toscano, A y otros: "Regímenes académicos y trayectorias educativas. Resultados preliminares de un estudio en escuelas secundarias y escuelas de reingreso de la zona metropolitana de Buenos Aires". Congreso Iberoamericano de Educación. Metas Buenos Aires. Argentina, 2009.

Sendon, M. A "El imperativo de la inclusión escolar y la proliferación de significados acerca de la escolarización secundaria". En Tiramonti, G. (2011) Variaciones sobre la forma escolar. Límites y posibilidades de la escuela media. FLACSO. Homo Sapiens, 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.

Steinberg, C., Tiramonti, G. y Ziegler, S. (2019) Políticas provinciales para transformar la escuela secundaria en la Argentina. Avances de una agenda clave para los adolescentes en el siglo XXI. Buenos Aires: UNICEF-FLACSO.

Tiramonti, G. (2004). La configuración fragmentada del sistema educativo argentino, Cuadernos de Pedagogía, Rosario, 7 (12).

Tiramonti, G. (2011) Escuela media: identidad forzada en Tiramonti, G. (directora) Variaciones sobre la forma escolar. Límites y posibilidades de la escuela media. Rosario. Homo Sapiens Ediciones. Buenos Aires. FLACSO.

Tyack y Cuban (2001) En busca de la utopía. Un siglo de reformas de las escuelas públicas, 2da edición en español. México, Fondo de Cultura Económica.

Paisajes para una modernidad periférica

María Teresa Macario (FdA – UNLP)

En 1822, el entonces gobernador de la Provincia de Buenos Aires, el Brigadier Martín Rodriguez ordenó la construcción de un fuerte en la zona de las Sierras de Tandilia, al noreste de la provincia de Buenos Aires, como parte de la avanzada y la contención frente a la *cuestión indígena*. Esa pequeña asentada militar, fundada oficialmente bajo el nombre de Fuerte Independencia un 4 de abril de 1823, fue creciendo hasta convertirse hoy en la ciudad de Tandil. La historia de Tandil puede estudiarse a la luz de los vaivenes que construyeron la identidad argentina en torno a un país moderno y liberal. Nacida como una fortaleza, encontró prontamente su lugar en la Argentina agroexportadora de fines del siglo XIX y principios del XX, instalándose como un nodo agrícola y ganadero con una relevancia que todavía conserva. El modelo de país liberal se fortalecía cada vez más, y para el primer centenario de Tandil en 1923, la ciudad era el ejemplo del orden y progreso.

Las *bellas artes* participaron activamente en este proyecto, y su desarrollo fue encarnado por la pequeña élite terrateniente. Es así como el 15 de octubre de 1920 nace la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Tandil (SEBAT), que busca seguir los pasos de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes de Buenos Aires de 1876. Las figuras más relevantes de esta Sociedad fueron José Manochi (Buenos Aires, 1887-1978), abogado y literato que vivió entre Buenos Aires y Tandil, miembro del Partido Conservador; y Manuel Cordeu (Campana 1890 - Tandil 1985), escribano y miembro también del Partido Conservador. Buscando financiamiento, y operando de vínculo con organismos locales y nacionales, la SEBAT fue el primer paso en la institucionalización de las artes plásticas y un organismo clave para la historia del Museo tandilense. Según su propio estatuto, inspirado en su par porteña, su objetivo fue «propender al desarrollo de la cultura y el arte dentro del Partido de Tandil» (Manochi, 1970, p. 28) Con un perfil fuertemente pedagógico, la primera tarea a la que se avocó la SEBAT fue la de

crear una academia gratuita para los aficionados del arte. Según Guadalupe Suasnabar, el trabajo de esta sociedad fue «acercarse a las lógicas de "civilización" y que aspiraba a consolidar su inserción en un esquema nacional» (Suasnabar, 2019, p. 66) y la academia debía ser un lugar para acoger y formar a los futuros artistas que pinten el verdadero *arte nacional.*

El 1ro de diciembre de 1920 abrió sus puertas la Academia de Artes, Dibujo y Pintura de Tandil (AADPT), dirigida por Vicente Seritti (Italia, 1876 - Tandil, 1962), un artista italiano que llegó a la ciudad en 1912, y se convirtió en protagonista del campo artístico. La AADPT fue bien recibida y su número de alumnos y alumnas (recibía tanto hombres como mujeres) creció exponencialmente, llegando a los pocos años a los cien estudiantes. Fue desde el primer momento un espacio de visibilización de los progresos artísticos de la ciudad, y esta proliferación de artistas reveló prontamente la necesidad de un museo local. Entre 1933 y 1937, la tarea de Manochi y Cordeu se centró en la construcción de un museo y en la adquisición de obras para su colección, haciendo uso de sus relaciones sociales, tanto regionales como nacionales. En diciembre de 1934 el Concejo Deliberante firmó la ordenanza 334/34, que aprobaba la creación del Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (MUMBAT), pero su inauguración oficial no pudo tener lugar hasta tres años después, en enero de 1937, principalmente por la falta de un edificio propio. En febrero de 1937 la AADPT pasó a manos públicas y se creó una Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBAT), encargada de continuar fortaleciendo el círculo artístico tandilense. La municipalización de las artes y los nuevos cargos públicos vacantes en el MUMBAT y en la CMBAT dio pie a la disolución de la SEBAT en 1938, dando por cumplido su cometido.

Creado el MUMBAT, era necesario consolidarlo con una colección a la altura. Manochi tenía los contactos con las personalidades que facilitarían el trabajo. Atilio Chiáppori, crítico de arte, literato y Director del Museo Nacional de Bellas Artes; Mario Canale, pintor, crítico de arte y hombre de la cultura bonaerense; Juan Buzón, diputado provincial por el Partido Conservador, comerciante y fundador del diario local Tribuna; y Antonio Santamarina serían algunos de ellos. La primera obra del MUMBAT fue *Bodegón* de Vicente Seritti, expuesta en el 1er

Salón de Arte de Buenos Aires y adquirida por la Municipalidad en 1937. Ese mismo año ingresaron veinte obras en calidad de préstamo del Museo Nacional de Bellas Artes, gracias a la gestión de Manochi y Chiáppori. El MUMBAT tuvo su acto inaugural el 6 de enero de 1937, exhibiendo los préstamos del Museo Nacional y obras de artistas tandilenses, junto con la pequeña colección privada de Manochi y William Leeson, médico tandilense.

Seguidamente, la CMBAT se puso a trabajar para realizar el 1er Salón de Arte de Tandil (SAT). Así como la SEBAT, el reglamento del SAT tomó de modelo los certámenes de Buenos Aires, con cuatro categorías: pintura, escultura, dibujo y grabado. Se premiaron tres trabajos por categoría. El jurado fue conformado por Guillermo Teruelo, (artista alumno de la AADPT) y Seritti por la CMBAT; Emilio Centurión y Augusto Marteau representando a los expositores, y finalmente Ernesto Riccio y Mario Canale por la Comisión Provincial de Bellas Artes (CPBA). Para aprovechar el clima benigno y la llegada del incipiente turismo en la ciudad, el 1er SAT se realizó entre el 8 de diciembre de 1938 y el 8 de enero de 1939 en las instalaciones del nuevo MUMBAT, y también en la Sociedad Cosmopolita de Socorros Mutuos y en el Palacio Municipal, para darle lugar a la llamativa cantidad de obras enviadas. Fueron seleccionados trescientos treinta y dos trabajos, de quinientos tres envíos, por parte de doscientos veintiséis artistas, sobre todo porteños y varones. Sobresalieron en número las pinturas, con una predominancia en el género paisaje. Seguidamente fueron las esculturas, el grabado y el dibujo. Los artistas tandilenses fueron tan solo diez, y fue una oportunidad de legitimar su trabajo y ocupar un lugar en las más altas esferas culturales. Como dice Suasnabar, «este Salón dio la oportunidad de sentar las bases de un futuro micro-circuito desde Tandil a la región» (2019, p. 155) Fue relevante no sólo para la red bonaerense encabezada por la CPBA, sino para el mismo Tandil, que podía ver concretado el sueño de un circuito artístico profesional y legitimador, contribuyendo a la construcción de la identidad cultural y política local.

En cuanto a la premiación, el primer puesto fue para Ana Weiss con su desnudo *En el estudio,* en segundo lugar, quedó *Figura* de Héctor Basaldúa y tercero, *Máscara* de Enrique Larrañaga, todos tratamientos de figura humana, en tono

clásico. En la categoría escultura, fueron premiadas obras de Pedro Tenti, César Sforza y María Carmen de Araoz Alfaro; y en dibujo y grabado, Hemilce Saforcada, Rodolfo Castagna y Laerte Baldini. Todos los artistas premiados fueron foráneos y ésto parece haber respondido al proyecto de insertar al SAT en una red más grande, legitimando el certamen premiando artistas foráneos. Lo mismo podemos ver en los criterios de adquisición por parte de la CMBAT, que se destinaron a comenzar la colección del reciente MUMBAT. La CMBAT destinó diez mil pesos para la compra de treinta y un obras entre las que se destacan *El gato gris*, de Antonio Berni, y los tres primeros premios de Weiss, Basaldúa y Larrañaga, y el primer premio de escultura de Tenti. Pero esta vía no fue la única vía de adquisición: Mario Canale, como representante de la Comisión Provincial, intermedió en la compra de doce obras en nombre del entonces Presidente de la Nación, Roberto Ortiz. Así es como se compraron paisajes de Valor, Teruelo y María Zárate, artistas tandilenses, el tercer premio de escultura de Araoz Alfaro y un paisaje de Riccio. También fue Jorge Coll, el entonces ministro de Justicia e Instrucción Pública Nacional, quien adquirió un óleo de Alberto Rossi para donar al Museo. Pero sin duda lo que más se destaca es la donación de Antonio Santamarina, *Contraluz*, de Emilio Pettoruti. Celebrado el 1er Salón de Arte de Tandil (que continuó realizándose hasta 1958) y con un número considerables de obras en el MUMBAT, no quedaban dudas de que Tandil ya formaba parte de la red cultural tejida alrededor de los centros de legitimación, acercando a las periferias y consolidando sus propias prácticas culturales. Como un sello de garantía, en julio de 1939 se reinaugura el MUMBAT exhibiendo la flamante nueva colección.

Ya explicamos que el MUMBAT nació por parte de un grupo de personas de la burguesía local que veía como parte de su labor ciudadana, fomentar el desarrollo de las artes plásticas para la ciudad civilizada e ilustrada. La SEBAT estuvo presidida en sus dieciocho años de vida por Manochi y Courdeu, y que luego formaron parte de la CMBAT; y fueron ellos los que trazaron los lineamientos por sobre los cuales funcionó la AADPT, se fundó el Museo y se consolidó el arte de Tandil. Explica Suasnabar que se trataba «una burguesía que se consideraba

como benefactora del arte local propiciando las condiciones para el desarrollo de la Academia como el ámbito que consagraba, por su autoridad y sus enseñanzas, un género de obras y un tipo de artista» (2019, p.85). El desarrollo del sistema del arte no fue obra de artistas, sino de un grupo de la elite terrateniente, muchos de ellos abiertamente defensores del Partido Conservador, y que abogaban por las ideas de orden y progreso. Por eso, las obras de arte que comenzaron a llegar no sólo sirvieron para ensanchar la colección del MUMBAT, sino (y sobre todo) para forjar el gusto del público tandilense hacia una preferencia moderna. Tal como explica Suasnabar (2019)

> Las obras que enviaron como donación o préstamo al Museo tandilense fueron el resultado de un proceso de modernización artística que llevó a la incorporación de un "arte nuevo" signado por la reinterpretación de los aportes de las vanguardias de una generación de artistas formados inicialmente en Argentina, que lograron cautivar los espacios constituidos y la consagración oficial (p. 145).

El primer Salón de Arte de Tandil se celebró bajo la celosa tutela de la Comisión Municipal y con ayuda de su par provincial. No llama la atención entonces, ver la predilección en primer término por la pintura, y en ésta, por temas que resignifiquen la idea de un arte nacional en un lenguaje heredero de la enseñanza clásica con tintes modernos. La mayoría de los artistas premiados eran foráneos, en un intento de reforzar el posicionamiento de la Tandil cultural. Devolviendo gentilezas, fue Mario Canale quien hizo posible la adquisición de obra de artistas locales, que demostraron con sus paisajes las maravillas del escenario serrano. Así, Tandil se iba consolidando no sólo como ciudad cultural sino también como una geografía ideal para las imágenes bucólicas del paisaje nacional. No es, entonces, caprichosa ni azarosa la selección de obras que ingresaron al MUMBAT en el 1er Salón.

Según Diana Beatriz Wechsler (1999), el Salón Nacional de Bellas Artes inaugurado en 1911 y sostenido hasta nuestros días, se instala desde el principio como un centro de irradiación cultural y como un mecanismo social operativo a la legitimación del gusto y de las normas del arte. El Salón fue (y es) el escenario que mostró las tensiones entre lo clásico y lo moderno, tamizado por el anhelo de condensar un arte nacional. La circulación de obras y artistas que representaban una u otra tendencia buscaban instalarse en este evento. Serán los artistas, la

crítica, la prensa, los coleccionistas, el público asistente y los jurados los protagonistas del Salón, una institución que con su accionar busca «la formación de un *ambiente* [...] para las artes en Argentina» (1999, p. 43). Ser parte del Salón es ser parte de este ambiente, ser tan sólo seleccionado para exhibir una obra era un reconocimiento público, era un paso más en la profesionalización del oficio. Pero este premio tenía su precio: acatar las normas del buen gusto, y obedecer a la norma. Tal como explica la autora (1999) se debía exponer

> una pintura serena, convencional, no conflictiva, que igualara pasado y presente, paisaje y personaje, a través de un lenguaje plástico que combinara ecléctica mente elementos heredados de la pintura regional española y algunos rasgos del impresionismo convertidos en tics (p. 52).

Por eso, para lograr ingresar en el panteón de lo respetado, los artistas se sirvieron del género paisaje para representar una realidad lejana de las problemáticas. Tal como en los primeros Salones Nacional, en 1938 el Salón de Tandil se vio inundado de paisajes. Esto operó en dos sentidos: para retratar la mirada armónica sobre la realidad, y para presentar al público la belleza de las sierras de Tandil, motivo de inspiración para cualquier paisajista. El paisaje es indiferente, mudo, y muchas veces telón de fondo para escenas de costumbres, también desactivadas de conflicto y pintoresquistas. La pintura de Salón es operativa e instrumental, intentando difundir y perpetuar los valores de la institución. Y la pintura del SAT está al servicio de la construcción de la identidad, es parte del aparato propagandístico de la Argentina agroexportadora de principios del siglo XX. El paisaje afónico sirve para la evocación y la ensoñación propia del mundo moderno. Desde las primeras exposiciones en Tandil de 1916 el paisaje serrano protagoniza la escena, no sólo por la proximidad física, sino también por ser motivo purista por excelencia, disfrazado de atracción geográfica y rareza geológica.

La modernidad artística parece aterrizar en Tandil para la década del treinta, y su Salón de Arte nace para ser el epicentro del *ambiente* artístico tandilense ya conformado, y que «dará forma al corpus de imágenes aceptadas, legitimadas» (Wechsler, 1999, p. 43) Así, la colección del MUMBAT fue consolidándose por dos vías: con donaciones privada y con las celebraciones de los salones. Tanto la

primera, donaciones en su mayoría intermediadas por Manochi, como la segunda, bajo la tutela de la CMBAT, van a operar a la construcción de una identidad cultural moderna tandilense, que no escapa de ambiciones políticas y morales. El arte de Tandil responderá a las demandas del proyecto político del país, y el género paisaje va a ser la mejor herramienta para esto.

Como mencionamos antes, el 1er SAT se celebró entre diciembre de 1938 y enero de 1939, exponiéndose en total trescientas treinta y dos obras: doscientas veintiocho pinturas, cuarenta y un esculturas, cincuenta y seis grabados, y siete dibujos. Del total de las pinturas (con sus distintas técnicas de temple, acuarela y óleo) la mitad son paisajes, y el resto se reparten en igual proporción entre retrato y tratamiento de figura, naturalezas muertas y bodegones, y escenas de costumbres. Fueron adquiridas sesenta y nueve obras por vía pública: treinta y seis pinturas y grabados y dos esculturas por parte de la CPBA con destino al Museo Provincial de Bellas Artes; mientras que la Comisión Municipal, con destino al nuevo MUMBAT adquirió treinta y un obras: veintitrés óleos, una pluma, tres aguafuertes, un temple, una acuarela y dos esculturas en bronce. Por las donaciones privadas fueron catorce obras en total: trece pinturas al óleo y una escultura en bronce. Cuarenta y cinco artistas ingresaron a la colección local, de los cuales sólo ocho eran de Tandil y el resto de distintas localidades de Buenos Aires, porteños en muchos casos. Trece fueron las artistas mujeres, cuatro de ellas tandilenses. Del total de las pinturas con destino al MUMBAT, más de un tercio son paisajes: diecisiete en total sobre cuarenta y dos trabajos. Sobre estas nos detendremos, y a continuación detallamos:

	Título	Autor/a	Técnica	Localidad	Origen
1	*Riachuelo*	Pablo Molinari	temple	Foráneo	Adquisición CMBAT
2	*Primavera (Buenos Aires)*	Dolores Alazet Rocamora	acuarela	Foráneo	Adquisición CMBAT
3	*Esquina boquense*	José Arcidiacono	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
4	*Una calle*	Ítalo Botti	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
5	*Soledad*	Carlos Frank	óleo	Tandilense	Adquisición CMBAT
6	*Vuelta de Rocha*	Alfredo Lazzari	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
7	*Puente Almirante Brown*	Remo Marini	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
8	*Los tilos y la casa de Lizette*	Guido Acchiardi	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
9	*La Cuesta de Loma Verde*	Fernando Pascual Ayllón	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
10	*Sol en el barrio*	Tita Riviere de Suarez Marzal	óleo	Tandilense	Adquisición CMBAT
11	*Rincón isleño*	Vicente Vento	óleo	Foráneo	Adquisición CMBAT
12	*Parvas*	Pascual Abálsamo	óleo	Foráneo	Donación Presidente de la Nación
13	*Calle*	Onofrio Pacenza	óleo	Foráneo	Donación Presidente de la Nación
14	*Lago Lacar*	Ernesto Riccio	óleo	Foráneo	Donación Presidente de la Nación
15	*Mañana brumosa*	Guillermo Teruelo	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación
16a	*Paisaje*	Ernesto Valor	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación
16b	*Paisaje*[1]	Ernesto Valor	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación
17	*Paisaje*	María Sofía. Zárate	óleo	Tandilense	Donación Presidente de la Nación

[1] La información reunida no alcanza para distinguir cuál de las obras presentadas con el mismo título por Valor fue la adquirida.

Tomando los lineamientos de William John Thomas Mitchell (2002) las imágenes de paisajes no sólo significan, sino también (y sobre todo) operan, funcionan. Son instrumentos de discursos sociales, insertados en su propio sistema artístico. El género tiene, según el autor, una doble función:

> naturaliza una construcción social y cultural, representando un mundo artificial como si fuera simplemente dado e inevitable, y también hace esa representación operativa interpelando a su espectador en relación más o menos determinada a su darse como vista y como sitio (p. 2).[2]

El paisaje no está mediado sólo por la vista fisiológica del sujeto que pinta, o por los códigos de representación que la institucionalidad avala, sino también por las relaciones entre sí mismo y el entorno, que presenta subrepticiamente en cada marco y opera a su favor. Para Mitchell, entonces, es clave abordar el estudio de estas imágenes desde la historia de su propia neutralización, por eso el paisaje no es género, sino un medio. Medio complejo y polifónico, porque «no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación *natural* de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza *en* la naturaleza misma» (Mitchell, 2022, p. 15).[3]

Estas reflexiones nos permiten estudiar los paisajes seleccionados en dos sentidos: una primera mirada se posa sobre el carácter legitimador de los lenguajes plásticos, enmarcados en el aval que el dispositivo Salón proyecta sobre ellos. Tal como explica Bladasarre, los motivos iconográficos se convierten en tics y se incorporan sin muchos dramas. Las pinceladas más expresivas se lucen dando forma a árboles, nubes y sierras. El SAT habilitó el modo impresionista sobre la temática paisajística en Tandil, y abrió las puertas para que ingresara en la colección del Museo: los modos modernos de pintar ya eran parte del *ambiente* artístico de la ciudad.

[2] «it naturalizes a cultural and social construction, representing an artificial world as if it were simply given and inevitable, and it also makes that representation operational by interpellating its beholder in some more or less determinate relation to its givenness as sight and site» (Mitchell, 2022, p. 2) Traducción de la autora.

[3] «It it not only a natural scene, and a not just a representation of a natural scene, but a *natural* representation of a natural scene, a trace or icon of nature *in* nature itself» (Mitchell, 2022, p. 15) Traducción de la autora.

Pero el segundo ángulo de estudio es en donde nos detendremos. El paisaje en el 1er SAT es un paisaje en donde el espacio representado es un modo exhibitivo, mudo y, sobre todo, de apropiación, propia del modelo extractivista del modelo agro exportador. El motivo está separado del pintor, cuya mirada está codificada por la relación entre sí mismo y el entorno que se fue consolidando en la modernidad argentina. El espacio argentino era un espacio de usurpación, usufructo simbólico y material. El paisaje media la relación entre las personas y su entorno, y en este caso la relación será de conquista y objetualización. Ésta, la de la Argentina civilizada, va a ser la representación natural que se oculta detrás de la escena natural. Y sobre esta hipótesis, haremos una diferenciación entre el paisaje urbano y el paisaje natural. Los motivos de los paisajes urbanos del SAT son claros: la *Esquina boquense* de Acchiardi, el *Riachuelo* de Molinari y la *Vuelta de Rocha* de Lazzari: los *bordes* de una ciudad que crece a paso agigantados. El *Puente de Almirante Brown* [Figura 1] de Marini, inaugurado en 1914, se vanagloria del progreso y el desarrollo, mientras que la nostalgia se congela en la *Calle* [Figura 2] de Pacenza. Quieta, suspendida e inmovil, esta esquina parece a medio camino entre la añoranza por el pasado y el futuro que llega de la mano de los tranvías, cuyas vías ya vemos en el asfalto. Para Catalina Fara (2014) en los paisajes urbanos que se expusieron en los SNBA, está patente «un sentimiento nostálgico respecto a la modernización, a partir del cual el suburbio se convirtió en el lugar donde todavía pervivía aquella Buenos Aires "de antaño"» (p. 67). Este mismo sentimiento está presente en los paisajes urbanos del SAT, donde la lucha entre lo viejo y lo nuevo sucede a orillas del río, en los márgenes de la ciudad que resiste a expensas de los monumentos de la modernidad.



Figura 1. Remo Marini, *Puente de Almirante Brown*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura 2. Onofrio Pacenza, *Calle*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

Los paisajes urbanos mostraron una interesante, aunque lejana realidad porteña, y estuvieron presentes en menor número con respecto a los naturales. Estos últimos muestran imágenes sobre todo serranas. En *Soledad* [Figura 3] de Frank vemos al rancho en el centro, Abálsamo nos muestra sus *Parvas* [Figura 4]. Adoptando un abordaje crítico para el análisis de estas imágenes, y siguiendo a los autores antes mencionados, no podemos leerlas como simples reproducciones de escenas naturales documentadas en un momento y lugar particular. Los paisajes no son sólo archivos físicos vírgenes, sino representaciones de una realidad percibida y previamente codificada que se convierten en tales a través del análisis crítico, como el que intentamos. Por lo tanto, los paisajes no pueden ser leídos como documentos translúcidos, reflejo de la realidad social, sino también como reflectores de ésta, resultados de un entramado social y operativos a narrativas históricas. Los paisajes argentinos del siglo XX son medios donde se vehiculiza el discurso sobre el cual se cimenta la Argentina de ese momento. Son las parvas de la provincia productivista, o las escenas anecdóticas que suceden en la soledad del rancho durante la *Mañana brumosa* [Figura 5] de Teruelo, que es tranquila y mansa. El paisaje es una mirada fragmentaria de la experiencia vivencial del entorno y será el género mismo el que posibilitará la percepción del fragmento y la nueva totalidad que éste concibe. Las sierras, fragmento serrano por excelencia, fueron motivo de más de un paisaje. Valor, Teruelo y Zárate apadrinan el relieve tandilense y lo cristalizan para mostrar el motivo de inspiración que termine por dar cuerpo al alma nacional. Son también paisajes serranos los que van a llevar a los Salones de Buenos Aires, La Plata, Mar del Plata. En 1938 la CPBA adquirió para el Museo Provincial *Impresión de Tandil*, de Valor, expuesta en el 2do Salón de Buenos Aires, y Antonio Santamarina compró para su colección privada *Sierra de las Ánimas*, también de Valor, expuesta en 1942 en el 9no Salón de Arte de La Plata, y en el 1er Salón de Arte de Mar del Plata de 1942, la municipalidad de General Pueyrredón adquiere *Quietud en la Sierra*.

Los paisajes nunca ceden su lugar en los salones, al igual que no pierden vigencias los interrogantes por *lo argentino*, la pintura nacional y lo propio. Argentina a finales del siglo XIX y principios del siglo XX ansiaba encontrar su lugar en el mundo, ser reconocida y respetada, y las artes plásticas aportaron su parte para

consolidarse bajo los valores del orden y el progreso, la civilización y el modernismo. Ese también fue el anhelo de Tandil y así también colaboraron en la narrativa moderna. Pasaron más de veinte años entre Centenario de la Nación y el 1er Salón de Arte de Tandil, pero el tiempo no impide que los artistas sigan preguntándose por el paisaje nacional, y los tandilenses se afanan por mostrar a las sierras como una posible respuesta. Desproblematizadas, prósperas, turísticas, a-políticas, las sierras de Tandil quieren formar parte del panteón de las *bellas artes* y encuentran en el Salón su terreno de disputa por excelencia.



Figura 3. Carlos Frank, *Soledad*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

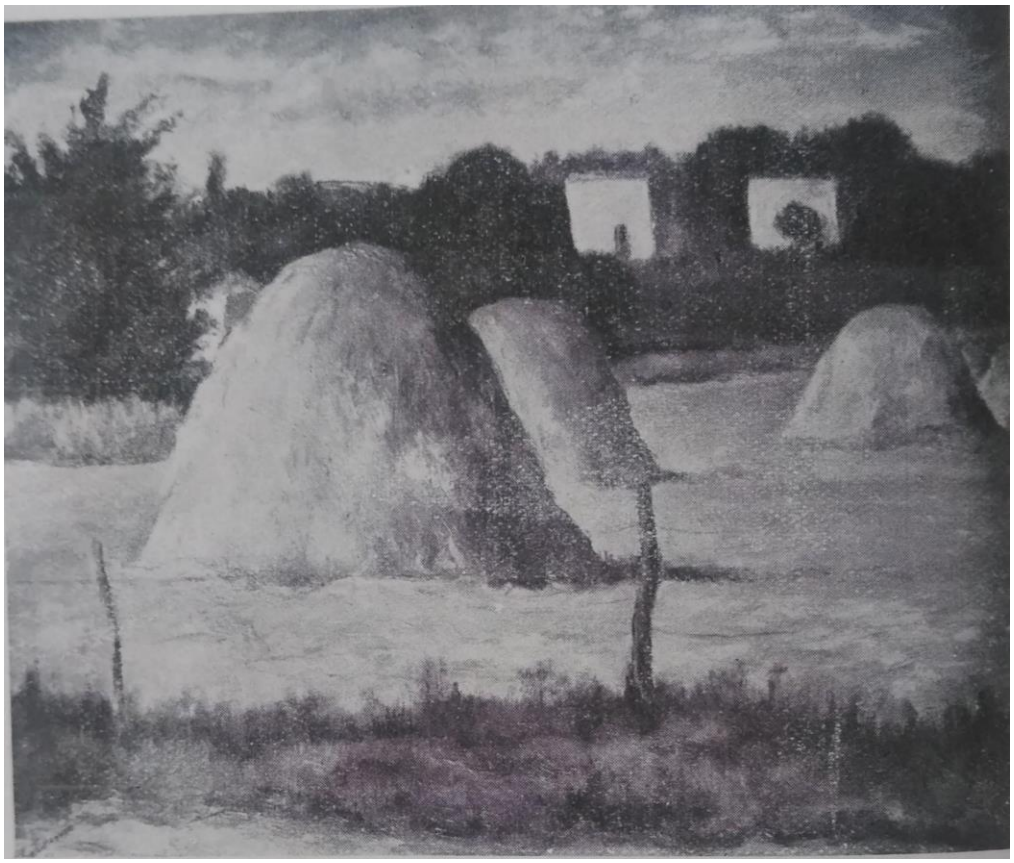


Figura 4. Pascual Abalsamo, *Parvas*, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939



Figura 5. Mañana brumosa, Guillermo Teruelo, 1er Salón de Arte de Tandil, 1938-1939

Selene Bañiles (2012) en su tesis ubica a Tandil en la periferia de la periferia de la modernidad europea, atrasada cronológicamente. La modernidad plástica llega de la mano de la SEBAT del año 1920, que trae a su vez el MUMBAT y su SAT a finales de la década del treinta. Para la autora, «la experiencia moderna es consciente en sus protagonistas y se vive como conflicto entre lo nuevo y lo viejo» (2012, p. 9). La tensión entre tradición y modernidad, se disputó en Tandil en la década de los veinte y los treinta; y el escenario fue el MUMBAT y el Salón. La pregunta por el arte nacional llega y los pinceles tandilenses se afanan por pintar una respuesta y ofrecer las sierras como testimonio paisaje argentino.

Concluyendo, afirmamos que los paisajes adquiridos en el 1er no responden a imparcialidad u objetividades, sino que (como medios que son) vehiculizan el discurso de la Argentina moderna y progresista, civilizada y productiva. A través de pinceladas más expresivas y sueltas, se patentiza la pregunta: ¿cuál es el alma de lo nacional? Ya desaparecido el *indio*, neutralizado el gaucho, el paisaje puede finalmente salir del fondo,y corporizar la tensión de la modernidad tandilense. Y esta modernidad doblemente periférica, tendrá su característica más palpable en los modos pedagógicos que su Academía le supo imprimir. En 1944 se realiza el primer Salón de Artistas Locales, un espacio de visibilización de los alumnos y alumnas de la AADPT. Señala Suasnabar (2019) que de las setenta y un obras presentadas, cincuenta y una tenían el título *Paisaje*, y eran de paisajes tandilenses. Entre 1970 y 1973, Tandil celebró cuatro salones de Arte Sacro y Paisaje. Estos dos sucesos evidencian la preferencia temática de la AADPT y el sistema del arte tandilense en general. Será trabajo de futuras investigaciones seguirles los pasos al paisaje en los Salones y en la colección del MUMBAT.

Bibliografía

Baldasarre, M.I. (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa

Bañiles, S. (2012). *El Museo y Academia Municipal de Bellas Artes de Tandil: modernidad periférica y desarrollo de las artes plásticas tandilenses: 1880-1957* [Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires]

Cordeu, M. (1947). Artes plásticas, en Fontana, O., *Tandil en la historia*. Tandil: Gráfica Vitullo

Catálogo 1er Salón de Arte de Tandil, Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil., 1938

Fara, C. (2014). Buenos Aires expuesta. Pinturas sobre el paisaje urbano en el Salón Nacional de Bellas Artes 1911-1939. *Anales del IAA,* 44 (1), pp. 59-76 http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/132/html_87

Manochi, J. (1970). *Tandil en el arte. Contribución a la historia del arte argentino*. Buenos Aires: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Mitchell, W. J. T ([1994] 2002). Introduction [Introducción], Imprerial Landscapel [Paisaje Imperial] en Mitchell, W. J. T (Ed) *Landscape and power* [Paisaje y Poder] Chicago: The University of Chicago Press

Perez, D. (1976). *Ernesto Valor y el desarrollo de las artes plásticas en Tandil.* Tandil: Imprenta Grafitan

Suasnabar, G. (2019). D*e salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955* [Tesis de Doctorado en Historia, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín] https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/761

Wechsler, D. (1999). Salones y contra salones, en Penhos, M. y Wechsler, D. (Coords.) *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ed. del Jilguero.

La construcción dramática de mujeres inteligentes. Reflexiones sobre los personajes femeninos de Pedro Calderón de la Barca

Guadalupe Sobrón Tauber (INHUS - CELEHIS - UNMDP)

A la hora de reflexionar en torno al rol femenino en el Siglo de Oro español surge, a la luz de la perspectiva de género, la pregunta en torno a qué se concibe como mujer o sujeto femenino en la época. Es central poder visualizar, especialmente ante el abordaje de textualidades ficcionales como son las piezas dramáticas que trabajaremos, cuáles son los significados que operan sobre las nociones de género y qué saberes y sentidos están puestos en juego. Es decir, aproximarse a qué atributos formaban parte de la construcción simbólica de las polaridades binarias –varón/mujer- en esa sociedad para poder comprender qué pasa ante la aparición de representaciones ficcionales de identidades que habitan los intersticios entre ambas.

A lo largo de los años hemos trabajado desde esta perspectiva con múltiples dramaturgias de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), autor canónico tanto en su momento como en la posteridad, cuyos textos formaron parte del centro del campo teatral, especialmente del circuito palatino, y que fue un sujeto activo dentro de las redes dramáticas: fue referente de sus contemporáneos y en 1635 -año de estreno de *La vida es sueño*- llegó a ser nombrado director de representaciones de la corte. Este breve y superficial recordatorio viene a cuento para entender que analizar el rol femenino en su teatro no necesariamente implica buscar una marginalidad o una postura lo erija como defensor o agresor de estos roles. Sino profundizar en el hecho de qué si en su producción -legitimada por el poder canónico- introduce, con estrategias más o menos evidentes, complejizaciones en torno a los roles de género, es posible que la representación de lo femenino y las discusiones que esto pudo haber suscitado sean un asunto de mayor complejidad y heterogeneidad de la que podemos imaginar atendiendo solamente a los discursos hegemónicos que han llegado a nuestras manos.

En consonancia, en el presente trabajo se hará foco en la figuración de mujeres inteligentes. Esta inquietud surge de una experiencia personal de lectura e inaugura una línea sobre la que estoy comenzando a indagar. Me refiero a que como lectora me he hallado con la impresión de que no es habitual encontrar en las obras de Calderón la presencia de mujeres "bobas". Esto por supuesto puede ser rebatido, pero la pregunta inicial sigue vigente: ¿por qué pareciera ser que en Calderón abundan mujeres inteligentes? Como respuesta también encontramos lecturas de otres críticues que resultan afines. Por ejemplo, Vila Carneiro (2018), que realiza un recorrido por los discursos misóginos que sí prevalecen en algunas producciones calderonianas, no hace mención en ningún momento a la inferioridad intelectual. Otra es aquella observación de Menéndez Pelayo cuando afirma que "las damas de Calderón tienen siempre algo de hombrunas. No hay jamás en Calderón esa sutilísima comprensión de la naturaleza femenil, que constituye el gran hechizo de las damas de Lope" (1941: 274). Con una percepción diametralmente opuesta de cómo interpretarlo, dicha percepción entra en se hermana con aquello que venimos rastreando. Por lo tanto, partimos de la idea de que en muchas damas calderonianas existe la potencialidad de escaparse de las normativas que buscaba restringir la identidad de mujer en la época, como se infiere de los textos prescriptivos de Vives o Fray Luis, o incluso de tratados médicos como el de Huarte de San Juan (Vijarra, 2018).

Sin aspirar a realizar generalizaciones que lejos estamos de poder hacer, la recurrencia que hemos mencionado resulta funciona estrictamente como disparador y se puede relacionar con dos cuestiones que ya se han detectado en la obra del autor y en el contexto. Por un lado, la extremación de ciertos tipos femeninos vigentes en el teatro áureo, como la noción de dama tramoyera o la mujer varonil (McKendrick, 2010), que en muchas de las obras de Calderón establecen una variación y profundización frente a los modelos cristalizados de la comedia nueva, cuyo principal representante es Lope de Vega. Por otro, la potencia de vincular estas representaciones, que bien sabemos que no tienen un necesario correlato en la mujer social, con las discusiones que desde el siglo anterior se evidencian en discursos hegemónicos (Vijarra, 2018) y que se preocupan por la relación hombre-mujer -la consolidación de esos sujetos que hoy podríamos decir de género- y su funcionamiento en el entramado social.

Puede inferirse, entonces, que el concepto de mujer estaba siendo, al menos en algunos aspectos, discutido.

Ante este marco, el ingenio o capacidad intelectual femenina es uno de los elementos sobre los que se escribe y reflexiona, en algunos casos atendiendo también a la educación.[1] Al respecto, el asunto de la mujer como ser de ingenio inferior parece concebirse desde una visión esencialista y biologicista, por ejemplo, en el tratado de Huarte de San Juan que expresa:

> Y que, según la diferencia de ingenio que cada uno tiene, se infunda una ciencia y no otra, o más o menos de cada cual de ellas, es cosa que se deja entender en el mesmo ejemplo de nuestros primeros padres; porque, llenándolos Dios a ambos de sabiduría, es conclusión averiguada que le cupo menos a Eva, por la cual razón dicen los teólogos que se atrevió el demonio a engañarla y no osó tentar al varón temiendo su mucha sabiduría. La razón de esto es, como adelante probaremos, que la compostura natural que la mujer tiene en el celebro no es capaz de mucho ingenio ni de mucha sabiduría. (2000: s/n)

Así establece la inferioridad intelectual de las mujeres frente a los hombres, prescribiendo una serie de conductas y comportamientos esperables. De la misma manera, la lógica que suscita se corresponde con parámetros que justifican los estatutos legales y sociales que diferencian hombres de mujeres.[2]

Esta visión biologicista parece extenderse en los discursos prescriptivos (Cervantes Cortéz, 2012; Vijarra, 2018) e incluso en la ley donde la mujer no tiene independencia (Aranda Mendíaz, 2008). Por lo tanto, según dicha perspectiva, la disminución de derechos y las tareas asignadas a las mujeres se justifican en sus falencias esenciales, que, además, la imposibilitan de ocupar los espacios destinados para lo masculino. Aun así, al interior de esas discusiones, incluso en tratados que buscaban reproducir el mismo orden, como *La perfecta casada* de Fray Luis, pueden abrirse matices (McKendrick: 11). Si bien Fray Luis no

[1] McKendrick realiza un rastreo muy interesante al que refiero para mayor detalle sobre dicha polémica (2010: 6-12). También los trabajos de Montalvo Mareca (2021) y Fraile Seco (2004) dan cuenta de esta proliferación de discursos en torno a la educación, aunque puedan brindar interpretaciones diversas sobre los textos de base.

[2] Para ampliar refiero el libro de Manuel Aranda Mendíaz (2008) en el que se detallan las asimetrías jurídicas en las que la mujer resulta un sujeto dependiente de los hombres a los que responde -esposo/padre/hermano-.

problematiza las jerarquías asignadas y llega a afirmar que "pues no las dotó Dios ni del ingenio que piden los negocios mayores, ni de fuerzas las que son menester para la guerra y el campo, mídanse con lo que son y conténtense con lo que es de su parte, y entiendan en su casa y anden en ella, pues las hizo Dios para ella sola" (2003: 130), también sostiene que la mujer puede y mucho y que -siempre en relación al hombre- una mujer honesta puede ser el mejor consejero (2003: 130). Si bien estas afirmaciones lejos están de ser una defensa; sí favorecen la generación de espacios, intersticios, cruces entre los cuales hurgar las múltiples caras que envuelven una visión de lo femenino que no está libre de contradicciones. Por lo tanto, para poder comprender la presencia recurrente de ciertos roles y cómo fueron percibidos y denominados en las producciones artísticas, es crucial dejar de ver el pasado como una construcción homogénea o asumir la palabra normativa como la única verdad, más aún cuando las interpretaciones sobre las mismas pueden variar en sobremanera.[3]

En vista a lo anterior, el teatro áureo propone en muchos casos la representación mujeres que habilitan una distorsión de la norma, sin aspirar necesariamente a una correspondencia lineal entre la ficción y la realidad. A su vez, cuenta con un elemento que destaca también la ruptura, y es que en los tablados españoles del siglo XVII trabajan actrices (Ferrer Valls, 2002) que, a pesar de ser denigradas como se lo hacía con las prostitutas, cargan en sus cuerpos y voces la potencialidad de dar vida a esas mujeres disruptivas.[4] Dentro de este amplio espectro, por fuera de Calderón y como veremos a su interior, se cristalizan los mencionados tipos útiles para considerar respecto al asunto del ingenio o inteligencia: la dama tramoyera y la mujer varonil.

Malveena McKendrick en 1974 realiza un extenso ensayo respecto a la última. La autora propone múltiples tipificaciones sin recaer estrictamente en la mujer

[3] Esto ocurre respecto a la interpretación de *La perfecta casada* en la bibliografía referida en la nota 1.

[4] Al respecto, es interesante tener en cuenta que, acorde a lo que señala Ferrer Valls esa inclusión que es masivamente expuesta, es problemática. La autora indica que a finales del siglo XVI hubo intentos de mover a la mujer de la escena y ser restrictivos respecto de su condición de casada/soltera, pero por lo que dan a entender los testimonios legales –y las ausencias en ellos- no fueron regulaciones efectivas (2002: 141). Es decir, que la mujer en escena como práctica contrahegemónica a los roles asignados –una mujer que trabaja y ocupa el espacio público- tuvo vigencia y, a su vez, se impuso por sobre las regulaciones buscadas.

travestida –que ya sabemos fue habilitada al público por el *Arte nuevo* de Lope-. La mujer varonil de McKendrick contempla a aquellos personajes que, en términos de Butler (2020a; 2020b), performan por fuera de lo establecido o que, en su performación, que no es necesariamente consciente o buscada (Butler, 2020b: 38), habitan lugares marginales que polemizan con la norma. Al respecto, la inteligencia aparece como un factor que permite el cruce. En lo siguiente haremos un recorrido por algunas mujeres calderonianas que, en la construcción de sus identidades y discursividades, delinean mujeres estructuralmente inteligentes, ingeniosas y/o sabias.

Un punto de partida es la mencionada dama tramoyera de la comedia de enredos, que Calderón llevará al límite con Ángela en *La dama duende.* Esta configuración cristalizada en las obras áureas donde la mujer se convierte en agente activo de la acción tiene un alto grado de recurrencia. Son las damas que se disfrazan, que fingen, que planean y que se encuentran muchas veces al límite de lo honrado. Son mujeres que edifican los enredos que dan lugar a la convencional inverosimilitud que caracteriza al subgénero (Arellano, 1998). La dama tramoyera ingresa a esta discusión porque extiende los espacios de lo femenino, de lo privado a lo público. Si seguimos con lo propuesto por Fray Luis, donde la mujer tiene capacidades solo para la casa, la operación que ingresa y luego sale con la tramoya es justamente esa: la dama que organiza la acción desde lo íntimo, que interviene en los vínculos, que lleva al extremo ese saber al punto que se mueve, en muchos casos, de los valores morales aceptados y sale a los espacios públicos. De manera que el teatro, con esa representación femenina, promueve la facultad del ingenio, que puesto al servicio del humor, muchas veces construye un escenario en el que la mujer es la que supera, en inteligencia y –en numerosas ocasiones- en agencia, al varón.

En casos concretos de Calderón, como dijimos, Ángela, protagonista de *La dama duende* extrema este tipo de personaje. La joven viuda retenida por sus dos hermanos despliega un juego de manipulaciones donde hace creer a su interés amoroso que es una dama duende que se adentra en sus aposentos. En este juego, Ángela hace uso de su ingenio para mediante el disfraz habitar lo espacios de los que es desplazada por ser encerrada por sus hermanos: aparece primero en la

calle como tapada y luego en el interior de la habitación de un hombre soltero como espectro. Lo interesante del caso es justamente que la inteligencia y la libertad, que puede adjudicársele al personaje por ser viuda y no doncella, promueven una subjetivación no solo desde el intelecto sino también desde el deseo. Si bien va a ser necesaria la restauración del orden mediante el casamiento en el final, la acción dramática en su totalidad es motivada por Ángela.[5] Y, a su vez, es interesante la plena conciencia y postura que toma antes dichos asuntos: tiene claro su anhelo, postula sobre el honor y, en su largo parlamento final, desarrollado en versos de arte mayor, adquiere un discurso elaborado y completo. Es decir, que si bien reafirma la posición juguetona de la tramoyera: "para hacer sola una/ travesura dos mujeres,/ basta haberla imaginado" (Calderón de la Barca, 1989: vv.797-799), es un personaje donde la inteligencia está expuesta en todo momento y se impone por sobre cualquier otro atributo femenino. En este sentido, es pertinente lo que observa Ignacio Arellano:

> Doña Ángela no está recluida, se mueve a su albedrío a través de la alacena y de la ciudad, posee la llave de su cuarto, y todas las amenazas son inocuas, pues todos saben (excepto muchos críticos literarios) dentro y fuera de la comedia, que las amenazas nunca se cumplen en un esquema cómico donde el riesgo trágico no existe. (2013: 341)

Lo destacable es pensar ese espacio cómico como el lugar de juego donde puede proyectarse legítimamente una forma distinta de subjetivación femenina. El verosímil "inverosímil" de la comedia de capa y espada permite hacer ingresar personajes que posibilitan facultades otras a las normadas.

Otro caso de comedia, que quizá amerita más desarrollo pero que cabe comentar, es *No hay burlas con el amor*. Al igual que en *La dama boba*, ocurre que hay dos hermanas casaderas. Una es una mujer "culta latiniparla", y esa supuesta "sabiduría" la hace sentirse por encima de los hombres y el deseo de amor, aunque sea superficialmente. Pero, a diferencia de lo que sucede en Lope donde el contrapunto a esta mujer es la dama boba, justamente, la dama más ingenua

[5] Al respecto, ocurre algo llamativo que es que existe una tercera jornada diferente de la obra, publicada en el mismo año en un volumen con varios autores. En esta reescritura, cuya autoría no se conoce, lo destacable es que se recorta parlamento de Ángela y da más autoridad a los personajes masculinos (Sobrón Tauber, 2022). Si bien amerita más desarrollo, refiero para mayor información los artículos de Pacheco-Berthelot (1983) y Antonucci y Vitse (1998).

aquí será Beatriz que antes que tonta es señalada como "la mujer más loca,/ más vana y más arrogante" (Calderón de la Barca, 2000a: vv.2789-2790). Su contracara es Leonor, su hermana que, ya emparejada, junto con su galán será quien arme la tramoya que desemboque en el enamoramiento de su irónicamente docta hermana y Don Alonso, un caballero donjuanesco que, al igual que Beatriz, también debe aprender del amor y el matrimonio. A su vez, el móvil de Leonor es poder concretar su propio casamiento, y de hecho, en el final, ambas mujeres logran imponer su deseo a la voluntad del padre.

Lo interesante es que si bien puede habilitarse la interpretación de una postura autoral contra la educación femenina, en realidad la crítica realizada por Calderón se orienta a la ridiculización de lo culterano y no estrictamente en detrimento del estudio femenino. A su vez, respecto al ingenio, tanto mediante el personaje de Leonor como de la propia Beatriz -que al avanzar la obra se "humaniza", percibe, escucha e interpreta el afuera, y actúa en consecuencia-, no es algo que pueda considerarse por fuera de la identidad femenina. En este sentido, si bien es una obra que se vincula con otros intertextos lopescos, pensarla desde el humor en contraste con *La dama boba* abre la puerta a explorar cómo Calderón corre el foco de esa idea de lo tonto y lo desplaza hacia lo vano o incluso una quijotesca locura producto de la lectura. Ambos aspectos que pueden salvarse mediante el orden matrimonial y el amor, por supuesto.

Dichas mujeres tramoyeras e inteligentes bogan por la libertad movida por el deseo. Performan identidades que encuentran en la voluntad individual mediada por su capacidad de llevarla a cabo. Si bien ambas tramas respetan el decoro y se mueven dentro de lo aceptado en términos de lo esperable para las preocupaciones y deseos femeninos, expresan el uso de la inteligencia en función del propio deseo. Los dos casos, a su vez, proporcionan un enfrentamiento al mandato masculino en busca de una resolución superadora. Y si bien esto no es excepcional, si es observable el detalle en hacer de ello un tema. Porque aunque sea sabido que los matrimonios en la época poco tenían que ver con el amor y eran en su mayoría arreglados, el éxito de uniones movidas por el deseo y la exposición de aquello que puede tener lugar dentro del orden de lo privado

introduce una línea de fuga en la representación: ante un sujeto inteligente se hace imperativo dar lugar a la voz y propiciar la escucha.[6]

Aun así, volviendo a la insistencia de Arellano por atender a las convenciones genéricas, hablar de inteligencia en las mujeres de Calderón no se limita solo a las comedias. De hecho, esa preponderancia verbal que da lugar al raciocinio en muchos casos es algo recurrente en sus dramas y tragedias. Es en los subgéneros teatrales más "serios", como el drama o la tragedia, donde este matiz parece volverse más estructural aunque menos evidente en algunos casos. A continuación mencionaremos dos ejemplos de personajes que se vinculan con el poder, dejando abierta la incógnita a qué sucede con otras mujeres más secundarias o subordinadas.

Haciendo foco en la profusión verbal, es imposible no mencionar las obras que componen *La hija del aire* y su descomunal protagonista: la reina Semíramis. Esta reina legendaria, cuyo desarrollo va desde su encierro hasta el acenso y búsqueda de mantener el poder, detenta de forma transversal el desarrollo de una mujer sin dudas inteligente. Semíramis se debate, filosofa, argumenta y contraargumenta. Tiene opiniones formadas y se presenta a la par de cualquiera de los personajes masculinos de la obra. Es el arquetipo más acabado de la mujer varonil, ya que culmina la pieza travestida y muriendo con una identidad masculina, en una identificación total.

Pero este juego de identidad de género, que es explicitado por la protagonista al compararse con su hijo, es interesante porque no menciona la inteligencia como un atributo masculino: "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."(2002: Segunda Parte, vv. 429-434). De alguna forma, ese desempeño en el mundo que le es propio no se toma como un elemento que no pudiera pertenecerle. Y aunque la elipsis no da ninguna garantía, si abre el lugar a pensar este debate.

[6] Si recordamos al personaje de Marcela de *Don Quijote*, como muchos otros que podrían armar un universo de representaciones, es destacable el espacio ficcional que habilita el respecto del deseo de la hija-hermana-sobrina. El resaltar la facultad intelectual también hablita la legitimidad de una voz cuya opinión merece ser escuchada.

Y en efecto, lo que aquí puede ser más ambiguo por la identidad que performa el personaje, adquiere sentido al pensarlo en relación a Catalina de Aragón, de *La cisma de Inglaterra*. Catalina sí construye en su línea una identidad femenina que se alinea con los mandatos de esposa, honor y cristianismo. De hecho, como arquetipo responde a una configuración mariana y su prioridad parece ser la de responder al mandato doméstico en función de su marido, incluso siendo una reina. Pero, dado esto, en realidad es el personaje que muestra mayor claridad intelectual. Es quien no se deja engañar por el cardenal Volseo e incluso advierte al propio Enrique sobre las consecuencias de la cisma (Calderón de la Barca, 2000b: vv.1848-1859). Es decir, que la inteligencia aparece como un rasgo que no parece alterar en la performación de la identidad femenino, aunque se oponga a la *doxa* construida en los discursos que trabajamos al inicio. Cabe también aclarar que nos encontramos con mujeres reinas en un contexto donde, a la par de los discursos misóginos, como indica McKendrick, la mujer noble fue reconocida como tal y su educación no era tan discutida –aunque es verdad que dependía a causad de las posibilidades económicas y culturales de la familia a la que pertenencieran-. Sobran ejemplo de gobernantes e incluso escritoras cuyos ingenios fueron valorados y reconocidos; Catalina en sí misma refiere a la reina consorte de Inglaterra hija de Isabel la católica.

El recorrido realizado no arroja conclusiones definitorias. Sí nos acerca a afirmar que la inteligencia del personaje femenino que abunda en Calderón puede ser pensado como un atributo permitido dentro de las convenciones genéricas o incluso en lo imaginarios de mujeres poderosas. Pero, permitido o no, lo que si evidencia es que como atributo, que todavía pareciera estar en discusión y cuya negación funciona como base epistemológica de desigualdades estructurares, es destacable que el escenario áureo, y especialmente, las dramaturgias de Calderón establezcan esta recurrencia. La ficción amplía como una lupa la complejidad de las definiciones que rodean las identidades de género, y expone así la coexistencia de visiones contradictorias y superpuestas. Pero su mayor lucidez está en dar lugar a una subjetivación que acerca a la mujer a un lugar de individualidad, para cuyas esperables consecuencias en las leyes y estructuras sociales faltan siglos por venir.

Bibliografía

Antonucci, F. y Vitse, M. (1998) “Algunas observaciones acerca de las dos versiones de la tercera jornada de *La dama duende*”. *Criticón*, 72. 49-72.

Arellano, I. (1988). “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. En *La comedia de capa y espada. Cuadernos de Teatro Clásico nº 1*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico. 27-49.

Arellano, I. (2013). “El honor calderoniano en las comedias de capa y espada”. *Romanische Forschungen,* 125. 331-352.

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

Butler, J. (2020b). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.

Calderón de la Barca, P. (1989). *La dama duende. Casa con dos puertas, mala es de guardar*. Barcelona: Planeta.

Calderón de la Barca, P. (2000a). “No hay burlas con el amor”. En *Obras Maestras* (J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque [coords.]). Madrid: Editorial Castalia.

Calderón de la Barca, P. (2000b). “La cisma de Inglaterra”. En *Obras Maestras* (J. Alcalá-Zamora y J. M. Díez Borque [coords.]). Madrid: Editorial Castalia.

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

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

Ferrer Valls, T. (2002). “La incorporación de la mujer a la empresa teatral: actrices, autoras y compañías en el Siglo de Oro”. En Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000).* Logroño: Universidad de La Rioja. 139-160.

Fraile Seco, D. (2004). “Mujer y cultura: la educación de las mujeres en la Edad Moderna”. *Foro de Educación*, 4. 74-88

Huarte de San Juan (2000). *Examen de ingenios para las ciencias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en:

https://www.cervantesvirtual.com/obra/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/

León, Fray Luis de (2003). *La perfecta casada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-perfecta-casada--1/

Aranda Mendíaz, M. (2008). *La mujer en la España del Antiguo Régimen: Historia de género y fuentes jurídicas.* Las Palmas de la Gran Canaria: Campillo Nevado S. A.

Martí, S. (2004). "El oficio de mujer en las obras de Juan Luis Vives y Fray Luis de León". En Isaías Lerner, Roberto Nival, Alejandro Alonso (coords.). *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001 (Literatura española, siglos XVI y XVII)*. 375-382

McKendrick, M. (2010) [1974]. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*. Cambridge: Cambridge University Press.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1941). *El teatro de Calderón. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, t. 3. Santander: Aldus

Montalvo Mareca, S. (2021). "Visiones de la educación femenina en España (siglos XVI y XVII): Luis de León, Juan Luis Vives y Joseph Rojo". *Journal of Feminist, Gender and Women Studies,* 10. 1-9.

Pacheco-Berthelot, A. (1983). "La tercera jornada de La dama duende de Pedro Calderón de la Barca". *Criticón*, 21. 49-91.

Sobrón Tauber, G. (2022). "¿Dónde y cuándo ser mujer? Las variables tiempo y espacio en relación a los personajes femeninos en Calderón de la Barca". En María Eugenia Iturralde y Malena Pallero (eds.), *Actas de las XII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

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

Vila Carneiro, Z. (2018). "Conflicto entre tradición y modernidad en el teatro barroco: el "feminismo" de Calderón de la Barca". En Bellomi, Paola (ed.); Castro

Filho, C. (ed.); Sartor, E. (ed.). *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*. Coimbra: Coimbra University Press. 121-135.

Poeta, ¿o qué?: La reflexión metapoética en la poesía y prosa de Karmelo Iribarren[1]

Mariano Domingo (CELEHIS – UNMdP - Facultad de Humanidades)

Poner una palabra
detrás de otra
hasta llegar a la última.
Y cerrar con un
punto. Y que dentro
esté yo, o alguno
de vosotros,
o alguna. Haciendo
cualquier cosa
interesante.
(Iribarren, 2015: 59)

Preámbulo

Para una comprensión cabal del problema a abordar en esta oportunidad se plantea necesario aclarar una serie de cuestiones inscriptas ya en el título elegido. Es por ello que, a modo introductorio, se presentará primero a Karmelo Iribarren, su obra y estilo para indagar luego en el objeto específico de la presente ponencia, es decir, la reflexión del poeta y ensayista respecto de su propia praxis de escritura, en conflicto con toda una tradición crítica que procura encasillarla con marbetes y etiquetas teóricas de variado alcance.

Karmelo Iribarren. Breve semblanza de un ¿poeta?

La trayectoria de Karmelo C. Iribarren, autor de origen vasco, nacido en San Sebastián en 1959, representa un caso peculiar dentro de la escena literaria

[1] La presente ponencia se enmarca en un proyecto de tesis para la carrera de Doctorado en Letras de la UNMdP, de título "Variaciones y provocaciones de los nuevos realismos poéticos en España: Los casos de Manuel Vilas y Karmelo Iribarren", dirigido por la Dra. Verónica Leuci e inscripto en el proyecto de investigación "Redes, hermandades y agrupamientos en la literatura española (del Romanticismo a la era digital)" del grupo Semiótica del discurso del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis).

española de fines de los noventa y principios de los dos mil. Es responsable de un gran número de poemarios y de un libro de prosa poética, titulado *Diario de K*, pero sus primeras apariciones datan recién de finales de los setenta y principios de los ochenta, cuando empieza a publicar sus poemas en formato de *fanzine* mientras se desempeñaba como vendedor, albañil y camarero. El primer título de su autoría, *La condición urbana*, editado por la firma sevillana Renacimiento, es de 1995 y le sucederán una docena de poemarios, a más de muchos poemas sueltos luego reunidos en antologías y compilaciones varias. Ahora bien, frente a su tardía irrupción en el circuito literario español en tanto que autor, Iribarren se forma fuertemente como lector. Entre sus intereses despuntan la literatura policial negra, la narrativa norteamericana de los años ochenta y, por supuesto, la poesía española, en especial la del modernismo en adelante, tal como señala el catedrático Juan Miguel López Merino, estudioso de su obra:

> Pasada la infancia lee mucha novela negra, sobre todo anglosajona. La obra de Raymond Chandler es para Iribarren poco menos que su Biblia. Esta pasión por el género negro (novela y cine) es también un hecho importante por el poso estilístico que supone en su obra. (…) Otros autores en prosa con los que se siente en deuda son Baroja, Bukowski, Carver, Fante y Shepard. Los poetas en los que se forma y de los que bebe vienen a ser los siguientes: «Espronceda, Rubén Darío, los Machado (más Manuel, creo), el Dámaso Alonso de Poemillas de la ciudad, Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Félix Grande, Antonio Martínez Sarrión, Luis Alberto de Cuenca, Abelardo Linares, Javier Salvago y Roger Wolfe» (2004: s/p)

Para cerrar la nómina de ilustres de la lírica española moderna y contemporánea, de cuya influencia dará cuenta Iribarren en su producción personal, López Merino elige, no inocentemente, el de Roger Wolfe. Poeta y novelista anglo-español, Wolfe, nacido en Inglaterra pero residente en España desde la niñez, es autor de más de una veintena de libros de poesía, algunos de ellos bilingües, varias novelas y un volumen de "ensayos-ficción", *Todos los monos del mundo*, reeditado en 2018 por la misma firma Renacimiento. El realismo que motoriza su escritura poética, un realismo que no abjura de los tópicos y escenas menos felices de la cotidianeidad del hombre, sumado al estilo casi anti retórico que emplea, le han valido a Wolfe la dudosa distinción de ser considerado padre del "realismo sucio" español. Con la categoría de "realismo sucio", una traducción casi

directa al ámbito hispánico del *dirty realism* norteamericano de mediados del siglo pasado, la crítica especializada identifica la producción de un conjunto de autores españoles que irrumpen a fines de los ochenta y principios de los noventa. Unos autores que, supuestamente inspirados en el magisterio de Raymond Carver primero y Roger Wolfe después, se propondrían retratar los vericuetos más sórdidos de la realidad contemporánea (las adicciones, la marginalidad, la violencia, etc.).[2]

Dentro de este polémico agrupamiento se suele incluir al propio Iribarren, señalándolo como uno de los discípulos directos de Wolfe. Y si bien ambos han negado, enfáticamente y en varias ocasiones, haber practicado nada ni remotamente cercano al "realismo sucio" tal como lo plantea la crítica, los vínculos, lo mismo poéticos que personales, entre el anglo-español y el vasco existen. Para empezar, Iribarren mismo ha reconocido el fundamental ascendente que ha tenido Wolfe en él desde su poesía temprana. A lo largo de los años abundarán en la obra de ambos las selecciones, prólogos, dedicatorias y citas cruzadas.[3] En el anglo-español, Iribarren encontró no solo a un par, a un congénere, sino a una voz afín, afín por lo disruptiva que fue para el escenario poético español de los noventa, lo suficientemente cercana a la suya como para alentarlo a publicar su primer poemario, notablemente permeado por el estilo wolfiano. Ya en ese volumen inaugural, *La condición urbana*, se multiplican los guiños a quien fuera uno de sus modelos, desde el primero de los epígrafes a la obra, fragmento de un poema del propio Wolfe, al texto que da título al poemario, dedicado explícitamente al anglo-español.

El epígrafe elegido reviste particular relevancia puesto que el texto íntegro del que se recorta, titulado "Justificación del crítico" (Wolfe, 2008: 70), prefigura ciertas claves que hacen a la praxis poética de las primeras publicaciones de Iribarren. En él, el sujeto poético de Wolfe adopta la voz del crítico literario para, casi con vergüenza, confesarse respecto de su tarea:

[2] Raymond Clevie Carver (Oregón, 1938-Port Angeles, 1988), poeta y cuentista estadounidense. Figura central del *dirty realism*, su literatura destaca por retratar la vida de la clase trabajadora norteamericana en un estilo minimalista a ultranza.

[3] Para un estudio en profundidad de los vínculos entre Wolfe e Iribarren revisar Leuci, Verónica. (2021). "Roger Wolfe y Karmelo Iribarren: soledades, redes y asociaciones poéticas", en *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, núm. 8, 2021. ISSN 0378-7974.

Justificación del crítico:
Si aceptáramos la posibilidad
de que alguien exclamara:
"Dios mío, qué hecho polvo estoy"
sin mayores aspavientos
ni necesidad de exégesis alguna,
sería preciso reescribir
la inmortal historia
de ese fraude que se ha dado en llamar
Literatura.
Y además
nos quedaríamos en paro.

A la diatriba lanzada contra el conjunto de la crítica como parasitaria de un discurso que sería en sí mismo un fraude se suma la posibilidad, aun no explorada, de una expresión poética en el que las cosas sean dichas tal cual son. Frente a una Literatura que no sería sino puro aspaviento, es decir, gesto hiperbólico pero vacío, la opción de una dicción llana, aligerada de todo lastre retórico innecesario, supone una propuesta poética cuanto menos innovadora, por operar en el sentido contrario al que lo habría hecho, hasta ese punto, toda tradición literaria anterior.

El ejercicio metapoético como constante en su obra

Tras un epígrafe de ese origen y con ese peso significativo, el poema con el que Iribarren elige abrir *La condición urbana*, "Método", continúa en la misma senda de reflexión metaliteraria. Lo que es más, en línea con el horizonte trazado por la confesión de "Justificación del crítico", este texto pareciera poner en práctica efectiva esa posibilidad de una literatura otra, despojada, adelgazada, en un ejercicio metapoético en clave irónica:

Este poema
está escrito de un tirón,
como no deben escribirse
los poemas.

Sentado, viendo pasar sin voz

ante los ojos
imágenes de guerra,
con un whisky en la mano,
de repente,
como salta la liebre,
me ha venido la idea.

Y como veis,
no hay mucha diferencia.

Para no decir nada
cualquier método es bueno.
(2015: 13)

La noción de método, como un modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado, es subvertida por el cuerpo de un poema que hace de "la idea", concepto de mucho bagaje en el debate sobre la esencia de la poesía, un fogonazo azaroso, traducido a la escritura sin mediación alguna. La elaboración (ficcionalizada) del texto, que se enmarca en un cuadro de lo más aciago, niega además toda normativa previa que pudiera condicionarla. En suma, la tarjeta de presentación del autor vasco dentro de la escena poética española de los años noventa es una peculiar autopoética en la que, paradójicamente, postula el desdén por cualquier método como primer principio constructivo. La coherencia de su propuesta se verificará, décadas después, cuando en *Diario de K* recomiende al resto de los autores: "Todo cambia hacia lo mismo, y viene hacia ti, y no puedes apartarte. ¡Escríbelo!" (2022: 141)

Lo que se hace evidente en "Método", y en sucesivas instancias a lo largo de su extensa producción, ya en verso como en prosa, es que Iribarren ha encontrado tiempo y espacio para meditar en torno de su singular praxis poética, es decir, para volver sobre la peculiar manera en que concibe el oficio de poeta y cómo ejercerlo. De ahí que la poesía propiamente dicha se vuelva un elemento de peso en su literatura. Y es por ello que la presente ponencia tiene como propósito revisar esta cuestión a lo largo de la trayectoria de Iribarren como escritor, con particular énfasis en su producción temprana.

Ahora bien, antes de indagar en detalle sobre la obra poética y prosística de Iribarren para dar cuenta de lo insoslayable esa arista metapoética, es de interés registrar la posición que adopta el vasco a este respecto al ser entrevistado. Consultado acerca del valor que él mismo asigna a su poesía como barrera de contención frente a la descomposición de la realidad contemporánea, el poeta responde: "(Mis poemas) son mi lectura del mundo, de la vida, me sirven para explicármelo unas veces, resguardarme de él otras… Y, sobre todo, me sirven para seguir adelante, me hacen compañía, en esta singladura sin esperanza ni estrategia…" (Iribarren, 2016: s/p). Son varios los motivos por los cuales una contestación de tal carácter resulta significativa para el análisis. En primer lugar, por el status que Iribarren asigna a su escritura poética, el de una lectura personal de lo real, es decir, una interpretación de las particulares coordenadas de su existencia. Su escritura estará marcada, en buena medida, por ese afán de representar (y explicar), sin ambages, los avatares del existir contemporáneo. En segundo, y sobre este aspecto insiste Iribarren en otras ocasiones, el poder catártico de la poesía, su capacidad de servir como alivio para los males que se derivan del tren de vida actual.[4]

Ser poeta, un sambenito

En 1998, a la edad de 39 años, Iribarren publica *Serie B*, el segundo de sus volúmenes de poesía. En él se puede leer el siguiente texto, de título "Poeta":

> Me lo dijo
> un colega,
> la otra tarde:
>
> «Mira, tío,
> como sigas así,
> escribiendo
> en servilletas de papel

[4] Entrevistado por el periódico español El Mundo se le pregunta a Iribarren a este respecto, ante lo cual responde: "Sí, me ha ayudado (la poesía a lidiar con el sufrimiento). De alguna manera, escribir es sacar afuera todos tus fantasmas y malos momentos, exorcizarlos. Puede incluso hablarse de una cierta terapia. (…) Yo creo que la poesía es mejor que el Prozac." (2019: s/p)

por los bares,
acabarán cargándote
el sambenito
de poeta,
ya verás.
Y luego,
a ver qué hostias
haces».
(2015: 64-65)

Más allá de lo simpático de la anécdota sobre la que se sostiene el poema (y de su grado de veracidad), lo que resulta verdaderamente interesante de este texto es la carga valorativa que se vuelca sobre la figura de poeta en sí mismo. Por un lado, la clase de escritura a la que se le asocia el estatuto de poeta: una escritura menor, apurada, marginal, de servilleta de papel. El bar, además, representará un *locus* de importancia suma para toda la poética de Iribarren, un espacio reiteradamente tematizado y, por ende, para nada ajeno al discurso poético: "Tengo dos patrias: los libros y los bares." (Iribarren, 2022: 132), señala, por ejemplo, en *Diario de K*. E incluso llegará a admitir, en otra entrevista, que de no existir los bares ni siquiera sería él poeta (2021: s/p).

Por otro lado, ser reconocido poeta es, antes que nada, un sambenito, es decir, un mote peyorativo, una señal de descrédito que se cierne sobre quien es identificado como tal. Aquel que fuera sambenitado "poeta" se entrega entonces a un destino arriesgado, cuasi indeseable. Es cuanto menos curioso que, en 1998, la poesía de Iribarren, un recién ingresado al circuito poético y editorial español, augure a cualquiera que siga su derrotero una suerte de esta naturaleza. Por último, es de destacar la peculiar forma elegida para hacer una declaración de ese peso: un diálogo casi casual, una infidencia entre colegas como vehículo válido para definir qué hace de alguien un poeta y qué ha de esperarse de un oficio tal.

Ser realista sucio, otro sambenito

El interlocutor del texto anterior le advierte a la voz poética: "acabarán cargándote / el sambenito / de poeta". El uso del sujeto tácito habilita la interrogación ¿quién lo cargará del mentado sambenito? Se impone una

respuesta preliminar: no es ni más ni menos que aquella denostada crítica literaria la que, tradicionalmente, se arroba la potestad de identificar a los poetas en tanto que tales. Quienes se aventuren a hacer poesía deben de cargar con el dudoso laurel con el que los coronan los eruditos, y con él sus ingentes esfuerzos por circunscribir los proyectos poéticos individuales a categorías críticas más generales que sirvan para explicarlos. Ante tal proceder, el efecto del discurso crítico sobre la elaboración poética no debe ser pasado por alto al analizar el caso de Iribarren. Su adscripción a la ya mencionada escuela del "realismo sucio" español inaugurada por Roger Wolfe ha significado, por momentos, un estigma con el que ha tenido que lidiar desde su irrupción en el panorama poético español.[5] Sin embargo, lejos de renegar de la etiqueta que le tocó en suerte, Iribarren asume, a través de su poesía, la tarea, sucia, desagradable, antipoética incluso, que se le endilga, tal como declara la voz de "Fax a los poetas", contenido también en *Serie B*:

> No se preocupen.
> Ustedes sigan
> adornando
> sus jodidos arbolitos
> de Navidad.
>
> Yo haré
> el trabajo
> sucio.
>
> (Iribarren, 2015: 96)

El título condensa, por un lado, la forma de breve mensaje que adopta el cuerpo; y, por el otro, el destinatario explícito de esa comunicación. Lo que es más, el encabezado elegido anticipa un intercambio pero de índole cuasi formal, antes instructivo que estrictamente poético. Sin asumirse ella misma como tal, la primera persona se dirige, en forma directa, a un conjunto de poetas otros, referidos por el uso de la segunda del plural. ¿A qué clase de poetas apunta la voz?

[5] A Iribarren se le dedicó desde sus inicios el mismo tratamiento que recibió Roger Wolfe por parte de sus primeros reseñistas españoles, que López Merino sintetiza de la siguiente manera: "¿Wolfe? Despachado: "realismo sucio", Carver, Bukowski." (2006: 67)

A los que, voluntariamente evadidos de lo más duro de la realidad circundante, eligen contentarse con el adorno, lo banal, lo superficial, lo vano. Son los mismos contra los que Iribarren despotricará luego en *Diario de K*: "A algunos escritores te dan ganas de decirles: ¿Y tú dónde estabas cuando pasaban las cosas de verdad?" (2022: 136). Frente a ellos, el remitente resignifica el mote de "trabajo sucio", se lo apropia y hace de él un deber ético para el poeta, pues alguien ha de decir aquella parte escabrosa, siempre soslayada, del existir de todos los días. La etiqueta crítica con la cual se intente calificar *a posteriori* su producción lo tiene sin cuidado: "El fragmento, el silencio, la poesía social en versión moderna, la metafísica, la metaliteratura, el modernismo, el sicaliptismo, el realismo, el costumbrismo y hasta contar tu aburrida vida en verso. Todo vale, si funciona." (2022: 38)

A modo de conclusión

"Escribir tan claro que suscites interrogantes, dudas." (2022: 79). Esta y otras directivas equivalentes pueden encontrarse en las páginas de *Diario de K*, prueba fehaciente de que Karmelo Iribarren ha mantenido la llaneza del estilo como principio rector, aun a pesar del paso del tiempo. Junto a ella, la irrenunciable búsqueda por hacerle lugar en la poesía a la vida en todas sus facetas, en todos sus claroscuros, hacen del proyecto poético de Iribarren uno de los más relevantes en el panorama de la lírica española desde los años noventa. Más allá de la proliferación de exégesis crítica que su producción tracciona, el análisis de una selección más que acotada de sus escritos en verso y prosa evidencian una concepción transparente de la poesía, como un ejercicio de observación minucioso de lo real y su traducción, del modo más inmediato posible, a la escritura. Pocos ejemplos más claros de lo antes dicho que el poema elegido como epígrafe para esta ponencia, de título "Poética". Para Iribarren todo tan simple como "Poner una palabra / detrás de otra / (…) Y que dentro / esté yo o alguno / de vosotros, / o alguna. Haciendo / cualquier cosa / interesante." (2015: 59)

Bibliografía

Iribarren, Karmelo C. (2015). *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*. Sevilla: Renacimiento.

—. (2016). *Entrevista a Karmelo Iribarren / Entrevistado por Ángel Manuel Gómez Espada.* En *El coloquio de los perros.* Disponible en: https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/entrevistas/karmelo-c-iribarren

—. (2019). *Karmelo C. Iribarren: "La poesía es mejor que el Prozac" / Entrevistado por Irene H. Velazco*. En *El mundo*. Disponible en: https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/08/17/5d56ce1afc6c83740f8b46b4.html

—. (2021). *Karmelo Iribarren: "Una vida sin amor es como una calle sin bares, falta algo ahí, algo esencial." / Entrevistado por William Alexander González Guevara*. En *El generacional*. Disponible en: https://elgeneracionalpost.com/cultura/2021/0128/18745/karmelo-iribarren-poesia-literatura-bares-amor-bar-calle-poetica-entrevista-poeta-autor-escritor-premio-libros-ultima-hora.html

—. (2022). *Diario de K (2010-2022)*. Madrid: papeles mínimos ediciones.

Leuci, Verónica. (2021). "Roger Wolfe y Karmelo Iribarren: soledades, redes y asociaciones poéticas". En *Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, núm. 8, 2021. ISSN 0378-7974.

López Merino, Juan Miguel. (2004). "Aproximación a la obra de Karmelo C. Iribarren.". En *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nro. 8. Disponible en: https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/12-iribarren.htm

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

"Danzar en las leproserías": Poesía, comunidad y amistad en la obra poética de Gloria Fuertes[1]

Lara Paglione (UNMdP)

Trillar en la labranza, bajar a alguna mina;
ser buzo una semana, visitar los asilos,
las cárceles, las ruinas; jugar con los párvulos,
danzar en las leproserías.
Poetas, no perdamos el tiempo, trabajemos,
que al corazón le llega poca sangre.
"No perdamos el tiempo" en *Obras incompletas*
Gloria Fuertes

Gloria Fuertes, la mayor parte del tiempo, circula en mi mente y me coloca en una encrucijada. Bien digo "Gloria Fuertes" y no "la obra de Gloria Fuertes" porque en este breve, pero intenso período en el que me dedico a estudiarla y conocerla he creado una conexión con su vida y su poética que a veces me hace pensar que en otro tiempo hubiésemos sido amigas. Después de esa hermosa escena, me asalta la duda: ¿no estaré violentando su poesía con teorías de alto vuelo? ¿La cuestión no era más sencilla? Sucede que mi cabeza también recuerda a la perfección una frase de su prólogo a las *Obras incompletas* (1975) -que, de alguna manera, funciona como manifiesto de su poética porque es ella quien lo escribe- donde afirma lo siguiente: "Ahora una minoría vendrá a catalogarme, a etiquetarme o a encasillarme literaria o sociológicamente; la etiqueta se me desprenderá con el sudor de mis versos, y si me encasillan, me escapo" (Fuertes 2022: 33). Me consuelo al pensar que los textos literarios son como botellas lanzadas al mar.

[1] Este trabajo fue escrito en el marco de un proyecto de investigación más amplio, también denominado "*"Danzar en las leproserías":* Poesía, comunidad y amistad en la obra poética de Gloria Fuertes", dirigido por la Dra. Verónica Leuci, que desarrollo como adscripta en el Grupo de Investigación Semiótica del Discurso, Facultad de Humanidades, UNMDP.

Los autores corren el riesgo de que se produzcan miles y variadas interpretaciones entorno a sus escritos.

Pero, además, cuando vuelvo a leer sus poemas, intento distanciarme de mis ideas, trato de leer "como si fuera la primera vez" que leo a Gloria Fuertes. Y sin embargo, cuando aparecen los mendigos, las prostitutas, los obreros, los feriantes, en fin, cuando cobra protagonismo el "maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes", en palabras de Rubén Benítez (1980), no puedo dejar de imaginarme a Gloria "danzando en las leproserías" o fumando con "las mendigas del Sena" o "en intimidad con las travestis". Hablé de Gloria, sí. Se me puede acusar de confundir la categoría de autor empírico con la construcción de la voz poética dentro de los poemas. Pero es que cuando hablo de Gloria Fuertes en contacto con los grupos marginados por la sociedad de su tiempo, no me refiero a Gloria Fuertes "persona", hago referencia a aquella Gloria que se construye en las tantísimas "Autobios" que aparecen en su obra o a los muchísimos poemas donde aparece su nombre desde un uso polisémico. Gloria en la guerra, Fuertes de guerra, la Gloria de Dios. El Dios de Gloria que es más humano, que llama al fontanero, un Dios distanciado de Gloria porque Gloria está enojada con él. Es decir, hablo del sujeto poético Gloria Fuertes que desconozco cuán cercano es a la Gloria Fuertes que nació en Madrid, vivió en Lavapiés, consiguió una beca en Estados Unidos, estuvo en pareja casi veinte años con la hispanista Phyllis Turnbull, aunque se decían amigas y murió en 1998 un poco sola, socialmente vista como la autora de literatura infantil para niños, pero que en verdad atesoraba una obra prolífica sobre poesía social de posguerra.

Digo bien, en este trabajo no pretendo rastrear o analizar qué conexiones o qué formas ligan a Gloria Fuertes-autora empírica con la que aparece diseminada en su obra. Me quedo de este lado, me quedo con la voz Gloria porque allí aparece lo que sí es de mi incumbencia: la poesía, la comunidad y la amistad.

En trabajos anteriores emprendí la tarea de pensar la obra de la poeta desde una perspectiva que gira en torno a la noción de comunidad y cómo ella se hacía presente dentro de sus poemas. No es un tema cerrado, pues es un concepto analizado en profundidad desde la Antigüedad hasta nuestros días, ya sea por la filosofía, la sociología, la antropología, etc. En ese proceso, pude advertir que, de

alguna manera, dentro de la obra de Gloria Fuertes operan diferentes formas de la comunidad según la época en que nos situemos. Es decir, si pensamos en los poemarios reunidos dentro de *Obras incompletas* que van desde la década del '50 hasta el '70, aproximadamente, aparece una forma de entender la comunidad ligada a lo político o a lo social. No hay que olvidar que son textos producidos bajo la dictadura de Francisco Franco. Por lo tanto, la comunidad surge como otra forma de organización social, en este caso, se pliega al concepto sociológico. Tönnies es uno de los principales exponentes de esta línea de pensamiento y es quien plantea las distancias existentes entre comunidad y sociedad.[2]

En esta línea encontramos poemas como "No perdamos el tiempo" (2022: 45) perteneciente a *Obras incompletas.* Es un poema extenso, de arte mayor. El título aparece como una acción imperante y marca un destinatario colectivo. Es decir, la voz poética le pide a un "nosotros" que no pierdan el tiempo. Esa referencia va a completarse a medida que avanzamos dentro del poema. Por lo pronto, es interesante marcar que el sujeto poético se incluye dentro de esa necesidad y se pliega, de esta manera, a un colectivo en particular. Los primeros siete versos están sostenidos a partir de una anáfora que impone una serie de estructuras condicionantes ligadas no solo por el paralelismo sintáctico, sino también por una unión semántica: todas las frases refieren a imágenes sensoriales del orden de lo placentero: "si la rosa se abre y perfuma la casa / si la niña se ríe y perfuma la vida / si el amor va y me besa y me deja temblando." (45) Estas imágenes bellas son tensionadas en el verso siguiente cuando se abre un interrogante que, llamativamente, no se cierra. Es una pregunta que pone en entredicho el rol del arte mismo:

> "¿Qué importancia tiene todo esto, / mientras haya en mi barrio una mesa sin patas, / un niño sin zapatos o un contable tosiendo.". Hasta el final del poema se observa una serie de verbos en infinitivo que contrastan con el verbo conjugado "debemos". Es decir, la impersonalidad recae en un tipo de poética que no "grita" la realidad de su tiempo. El deber, entonces, se carga de una persona colectiva: los poetas. El sujeto enunciador obliga a la acción. "Visitar los asilos, / las cárceles, las ruinas, jugar con los párvulos, / danzar en las leproserías".

[2] Me he aproximado más profundamente a estas cuestiones en el trabajo "Con comprensión y ternura": Lo comunitario en la obra de Gloria Fuertes".

La voz enunciadora se percibe como poeta y llama a sus colegas a estar con los viejos, los condenados, los niños, los enfermos. E invita a bailar, a jugar, a visitar. Comunidad y amistad, ahora sí. Comunidad según la entiende el sociólogo alemán Tönnies. Es decir, como una forma de pensar la organización social desde 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 (Liceaga, 2013). 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). Es un texto de apertura que funciona, como hemos dicho al inicio, 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.

Decíamos que, ante una obra tan vasta, tenemos la posibilidad de pensar etapas de producción variadas en las que funcionen distintas formas de entender la comunidad. Principalmente porque estamos ante nociones dinámicas, que se actualizan según los autores que las aborden o las coyunturas sociales que las atraviesen. Entonces, si pensamos en el poemario *Mujer de verso en pecho* publicado en 1995, veremos una serie de escritos en donde la idea de comunidad aparece ligada a lo que hoy conocemos como los colectivos LGTBQI+. Es importante notar, sin embargo, que aunque muchas de sus ideas y posicionamientos puedan leerse como "feministas" desde nuestros días, dicho rótulo se torna anacrónico o complejo para pensar la poética de esta autora que se declara "humanista, no feminista". Es decir, apunto a evidenciar que en la etapa

final de su obra van a cobrar mayor protagonismo las travestis, los homosexuales, las prostitutas, es decir, la idea de lo comunitario como un gesto que atañe al ser.

"Con comprensión y ternura" aclara en "Mis amigas los hombres", poema perteneciente al libro que nos compete. Sucede que *Mujer de verso en pecho* fue escrito una vez finalizado el franquismo en España, con toda la liberación social y cultural que ello supone. "Detrás de las ventanas había lesbianas" gritaban los carteles portados por las mujeres que salieron a manifestarse luego de la caída de Franco. Aun así, no podemos hablar de un momento de completa liberación, pues aún en la década de los noventa –y hasta hoy- existen coletazos del sistema patriarcal y opresivo que implantó la dictadura y la derecha en España.

Sin embargo, leemos "Cinco jóvenes", un poema estructurado por el diálogo. La voz poética prácticamente no tiene aparición, su presencia está marcada por el pronombre personal "me" y su función es la de ser interlocutora del grupo nombrado en el título. Una de las voces dice: "Me escapé de casa, / mi padre borracho / me pegaba con el cinturón, / ahora soy maricón" (2021: 179). Cada intervención oficia como una confesión, un desahogo, por lo tanto, se desprende que la voz interlocutora genera el espacio propicio para que cada sujeto exponga su intimidad. De nuevo: comunidad y amistad. ¿Por qué? Porque no toma la voz por ellos, el discurso directo invade los versos del poema. Y amistad porque, según Marisa Mosto, es un tipo de relación humana cargada de un plus que le da sentido a la existencia. "La existencia del amigo añade algo a mi propio sentimiento de existencia" (2020: 44). Anteriormente, la autora cita a Agamben quien retoma a Aristóteles y expone lo siguiente:

> La existencia es deseable porque se siente que ella es algo bueno y esta sensación (*aísthesis*) es en sí misma agradable. Entonces también para el amigo se deberá co-sentir que existe y esto sucede en el convivir y en el tener en común (*koinomeîn*) acciones y pensamientos. En este sentido se dice que los hombres conviven (*syzên*), y no como las bestias, que comparten la pastura. [...] La amistad es, de hecho, una comunidad y lo que le sucede a uno mismo, también al amigo: y así como respecto a nosotros mismos es deseable la sensación de existir (*aísthesis hoti éstin)*, así también será para el amigo (44).

Gloria se constituye en la comunidad y en la amistad. A quienes no encuentran lugar en la sociedad porque son oprimidos por el sistema, ella les abre el espacio

poético como resistencia ante el abandono, la muerte y la violencia. Porque no olvidemos: escribía en el horror. “Camino a pecho descubierto / a pluma abierta / a pena camuflada / a verdad puesta” (2021: 100), dice en su poema “A pecho descubierto”. Podría seguir citando sus poemas para evidenciar si efectivamente la poética de Fuertes concentra la potencia de lo comunitario y que, en consecuencia, la amistad funciona como vía de acceso a ese modo de relacionarse con los otros. Porque aunque dude, abro sus libros y aparecen los versos antes citados y las exprostitutas o las ligonas que para seguir ligando se ligaron las trompas (2021: 122) y también los obreros. Son cientos los personajes que viven entre los versos de Gloria Fuertes. Son quienes poseen y hacen oír su propia voz, hacen uso de un espacio amistoso que fue construido para ellos. Porque ayer, hoy y siempre el arte y los amigos siguen siendo motores para soportar y sobrellevar lo intolerable del dolor. Y Gloria lo sabía.

BIBLIOGRAFIA

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

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

Mosto, M. (2020). “Ontología de la amistad. Giorgio Agamben-Pável Florenski”. En *Tábano,* no. 16 (2020), 40-52. Argentina, 2020.

Paglione, L. (2021) “Con comprensión y ternura”: Lo comunitario en la obra de Gloria Fuertes. En *Actas de XIII Jornadas Internacionales / Nacionales de Historia, Arte y política*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Mujeres y escritura en el "medio siglo español": figuraciones femeninas en los cuentos de Ana María Matute, Carmen Martín Gaite y Josefina Aldecoa

Karen Ailén Rudenick (UNMdP)

Introducción

En España se ha privilegiado una genealogía de escritores casi exclusivamente masculina produciendo en muchas ocasiones que la crítica deje de lado el estudio de algunas escritoras. La literatura escrita por mujeres en el período de la posguerra se ha presentado como un espacio exploratorio en el encuentro con la propia subjetividad, desarrollando historias en territorios interiores e intimistas en las que se refleja la perspectiva de la mujer de la época, enfrentadas a los ideales de género que imponía el régimen franquista. El hallazgo de un lenguaje propio e inconfundible con el que narran las circunstancias inmediatas y el pasado reciente, y la configuración de personajes femeninos que tienen sus escritos, serán el punto de partida de este trabajo en el que exploraremos algunos relatos de tres escritoras españolas de la época: Carmen Martin Gaite, Josefina Aldecoa y Ana María Matute.

Los textos de estas autoras contienen determinados elementos ideológicos que pueden visualizarse particularmente en la forma de representar a la figura femenina en relación al contexto opresivo del franquismo y permiten, además, dar cuenta de los efectos del ejercicio del poder patriarcal. Dada la intrínseca relación que existe entre las tres escritoras en esta investigación exploraremos sus líneas de afinidad, considerándolas parte de la primera generación importante de narradoras mujeres en España, cuyas historias presentan conflictos que contrastan con los esquemas de la popular novela rosa y cambian el paradigma de mujer, desafiando la normalidad de la conducta doméstica que el franquismo imponía en la época. Tomaremos como eje a los personajes femeninos de sus cuentos debido a que se destacan no como personajes

secundarios al margen del protagonismo masculino, sino como quienes se erigen y se encargan de su propia vida reclamando nuevas figuraciones de la mujer.

En unos años en los que resultaba inusual que una mujer triunfara en la literatura o en cualquier otro campo, es importante destacar que aquellas pocas mujeres que habían creído en su propio talento en la década anterior se encontraban en situaciones precarias. Muchas de ellas formaban parte de la España peregrina o habían regresado a sus hogares para realizar tareas domésticas, a pesar de mantener sus empleos tradicionalmente femeninos como maestras, enfermeras o colaboradoras en los negocios familiares.

En la década de los cincuenta, Carmen Martín Gaite, nacida en Salamanca en diciembre de 1925, Ana María Matute, nacida en Barcelona el 26 de julio de 1926 y Josefina Aldecoa, nacida el 8 de marzo de 1926 en El León, hicieron su entrada en la escena literaria. Compartieron generación con Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Juan Benet y los hermanos Goytisolo, quienes también vivieron su juventud en el contexto de la posguerra y publicaron durante la época del denominado Medio Siglo.

Martín Gaite, Aldecoa y Matute presentan muchos paralelismos en sus trayectorias biográficas. Las tres elaboran una construcción de la historia de la guerra y posguerra españolas desde una perspectiva femenina. La adjetivación de algo como "femenino" acarrea controversias considerables, debido a que se ha utilizado de forma peyorativa, estableciendo categorías literarias exclusivamente en función del género de las autoras. En este caso, nos referimos a una literatura femenina que tiene en cuenta el lugar desde el cual se enuncia, así como las representaciones de clase, sociales y de género que entran en juego. Siguiendo a Kristeva, lo femenino se constituye por su posición marginal y subversiva con respecto al orden oficial.

Debemos recordar que en la posguerra española, la instauración de la dictadura franquista resultó en la destrucción de los avances y logros logrados por la Segunda República en términos de igualdad de género. Los cambios en la situación económica y el peso de la Iglesia Católica facilitaron al nuevo régimen, una política que definiera el papel de la mujer en la sociedad. Al igual que el fascismo en Italia o el nazismo en Alemania, el franquismo frenó el progreso de

los derechos de las mujeres promoviendo un discurso retrógrado que percibía a la mujer como inferior al hombre, tanto espiritual como intelectualmente, pretexto utilizado para relegarla a las tareas del hogar. De ahí el ensalzamiento de la figura de la mujer como madre y esposa.

Uno de los instrumentos adoctrinadores de mayor relevancia fue la Sección Femenina. Esta organización, creada en 1934 como la rama femenina de Falange Española y dirigida por Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio, fundador del partido, desempeñó un papel fundamental dentro de la maquinaria del franquismo. Su objetivo principal era moldear y controlar la participación de las mujeres en la sociedad, promoviendo los valores tradicionales y conservadores de la época. A través de actividades formativas, educativas y sociales, la organización buscaba fomentar la sumisión y la obediencia en las mujeres, enfatizando su papel como madres y esposas. La Sección Femenina tuvo una amplia influencia en la vida de las mujeres españolas, limitando su participación en la esfera pública y perpetuando los roles de género tradicionales establecidos por el régimen.

A través de los relatos de Aldecoa, Martin Gaite y Matute podemos advertir la configuración literaria de contra-modelos femeninos que procuran sortear los mandatos ancestrales, sociales y culturales impuestos por una visión patriarcal y androcéntrica de la labor literaria, acentuada en el opresivo marco ultracatólico y conservador de la dictadura franquista. En esta ocasión nos detendremos en tres cuentos que forman parte de la antología “Madres e Hijas” de Laura Freixas publicado en 1996 por la casa editora Anagrama. En los relatos que se compilan, las autoras logran dar cuenta de los patrones de comportamiento y las expectativas transmitidas de generación en generación. Asi, las mujeres se perciben a sí mismas y se relacionan con otras mujeres ligadas a un sentimiento que suele asociarse a la culpa por no cumplir con los estándares tan rigurosamente impuestos.

“Espejismos” de Josefina Aldecoa

Josefina Rodríguez de Aldecoa, además de escritora, se desempeñó como pedagoga y fundó un colegio donde introdujo sus propias ideas de enseñanza. En

el relato "Espejismos" se aborda la relación entre una madre y su hija, centrándose en las ilusiones que experimentan las mujeres a lo largo de su vida y la posibilidad de desvelarlas. Los personajes principales son Marcela y su hija Blanca. A lo largo del texto, se compara la vida de ambas, que parecieran llevar vidas por diferentes caminos. Marcela ha intentado inculcarle a su hija un rol al margen de los previsibles que Blanca finalmente no escoge al decidir dedicarse plenamente a la maternidad y al matrimonio:

> —Qué bien has organizado tu vida, Blanca. Como tú la soñabas. Ya desde pequeña nos decías: Yo quiero tener un marido guapo y muchos hijos y una casa grande. Nos reíamos contigo, pero luego resulta que el proyecto iba en serio...
>
> Blanca la miró de un modo extraño, ¿interrogante? Luego dijo en un tono desenfadado.
>
> —Somos tan distintas tú y yo... Yo creo que elegí una vida ordenada y burguesa porque vosotros erais tan... bohemios. (42)

Marcela se ha exiliado de Madrid para vivir en una isla junto a su esposo, mientras que Blanca reside en una pequeña ciudad al norte del país con su esposo Luis y sus hijos; su vida es bastante ordenada, mientras que la de su madre es más relajada y despreocupada.

Sin embargo, ambas están casadas y comparten más similitudes de las que quieren admitir. Superficialmente, las dos aparentan llevar una vida feliz y exitosa, pero en realidad ni Marcela ni Blanca se sienten completamente satisfechas, justamente porque armaron su destino supeditadas al deseo de un hombre. Al final del relato, Blanca confiesa su intención de divorciarse de su marido, convencida de que necesita realizar un cambio en su vida. Mientras tanto, su madre también anhela escapar de su existencia tranquila y solitaria en la isla, pero no logra reunir el coraje necesario para tomar una decisión. No obstante, Marcela se da cuenta de que ha vivido en función de los deseos de su esposo, sin haber cumplido realmente sus propios anhelos:

> No podía decirle que al final de todas las elecciones se agazapa algún error. No quería confesarle que ella también se había equivocado y no soportaba la paz de la isla, la soledad de la isla, el perfecto vacío de la isla. Que ella añoraba la ciudad, la

> prisa y la lucha y el cansancio y la rebeldía y la protesta y los fugaces contactos hermosos que a veces desgarran la niebla que nos rodea.
>
> Tenía que esperar otro momento, otro viaje, otro encuentro, para confesar a Blanca que ella había aceptado los sueños de Víctor, había seguido los sueños de Víctor. Y se había equivocado. Tenía que esperar porque era suficiente un naufragio en un día. Tenía que esperar un poco más para escapar, ella también, de su espejismo. (46)

Aunque superficialmente parecieran llevar vidas felices y exitosas, tanto Marcela como Blanca experimentan una insatisfacción latente, ya que han moldeado su destino en función de los deseos masculinos. Esto refleja la falta de autonomía y elección a la que se veían sometidas las mujeres en una sociedad donde los roles de género estaban rígidamente establecidos.

El relato da cuenta de la situación de las mujeres, constreñidas por las expectativas y normas sociales impuestas por el patriarcado, lo que les impide perseguir sus propias aspiraciones y metas. Al final del relato, Blanca confiesa su deseo de divorciarse de su marido, convencida de que necesita realizar un cambio en su vida. Por su parte, Marcela también anhela escapar de su existencia tranquila y solitaria en la isla, pero le falta el coraje necesario para tomar una decisión.

La falta de opciones reales y la ausencia de una voz propia son manifestaciones claras de la falta de elección y la limitación impuesta por la sociedad patriarcal. Revela cómo las mujeres se encontraban en una constante lucha por encontrar su identidad y cumplir con sus propios deseos, en medio de un entorno que las relegaba a roles predefinidos.

"Cuaderno para cuentas" de Ana María Matute

Ana María Matute posee la notable habilidad de capturar la complejidad de la condición femenina en el contexto español a través de su enfoque en la perspectiva infantil en su obra literaria. Aunque no recibió una educación formal en literatura, se consideró a sí misma autodidacta y se involucró activamente en los círculos literarios e intelectuales de su época.

A través de los ojos inocentes y la voz auténtica de los niños en sus relatos, Matute logra retratar de manera elocuente las restricciones, desigualdades y desafíos que enfrentaban las mujeres y proponer personajes que desafían las convenciones y roles de género impuestos. El enfoque de Matute en la perspectiva infantil no solo proporciona una visión perspicaz de la situación de la mujer, sino que también muestra cómo los niños, desde su inocencia y vulnerabilidad, pueden ser testigos (y víctimas) de las desigualdades y contradicciones del mundo adulto. A través de sus relatos, Matute desafía y cuestiona los estereotipos de género arraigados en la sociedad, alentando una reflexión profunda sobre la posición de la mujer y su búsqueda de identidad y libertad en un entorno opresivo.

En el cuento "Cuaderno para cuentas", la protagonista, una niña llamada Celestina, experimenta el reencuentro con su madre a expensas de perder su inocencia en manos de una sociedad cruel y llena de injusticias. La narradora expone el abuso sufrido por dos mujeres, madre e hija, quienes se convierten en víctimas de las circunstancias sociales imperantes.

A lo largo del relato, se destacan dos momentos significativos. En primer lugar, durante la Guerra Civil, se produce un encuentro entre un soldado y una niña que resulta ser la madre de Celestina. Esta relación se caracteriza por una marcada disparidad de poder. En segundo lugar, el padre de Celestina, ya casado con una mujer de su misma clase social y con hijos legítimos, niega los derechos de herencia a Celestina al considerarla una bastarda, lo que resulta en un nuevo acto de abuso.

La narradora utiliza su cuaderno de cuentas y una pluma, objetos con los que aprendió a expresarse en matemáticas, para plasmar su nueva vida y dejar constancia de todo aquello que piensa y empieza a comprender:

> Sólo que pienso si a lo mejor cuando crezca, a lo mejor, me hago señora, y podré hacer lo que me dé la real, pero me lo callo, porque un día que le pregunté, a mi madre, madre ¿yo voy a ser señora? ella no dijo nada, pero el Gallo que se estaba bebiendo el vaso de vino que mi madre le da cuando viene con las cartas, dijo el Gallo riéndose, sí, tú vas a ser señora de la escoba y el cazo, eso serás tú. Y estaba entonces también en la cocina la otra criada, la que hace las camas y quita el polvo

> y otras cosas, la Ernestina que la llaman, y le dijo, mira que eres, Gallo, con esta inocente ya podías morderte la lengua. (…) yo ya me había enterado de que yo era la hija del amo, bueno, una de las hijas, y también que a mí no me querían ver ni en pintura las otras hijas del amo, que no eran hijas de cocinera, como yo, sino que tenían de madre a doña Asuncioncita. (38)

Celestina, en su inocencia, refleja y se sorprende ante el comportamiento de las personas que la rodean en este nuevo entorno desconocido. Se le priva inicialmente de su hogar con su tía Vitorina y la maestra Eduarda tras el fallecimiento de la primera, sumergiéndola en un mundo ajeno cuando se reúne con su madre que no pudo criarla, no por decisión sino por obligación. El amo de la casa en la que trabaja es el padre biológico de Celestina, que después de haberla violado durante la guerra, la lleva a vivir a su casa como cocinera. Desorientada y joven, la madre se aferra a él quedando en una situación de dependencia.

Carmen Martín Gaite:

En el relato titulado "De su ventana a la mía" de Carmen Martín Gaite, se establece una relación íntima y positiva entre madre e hija a través de sus recuerdos y ensueños compartidos. La narradora, identificada como la hija, reconstruye la figura materna a partir de los recuerdos inscritos en su memoria, estableciendo así una comunicación única con su madre, a raíz de un sueño que tuvo por la noche.

La madre se convierte en un modelo a seguir, quien admira su capacidad de soñar y escapar de la realidad. A través de gestos afectuosos y sabias enseñanzas, brinda calidez y orientación a su hija, fomentando su desarrollo personal, algo realmente atípico para la época.

El relato combina el sueño con los recuerdos que tiene de su madre, evidenciando la relación especial que existe entre ambas mediante un lenguaje de signos o señales que solo ellas comprenden, y a través de espacios mentales íntimos en los que se encuentran. La capacidad de la madre para soñar y evadirse invita a la hija a hacer lo mismo, generando una profunda admiración por su comportamiento:

> Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos. (…) Mi madre siempre tuvo la costumbre de acercar a la ventana la camilla donde leía o cosía, y aquel

> punto del cuarto de estar era el ancla, era el centro de la casa. Yo me venía allí con mis cuadernos para hacer los deberes, y desde niña supe que la hora que más le gustaba para fugarse era la del atardecer, esa frontera entre dos luces, cuando ya no se distinguen bien las letras ni el color de los hilos y resulta difícil enhebrar una aguja; supe que cuando abandonaba sobre el regazo la labor o el libro y empezaba a mirar por la ventana, era cuando se iba de viaje. (35)

Este relato, que fusiona elementos creativos y autobiográficos, continúa la línea temática presente en la obra de Martín Gaite. La ventana adquiere un significado simbólico, ya que a través de ella la narradora percibe la presencia de su madre pero también es aquel elemento que posibilita a la mujer, recluida en lugares interiores, la posibilidad de escapar al exterior, de huir por un momento, aunque por medio de la imaginación, de los roles que debe cumplir.

Conclusión

Los textos analizados de Carmen Martín Gaite, Ana María Matute y Josefina Aldecoa revelan personajes femeninos que desafían de manera contundente los roles de género impuestos por el régimen franquista en la posguerra española. Estas obras literarias, escritas por mujeres y situadas en un contexto histórico opresivo y restrictivo, desempeñan un papel fundamental en el análisis de la condición femenina durante dicho periodo, brindando una perspectiva crítica y reveladora al margen de la narrativa oficial.

Es imperativo resaltar la influencia decisiva que tuvo la madre de Carmen Martín Gaite en su formación como escritora y en su emancipación de los roles previsibles y limitantes impuestos a las mujeres en la sociedad franquista. La madre de Martín Gaite, a través de su apoyo y comprensión, permitió a su hija desarrollarse académicamente y perseguir su vocación literaria, lo cual fue un privilegio excepcional en un entorno que buscaba subyugar la autonomía y la expresión de las mujeres.

Ana María Matute, por su parte, adopta una perspectiva narrativa que revela las circunstancias injustas del régimen franquista a través de los ojos inocentes de una niña marginalizada y bastarda. Mediante su prosa rica en simbolismo y metáforas, Matute expone las desigualdades sociales y de género que permeaban

la sociedad de la época, destacando la crudeza de la realidad vivida por los individuos más vulnerables y marginados.

Por otro lado, Josefina Aldecoa nos introduce en un mundo de aparente felicidad y sueños inalcanzables para las mujeres, quienes se encuentran atrapadas en roles y expectativas sociales que les impiden perseguir sus propios anhelos. Sus relatos profundizan en la frustración y la insatisfacción que experimentan las mujeres al ser relegadas a un segundo plano y al no poder desarrollar plenamente su potencial debido a las restricciones impuestas por la sociedad y los roles de género tradicionales.

En conclusión, los textos de Martín Gaite, Matute y Aldecoa, escritos por mujeres en un contexto histórico represivo, representan valiosos testimonios literarios que permiten comprender y visibilizar las vivencias y resistencias de las mujeres en la España franquista. Estas obras desafían los estereotipos y las normas de género impuestas por el régimen, brindando una voz y una representación auténtica de las experiencias y perspectivas femeninas en una época caracterizada por la represión y la desigualdad.

Bibliografía

De la Fuente, I. (2002). *Mujeres de la posguerra.* Madrid: Planeta.

Meixer, L. (1996). *Madres e hijas*. Madrid: Anagrama.

El arte como herramienta para vislumbrar la construcción de discursos y representaciones visuales sobre las infancias. Siglo XIX. Una aproximación.

Lucía Canelli Safenreider (Facultad Ciencias Humanas – UNICEN)

Este trabajo se propone demostrar, a partir de la aproximación a algunos materiales iconográficos y artísticos: ilustraciones de los primeros manuales educativos argentinos, así como obras de artistas americanos y europeos del siglo XIX; cómo determinados valores morales y sociales europeos se imponen desde lo visual y los espacios de sociabilidad, construyendo los imaginarios de lo que serán los "ciudadanos del mañana". Las infancias se moldearon e interpretaron a través de ideales patrióticos y morales, sustentados en las características particulares de cada contexto, influenciados por una fuerte europeización de las formas y discursos civilizatorios de la época, pero también podemos notar rupturas y reinterpretaciones si cambiamos la mirada.

El siglo XIX denota un proceso de modernización que avanza en Europa sobre la configuración de los espacios de sociabilidad, desarrollo cultural, económico y estético. Contemporáneamente los incipientes Estados latinoamericanos, si bien unidos por un mismo pasado colonial, están íntimamente marcados por los sucesos europeos del XVIII y los procesos de liberación que desencadenan. A pesar de que cada país americano intenta definir su identidad independentista, hay elementos que perviven tanto así en las políticas, como en los discursos y configuraciones de los nuevos sujetos políticos. Un ejemplo de esto, se vislumbra en el análisis de Velázquez Guadarrama (2013) de la pintura de Bribiesca, *"Educación moral. Una madre conduce a su hija a socorrer a un menesteroso"* (1879). Aquí se contempla cómo los valores religiosos, morales y patrióticos recaen en la figura femenina, como aquella formadora y criadora de futuros ciudadanos y *madres* de la nación mexicana. Incluso, si se observan obras europeas como "*La señora de Charpentier y sus hijos*" (1878) de A. Renoir, pueden

contemplarse los mismos ideales y configuraciones de lo que significa ser mujer en este siglo, y formas similares de simbolizar las infancias.

Impacto de la modernización europea en el arte

Durante el siglo XIX, Europa atraviesa importantes transformaciones en el plano material y mental que modifican los elementos de simbolización y representación de las sociedades "civilizadas". Como bien se analiza en los trabajos de Baldasarre (2013; 2015), la ampliación demográfica, el consecuente crecimiento y embellecimiento de las ciudades, vistos como espacios efusivos de cambio, de consumo y exposición, dejan ver la multiplicidad de transformaciones que atraviesa la sociedad. A su vez, comienzan a definirse dos esferas paralelas y complementarias, las esferas privada y pública, ligadas estrechamente a los nuevos roles de género, definiendo los espacios correspondientes a lo femenino y lo masculino. Con esta misma lógica se resignifican los espacios de sociabilidad, constituidos desde siglos previos. Se definen valores morales y responsabilidades para cada género, los cuales podemos interpretarlos como formas de control y coerción social, frente a un panorama de vertiginoso desenvolvimiento económico de las distintas clases. Se trata de procesos de transformación, donde se difuminan aquellos elementos de diferenciación social, y frente a los cuales, los ideales post revolucionarios ponen en escena nuevas formas de pensar los valores de libertad e individualismo.

Este proceso de modernización por el que atraviesa Europa, se busca aplicar en Latinoamérica al considerarlo símbolo de progreso. Esta intención de imitar los focos de "civilización" es esencial para comprender cómo se produce la reapropiación de herramientas simbólicas e institucionales, que llevan a la consecuente apropiación y construcción de los imaginarios morales y sociales de las naciones latinoamericanas.

Al respecto, Malosetti Costa (2001) remarca la importancia de la actividad artístico visual como elemento que permite visualizar a nivel internacional el progreso civilizatorio de cada Nación. Se piensa el arte como lenguaje universal que transmite ideales y valores, condicionados por el centro occidental del progreso: Europa. Por lo tanto, para aprender los códigos estéticos, deben

instruirse en los países cumbre del desarrollo artístico. Exponer en los salones, buscar la aceptación de otros artistas, y del público.

Este proceso obligado de instrucción, generaliza un canon artístico ligado a concepciones de femineidad y masculinidad, que referencia a idealizaciones contrapuestas como las virilidad, debilidad, trabajo y maternidad. A partir de este canon se define qué se espera de las obras y de los artistas, cuáles son los géneros aceptados para mujeres, marcando la diferenciación y escasas libertades de movilidad, observación y creatividad. Sin olvidar por supuesto, el impacto que esta iconografía transmite ante el espectador y la sociedad, las cuales conforman valores morales sobre los ideales de género y clase, así como la idealización del cuerpo femenino como objeto de deseo y consumo, como bien analiza Griselda Pollock (2015).

Esta circulación global del lenguaje del arte, en palabras de Baldasarre (2015) promueve lo que diversos autores denominan europeización de las prácticas artísticas y culturales, en la cual no solo se busca progresar a partir del conocimiento e instrucción de aquellos países civilizados, también se llega a una imitación pasiva de esa cultura artística y simbólica, como deja entrever Muñoz (1998) para el caso argentino.

Las construcciones iconográficas y artísticas de la infancia

Al adentrarnos al terreno de los estudios de la infancia es necesario comprender cómo deben pensarse estos sujetos. Sandra Carli en su obra *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad* (1999), argumenta que estudiar infancias implica pensarlas en su relación y dinámica con el mundo adulto, y que estas se construyen social y culturalmente, dependiendo del contexto histórico y geográfico. Por lo tanto, al pensar en las niñeces del siglo XIX, se deben enmarcar necesariamente junto a su núcleo familiar, en un contexto de cambios y transformaciones, delineados por el ritmo del positivismo y el progreso, la configuración de patrones de género, clase e incluso de raza.

Como bien analizábamos en el apartado previo, la europeización global de la iconografía y el establecimiento de un canon y normas, atraviesa las fronteras,

enfrentándose a panoramas de conformación nacional. Lo que se observa en Latinoamérica es una necesidad de construir su identidad, recurriendo a un pasado común o ideales que unifiquen la diversidad, particularmente en los países con un amplio número de inmigrantes.

En el caso argentino, se vislumbra la importancia de la educación y la institucionalización del arte, como herramientas políticas de organización social y cultural. La ley N° 1.420 (1884) de educación pública, laica y gratuita, es uno de los pilares para pensar la europeización de la instrucción. Al recurrir al uso de imágenes, mapas, iconografías, pinturas globalizadas, termina imponiéndose una idealización moral del deber *ser* o *parecer*, que mantiene postulados cristianos y clasistas. Para comprender un poco más esta idea, recurrimos a algunas imágenes que analiza Zapiola (2011) en manuales escolares de la época. Ella plantea que los mismos educacionistas generan discursos sobre la alteridad, colaborando en el trazado de fronteras y márgenes de la escuela con el afuera, definiendo las relaciones entre les niñes y les menores. Esta última categoría, comienza a sonar con más fuerza para destacar a aquellos que rompen o trasgreden los espacios y normas permitidas para la nueva configuración de infancias. Esto engloba a quienes no asistían a la escuela, quienes trabajaban para ayudar a su familia, incluso aquellos niñes "sueltos" o abandonados que no eran contenidos bajo la idea de familia nuclear que se comienza a imponer.

En la **Imagen 3** se contempla una representación de diferencia de clase, donde uno de los dos niños de la derecha, entrega en forma de limosna, sus diez centavos. Esta simple imagen recrea múltiples simbolizaciones. Por un lado, una marcada diferenciación social y económica, condicionada por la vestimenta, el dinero, la ubicación en la imagen y la posición en la vía pública. Experiencias cotidianas para la época, ya que les niñes, en su mayoría hijes de inmigrantes, pululaban por las calles, donde trabajaban desde temprana edad. Justamente aquí lo que busca la ley de educación es apartarlos de esos espacios.[1] Las imágenes de este tenor suelen culminar con una idea de "final feliz" al lograrse la integración escolar, mostrar piedad, caridad, compasión, claramente simbolizando las

[1] Para ampliar en estas cuestiones ver: Freidenraij, C. (2016). Intervenciones policiales sobre la infancia urbana. Ciudad de Buenos Aires, 1885-1920. *Revista historia y justicia*, N° 6. Pp. 164-197

actitudes aprobadas y la moral esperada de les estudiantes que observan estas imágenes.

Al respecto, Sandra Szir nos argumenta:

> Las imágenes producidas para la infancia constituyen, pues, dispositivos privilegiados para el estudio de una mirada de época, o de múltiples miradas, construidas social e históricamente, y forman parte de la compleja trama cultural. […] Las imágenes producidas para los niños construyeron socialmente una mirada, en este caso, de la infancia y para la infancia, que acompañó las proyecciones estatales puestas en la educación como aspiración a una integración nacional […]. (2012. Pp. 128)

Recuperando las cuestiones de la europeización de la iconografía, muchas de las primeras imágenes y materiales utilizados en espacios de instrucción, provenían de artistas y espacios europeos. En otra imagen que analiza Zapiola, no mencionada aquí, se contempla una pintura que acompaña a una lección de los mismos valores que la analizada previamente, pero se ve claramente que los elementos de distinción espacial y social difieren totalmente al propio del marco argentino. Una vez que se logran las bases de la institucionalización del arte en el país, se hace más hincapié en utilizar elementos iconográficos y literarios que referencien a la patria.

Sobre el abordaje de las fuentes

Decidimos enfocar nuestro primer acercamiento en un escueto número de obras, comparando el enfoque artístico de la estadounidense, Mary Cassatt y el francés, Auguste Renoir, desde los límites y posibilidades que otorga el género veremos cómo representan a la infancia y el rol femenino, pensando las construcciones de las esferas pública y privada, de femineidad, y la cuestión del ciudadano.

La crítica feminista sobre la historia social del arte aconseja recurrir al género para pensar el arte y la mirada. Es decir, pensar las relaciones de poder y diferenciación social que determinan tanto al artista, a los personajes representados, así como a los espectadores presuntos o reales. Por otro lado, la simbología de la imagen nos obliga a indagar sobre el mensaje que se busca transmitir con los elementos representados, las presencias y ausencias, así como

el papel que se le otorga a les niñes. Considerar la retórica de la imagen nos permite notar las interpretaciones o emociones que se busca obtener del lado del observador. (Burke, 2001)

Lo que proponemos con estos enfoques es acercarnos lentamente a quienes son nuestros verdaderos sujetos de observación, les infantes. Y para esto no basta con encontrarlos en las pinturas, sino que es importante comprender cómo son retratados, en qué circunstancias, en qué espacios, quiénes son los ojos que los recrean, en qué se enfocan al juzgar quienes observan, y principalmente, cuáles son los valores y estereotipos que se construyen en torno a la imagen del niñe. Veremos que hay marcadas diferencias entre aquellas obras que se construyen como guías de cómo actuar, o más bien, estableciendo estándares de lo que deberían ser las nuevas infancias, y aquellas que dejan entrever la realidad de estos sujetos, atravesados por diferencias de clase y género. Además, la forma en que estas representaciones se definen, en parte tienen que ver con el género de quien las retrata, o eso intentaremos demostrar:

> La diferencia de sexo, sin embargo, no debe interpretarse como explícitamente reflejada en la obra en términos de estructura formal o inevitable elección iconográfica; ni debería el sexo entenderse en términos de cualidades masculinos o femeninas esenciales, fijas, intemporales e innatas. Por el contrario, el sexo debe considerarse como una construcción social, mediada por condiciones históricas y la práctica concreta de la pintura. Su significado sólo puede deberlo a las cualidades especificas del lenguaje pictórico en situaciones concretas. […] Tampoco debe verse el sexo del artista como el factor determinante siempre y en cualquier circunstancia. (Nochlin, 2001. Pp.270)

Las restricciones del género artístico, críticas y olvido

Antes de comenzar con el análisis, es relevante explicar por qué no consideramos pinturas de artistas argentinas. Luego de una exhaustiva búsqueda, y escasos resultados, dimos con un artículo de Malosetti Costa (2000) que planteaba la importancia de dos artistas, consideradas rupturistas y destacadas por algunos críticos del arte. Lastimosamente, este trabajo concluía planteando el material realizado por estas mujeres ha sido olvidado o no conservado, lo que vuelve dificultoso realizar un desarrollo más profundo sobre estas personalidades. Si bien nos encontramos en el arte argentino con talentos femeninos, esos se ven

opacados por críticas relacionadas a la debilidad y sensibilidad de sus enfoques. Otras, son recordadas por integrarse a los géneros fuertes, como la pintura histórica, pero remarcando que no pertenecen a esos espacios, y que su "naturaleza" las vuelve más hábiles para determinados géneros, como la naturaleza muerta, los retratos y escenas propias del espacio que transitan: el doméstico.

Otra razón a considerar es que a pesar de los esfuerzos de institucionalizar y fomentar el arte en el país, con becas de estudio a Europa y espacios de presentación de obras, les artistas solían instalarse en el continente, por cuestiones de desarrollo intelectual, económico, e incluso porque en estos países civilizados los mismos espacios de sociabilidad, ligados a un arte más tradicional o clásico, y con grandes limitantes de acceso y permanencia, expulsaban a aquelles artistas que no cumplían con el canon y las normas establecidas.

Esto habilita exposiciones marginales de los nuevos vanguardistas, inspirados en la corriente impresionista del arte. Estos espacios van a ser mucho más flexibles en cuanto a la incorporación y las formas de expresión, lo que se convierte en una puerta de ingreso para todes aquelles artistas excluidos de los salones, academias y galerías. En estos espacios se formaron varones y mujeres latinoamericanos, por lo que, al volver a su patria, su arte no siempre logra ingresar al mercado por no seguir el canon europeo que se consumía (al menos en un primer momento en que el arte no estaba instaurado por completo entre las masas).

Por lo tanto, si bien no encontramos artistas argentinas que se enfoquen en infantes, la norteamericana Cassatt, es un buen referente para pensar las nuevas formas de interpretarlos.

Influencias del género. Pollock y la mirada

Para pensar en cómo influye el género, recurrimos a la obra de Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte* (2015). Allí analiza de qué manera se ven atravesadas y marcadas las mujeres artistas por la influencia de su medio, el contexto histórico, la construcción de los espacios de sociabilidad y pertenencia. Estos elementos definen y enmarcan las diferentes

oportunidades y derechos que distinguen a varones y mujeres. Son múltiples las limitantes que definen la trayectoria y formación de estas mujeres; entre ellas se encuentra el acceso a la instrucción, al contenido, el tipo de materiales disponibles y la posibilidad de acceder a modelos vivos, así como la escueta posibilidad de exposición y géneros moralmente aceptados, en los que pueden desarrollar su talento.

Al leer a Pollock, el lector se encuentra con un factor que no suele considerar. Si bien remarca la relevancia de los espacios a los que pueden y no acceder las mujeres y, por lo tanto, los sujetos y experiencias a las que se tienen posibilidad de conocer; esta autora nos plantea que hay una manera diferente en que actúa la mirada.

> El espacio de la mirada en el punto de producción determinará en cierta medida la posición desde la cual mira el espectador en el punto de consumo. Ese punto de vista no es abstracto ni exclusivamente personal, sino que se construye ideológica e históricamente. (Pollock, 2015. Pp. 127)

Lo que intenta explicar, es que tanto la mujer como el varón están delimitados a esferas, determinados por roles ligados a las relaciones político- sociales y su inserción en el sistema capitalista. Opuestos por una diferencia sexual construida, no biológica. La mujer, caracterizada como el "ángel del hogar", la guía y criadora moral de los futuros ciudadanos y de las futuras generaciones de madres y compañeras se encuentra excluída del espacio público y relegada dentro de lo privado, a lo doméstico. En cambio, los varones pertenecen a ambas esferas. Lo privado queda representado como un espacio cálido, familiar, seguro y donde puede desarrollar su individualidad y creatividad, a dónde puede huir de la tiranía del reloj, el trabajo y el capitalismo que explota al trabajador; y a su vez, los nuevos espacios de sociabilidad masculina, le permitían alejarse temporalmente de las presiones de la moral familiar y paternal, abrirse paso al juego y la bebida con sus pares; la multitud del espacio público aseguraba su libertad. Mientras la mujer quedaba relegada a lo doméstico dentro de una esfera privada que no le pertenece, y si atraviesan estos espacios públicos son a costa de su buena concepción moral y social. (Murillo, 2006).

> Los espacios de la modernidad son aquellos en los que la clase y el género interactúan de maneras críticas, ya que son espacios de intercambio sexual. [...] Son, como indican las obras canónicas, los espacios marginales o los intersticios donde los campos de lo masculino y lo femenino se intersecan y estructuran la sexualidad dentro de un orden de clase. (Pollock, 2015. Pp. 136)

Por lo tanto, la mirada se enmarca desde el deseo de consumo, y la mujer al estar impuesta como objeto de deseo en el espacio público, y no como sujeto con individualidad, no puede mirar, sólo ser consumida. Por eso es tan importante pensar el género de quien observa y recrea una pintura, porque la mirada de un varón está definida por el deseo y busca expresar su arte como objeto de consumo, por lo tanto, al observar retratos de mujeres es clara la connotación que se le aporta a sus gestos, su pose, su sensualidad. Además, los espacios de sociabilidad y consumo a los que pueden acceder son más diversos, mientras que las pinturas realizadas por mujeres muchas veces se limitan a espacios domésticos o a los escasos ámbitos públicos que tienen permitido acceder, acompañadas por un hombre, por supuesto.

Al pensar la obra de Renoir mencionada en la introducción, se distingue un retrato de una familia burguesa, un encargue, donde la señora y sus hijas se vistieron elegantemente y posaron junto al perro. La mirada que otorga Renoir, si bien parte de un estilo impresionista, buscando expresar la impresión de la realidad, está condicionada por la característica del momento; pero aun así, se interpreta el simbolismo que otorga a los sujetos. Se contempla esta elegancia femenina en las poses, la tranquilidad de las miradas y los gestos risueños de las niñas. A partir de todos los elementos que hemos analizado en el trabajo, es fácil distinguir el impacto de los valores morales y sociales que se establecen en estas figuras, la madre como guía en la formación educada, dulce y delicada de sus hijas, futuros objetos de deseo de otros.

Si pensamos en el impacto que pudo haber generado esta obra, siendo impresionista y por las características de las retratadas, podemos asegurar, que, al afirmar los cánones de femineidad, maternidad e infancia aceptada, es decir niñas, educadas y civilizadas (recordar la cuestión de la oposición civilización-barbarie; niñes-menores), debe haber sido positivamente recibida.

Ahora bien, tomemos la obra "*Breakfast in bed*" (1897) de Cassatt. Contemplamos una dinámica totalmente diferente a la anterior, y esta es la lógica que va a pervivir en gran parte de las pinturas de esta artista. Los enfoques, la intimidad del espacio doméstico, la naturaleza de las relaciones familiares, desligadas de cualquier pose, refleja no solo el espíritu impresionista, sino también cómo utilizar las restricciones y límites que se imponen sobre un género y un espacio, para poder explorar la nueva modernidad desde lo próximo.

> En contraste con el sentimental Stevens y las representaciones poéticas de la infancia y la maternidad, la artista americana enfoca el tema teniendo en cuenta las actitudes contemporáneas sobre la maternidad, el papel político y social de las mujeres, así como los nuevos conceptos emergentes sobre la infancia. (Liaño Bascuñana, 2015. Pp. 120)

Si comparamos la construcción de infancia en ambas obras, podemos arriesgarnos a plantear que Renoir mantiene con sus representaciones los ideales de ciudadano y progreso, mientras que Cassatt, si bien puede pensarse que mantiene la idea de madre guía, le quita esa identidad política al niñe, lo rodea de otras lógicas relacionales, de otros espacios de sociabilización que lo definen, propios de una nueva idea de maternidad que se construye a partir de los nuevos discursos higienistas, educativos y médicos. Como decíamos previamente, deben pensarse las infancias en su relación con el mundo adulto. Las representaciones dan mayor relevancia a les infantes, por la ubicación, los ejes de focalización y las tonalidades cálidas, ubicándolos en escenas y espacios, íntimos y cotidianos. Irónicamente puede pensarse que acceden a experiencias y espacios a los que los varones no logran acceder, al menos sin interrumpir con su mirada de deseo y sexualización de las siluetas. Otra cuestión que se observa en las obras de Cassatt es que si bien pinta niñes desnudos, los despoja de esa sensualidad, otorga una mirada más real de la construcción de las relaciones sociales de la época.

Cuestión de clase. Las contradicciones de la realidad

Al pensar cómo impacta la pintura visual en el espectador debemos considerar dos posibles enfoques. Ese impacto tiene una intención de parte del artista, esta puede ser, provocar con su mirada una crítica a la realidad, buscando

determinada reacción en el público. Pero también puede ocurrir que el trabajo realizado busque ser parte de un juego de significados ya inmerso en la sociedad, es decir, seguir la corriente de lo aceptado, buscando emociones confiables, o incluso ser parte de la maquinaria política de definición e imposición de valores culturales y políticos. Aunque impuestos o no, todo arte y elemento se vuelve parte de la trama de significaciones que dan sentido a la cultura de un país.

En cuanto a la segunda postura, podemos considerar la obra de Bribiesca mencionada en la introducción, la cual se crea y expone luego de la independencia Mexicana. Esta composición busca transmitir una nueva manera de caracterizar el arte, luego de la ruptura del lazo colonial. En la obra se presenta un ambiente diferente a los que se solían retratar; se eliminan los elementos religiosos, reemplazándolos con objetos laicos, laboriosos y nacionalistas, como el escritorio con libros y el mapa mexicano en el marco superior de la obra. También se propone como imagen central y claramente icónica, a la mujer y su hija (y como olvidar su muñeca, símbolo de su instrucción como futura madre de la nación), frente a un otro, diferenciado por su clase social y sus rasgos indígenas. Estos elementos no son coincidencia, lo que busca transmitir Bribiesca son los nuevos ideales que se espera imponer para conformar la nueva nación, aquellos ideales de civilización y progreso de los que tanto hemos hablado. Es una clara forma de instrucción moral y social para la formación de una nueva sociedad, frente a la realidad que era México en ese momento.

En cuanto a la otra perspectiva, retomaremos brevemente la obra de Blanes "*Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*" (1871). Esta obra se basa en un relato sobre una tragedia similar, se halla un niño sobre el cuerpo muerto de su madre, debido a la fiebre amarilla que asolaba la época. En el marco de la puerta se encuentran distintos personajes, entre ellos, observa el niño que ha encontrado la escena, y quien llama particularmente la atención por sus características. Esta pintura es muy interesante, pero su análisis se haría largo y tedioso a esta altura del trabajo, por lo que recuperaré el análisis de Roberto Amigo, y comentaré algunas cuestiones a tener en cuenta sobre la representación de estos dos infantes.

> “Estas crónicas enseñan otra faceta de la percepción de la inmigración, que había transformado a los sectores populares, distante de las características generalmente benéficas otorgadas a la misma. La representación del muchacho define el lugar del ‘otro’ en la sociedad: los adjetivos se relacionan con calidad de sinónimos: italiano, ignorante, vagabundo, pilluelo. La reproducción del sistema pareciera estar expresada en la actitud del muchacho italiano: mirar a la burguesía con ‘respeto instintivo’.” (Amigo, 1994. 319)

Aquí se presenta una cruda escena de la cotidianeidad en Buenos Aires que el progreso no lograba alcanzar ni esconder. Si bien es recibida con admiración y halagos, al pensar lo que permite dejar atrás la civilización, el trabajo, la educación y la instrucción moral, este cuadro es uno de tantos, como los de Pio Collivadino o Eduardo Sivorí, que retratan las dificultades que atravesaba la sociedad argentina, las malas condiciones de vida y trabajo que empujaban a les niñes a trabajar desde corta edad para apoyar económicamente a su familia. Estos elementos que caracterizan a les menores, aquellos que se busca con esfuerzo reprimir e incluir al sistema antes de que descarrilen como adultos conflictivos, se ven reflejados en esta obra. Haciendo clara referencia a la barbarie que hay que superar. Pero, ¿qué ocurre cuando pasan las décadas, y esa representación sigue siendo fiel a la realidad? ¿El impacto que generó se debió a la increíble precisión histórica de los elementos y personajes, y la calidad de la misma, o más bien fue el repudio de aquello que aun debía solucionarse, aquello bárbaro que seguía suelto, lo que impulsó su fama?

Conclusiones

El recorrido transitado nos ha demostrado la importancia de pensar el arte y la cultura visual como fuentes relevantes para comprender el imaginario cultural y social de una época. Poder adentrarnos a cómo se pensaba la construcción de las infancias, condicionadas por el escenario adulto, y sus múltiples transformaciones. Si bien el análisis de cada obra podría haberse resuelto de manera más profunda, este humilde escrito no es más que una incipiente aproximación.

Aun así, este primer acercamiento, nos esboza un fértil espacio de análisis que deja más preguntas abiertas, y una difícil reflexión sobre nuestra manera de hacer historia de género, reinterpretando las fuentes existentes desde nuevas aristas, intentando no caer en la complejidad del canon y las reproducciones que se mantienen.

Anexo



1) Alberto Bribiesca, *Educación moral. Una madre conduce a su hija a socorrer a un menesteroso,* 1879, Óleo sobre tela, 114 x 142 cm, Museo Regional de Querétaro, INAH, Digitalización y edición Teresa del Rocío González Melchor, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



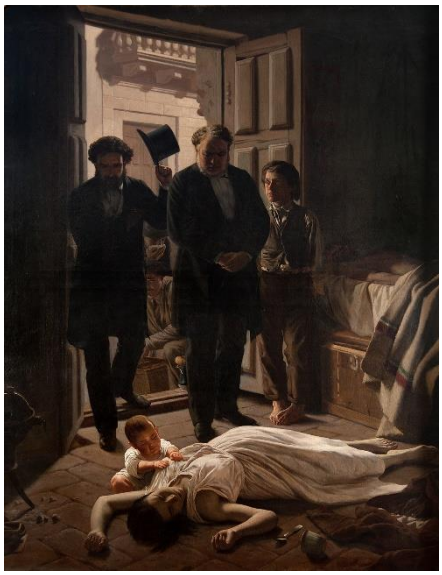
2) Auguste Renoir, *Madame Georges Charpentier and her children,* 1878, óleo sobre lienzo, 153,7 x 190,2 cm, Metropolitan Museum of Art, Gallery 824, Colección de Catharine Lorillard Wolfe, Fondo Wolfe, 1907.



3) Imagen nº 2. Ferreyra, A. El Nene. Libro Segundo. En Zapiola (2011) pp.9



4) Mary Cassatt, Breakfast in bed, 1897, Óleo en lienzo, 48,4 x 73,7 cm, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens. Gift of the Virginia Steele Scott Foundation, American Paintings, American Art Highlights.



5) Juan Manuel Blanes, U*n episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires,* 1871, Óleo sobre tela, 230 x 180 cm., Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Bibliografía

Amigo, R. (1994). Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina, en *Arte, Historia e identidad en América: Visiones comparativas*, México, UNAM, tomo II.

Baldasarre, M. I. (2013). Los estudios del arte del siglo XIX en América Latina, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, n° 3. [En línea]

Baldasarre, M. I. (2015). América Latina y la idea de una "modernidad global" 1895-1915, *19&20*, Rio de Janeiro, Vol. X, nº 2.

Burke, P. (2001). La historia cultural de las imágenes, en *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Reaktion Books. [En línea]

Carli, S. (1999). La infancia como construcción social, en Carli, S. (Comp.) *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad.* Buenos Aires: Santillana.

Liaño Bascuñana, M. F. (2015) *Mary Cassatt y los espacios de feminidad*. Trabajo de tesis, Universidad de Murcia. Departamento de Historia del Arte.

Malosetti Costa, L. (2000). Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires. En *VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Malosetti Costa, L. (2001). Arte y civilización, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX.* Buenos Aires: FCE

Muñoz, M. A. (1998). Un campo para el arte argentino. Modernidad artística y nacionalismo en torno al Centenario, en Wechsler, D. (Coord.) *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960).* Buenos aires: Archivos del CAIA-Ediciones del Jilguero.

Murillo, S. (2006). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI.

Nochlin, L. (2001). El arte y la cuestión del género en Cassatt y Eakins, en Eisenman, S. (ed.) *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

Pollock, G. (2015). Modernidad y espacios de la feminidad, en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires: Fiordo.

Szir, S. (2012) Imágenes para la infancia. Entre el discurso pedagógico y la cultura del consumo en Argentina. La escuela y el periódico ilustrado Caras y Caretas (1880-1910), En Sosenski, S. y Jackson Albarrán, E (coords.), *Nuevas miradas a la historia de la infancia en América Latina: entre prácticas y representaciones*, Instituto de Investigaciones Históricas, México: UNAM. Pp. 123-152.

Velázquez Guadarrama, A. (2013). La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visua*l, n° 3.

Zapiola, M. C. (2012). "A cada uno según sus obras": promesas de inclusión y representaciones de la alteridad social en los libros de lectura para la escuela primaria, 1884-1910, en Batticuore, G. y Gayol, S. (Comps.) *Tres momentos de la cultura argentina (1810-1910-2010).* Buenos Aires: Prometeo.

Memorias e identidades en el audiovisual del Nordeste tras el retorno democrático: instituciones, actores y narrativas

Cleopatra Barrios (IIGHI-CONICET/UNNE)

Facundo Delgado (IIGHI-CONICET/UNNE)

Introducción

La emergencia de la producción audiovisual en el Nordeste argentino está estrechamente ligada a la instalación y demanda de programación de los primeros canales de televisión abierta durante la segunda mitad del siglo XX, al trabajo colaborativo y autogestivo de lxs realizadores, y a los esporádicos fomentos impulsados por instituciones universitarias y estatales provinciales (Barrios y Passarelli, 2022).

Tras el retorno democrático, específicamente en la provincia de Corrientes, la apertura de la Tecnicatura en Comunicación Social en la Universidad Nacional del Nordeste, hoy carrera de Licenciatura con título intermedio de Técnico/a en Periodismo, se ofrece como uno de los primeros espacios de formación y experimentación con el lenguaje audiovisual que congrega a gestores y realizadores que desempeñarán una relevante tarea en el ámbito audiovisual regional.

En el pasaje de los años 90' a los 2000', se crean áreas destinadas a la difusión y también a la producción audiovisual en las dependencias de áreas de Cultura provinciales. Estas instancias se transforman en espacios de formación e institucionalización de la actividad audiovisual, sobre todo orientada a la producción de videos documentales y periodísticos.

Por su parte, el contenido de las narrativas audiovisuales del periodo discurre entre una tendencia de reproducción de representaciones hegemónicas en torno a la memoria y la identidad local/regional que pervive de épocas pasadas y su fuerte revisión por parte de la nueva generación de cineastas/audiovisualistas que transitan su formación en la universidad.

En el ámbito comercial televisivo aparece una super-producción ficcional que repone en la pantalla un relato épico de la fundación de Corrientes que sintoniza con las lógicas de construcción y orientación de los discursos oficiales circulantes en la época. El cuestionamiento y la ruptura con este relato predominante que sobreviene de décadas pasadas, comienza a tener lugar en el espacio de experimentación del cine independiente y de emergencia de los documentales de corte social y político.

En este marco, se destacan varios proyectos que plantean relatos alternativos y responden a búsquedas creativas de lxs jóvenes realizadores articuladas a intereses de sus trayectos formativos y que también se orientan a responder a los debates colectivos sobre la construcción de memorias e identidades que surgen de un contexto complejo, atravesado por diversas crisis y transformaciones socioeconómicas, políticas y culturales.

Atendiendo a esta conjetura inicial en torno a las dinámicas, contextos, formas de producción y contenido de las narrativas audiovisuales en la región, en gran parte, poco revisadas por las historias del cine nacional, en este trabajo proponemos: 1) - realizar una aproximación a las instituciones, actores y proyectos que marcaron las condiciones del audiovisual de la zona tras el retorno de la democracia en el país, haciendo hincapié en las iniciativas gestadas en Corrientes y vinculadas a instituciones de dicha provincia, y 2)- analizar una selección de narrativas editadas entre la década del ochenta y la primera década de los años dos mil que fueron paradigmáticas por la forma de plantear el abordaje de las memorias e identidades locales, provinciales y regionales.

El recorte en actores, instituciones y películas correntinas responde a la imposibilidad de abarcar en detalle en esta ponencia la vasta producción audiovisual regional y también la necesidad de brindar un aporte ante la escasez de trabajos académicos publicados vinculados al audiovisual de esta provincia. En este sentido, esta aproximación busca servir de antecedente para reflexiones más amplias a futuro en torno a un espacio de realización audiovisual poco abordado.

La ficción épica y el documental testimonial universitario de la transición democrática

El inicio del desarrollo audiovisual en Corrientes se encuentra estrechamente ligado a la instalación y el funcionamiento del primer canal de televisión abierta de la región LT 80 Río Paraná TV 13 Max Televisión –antes denominado Canal 13– que transmite desde la ciudad de Corrientes desde 1965; la apertura en 1982 de la Tecnicatura en Comunicación Social en la UNNE, hoy carrera de Licenciatura, que estimula la experimentación con videos documentales y periodísticos y que hacia 2008 ya con el giro digital conforma el Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales que produce cerca de 50 títulos desde su creación a la actualidad y es el semillero de los jóvenes audiovisualistas de esta generación; la creación Cine Móvil del INCAA en 2003 y la creación del Departamento de Cine del Instituto de Cultura de Corrientes en 2004 que fomenta series y documentales vinculados a temas de interés para la agenda de gestión del Gobierno provincial.

En el marco de estos espacios se va a destacar por elementos que hacen a su singularidad en sus contextos de producción, el trabajo de algunos realizadores pioneros como Luis Carlos Solari, Pablo Almirón, Marcel Czombos, Manuel Ibarra, Darío Román, Sebastián Toba, Silvana Siviero, entre otros.

Los filmes de ficción y documentales televisivos se comienzan a producir y difundir recién ingresada la década del ochenta[1], en la mayoría de los casos ligados a las capacitaciones de equipos técnicos de realización audiovisual, las introducción y uso de herramientas técnicas y los intereses privados orientados a la generación de contenidos de la televisión abierta, aunque sin mayores fondos asignados al financiamiento.

[1] En el capítulo dedicado al Nordeste, dentro de la cartografía sobre cines regionales, Cossalter y Lusnich plantean que pese a la "ausencia de registros y escritos sobre el tema, el cineasta correntino Pablo Almirón confirma la existencia de un cortometraje realizado en 16 mm a comienzos de la década del ochenta titulado *Si se encienden seis velas*, concebido por el fotógrafo Horacio Valsecia. Este sería, hasta el momento, el primer film producido íntegramente en dicha provincia" (Cossalter y Lusnich, 2022: 94). Sin embargo, hasta el momento no pudo accederse a una copia de la producción. La inexistencia de archivos fílmicos dificulta la tarea historiográfica.

Un ejemplo significativo de este impulso inicial del audiovisual regional ligado a la televisión local, constituye la trayectoria del realizador Luis Carlos Solari quien en los años 60' se forma en Proartel (Producciones Argentinas para Televisión) para poner en marcha Canal 13, donde se desempeñó durante diez años como Jefe de Operaciones y Producción y dirigió programas que aportaron contenidos propios a los clásicos enlatados (noticiarios y películas) enviados desde Buenos Aires para su reproducción local. Entre las producciones propias, que contaron con una gran teleaudiencia, se destacan el ciclo cultural *Patio de don Tunke*, el teleteatro *Que casa nuestra casa* que contaron con el libreto de Aldo Grasso, quien también sería el guionista de *Bajo el signo de la Cruz* (1983), dirigido por Solari.

Bajo el signo… es una ficción de ambientación histórica de cuatro horas de duración, segmentada en cuatro capítulos para su emisión en cuatro ediciones de la programación de los domingos de Canal 13. También fue proyectada en un canal de Asunción y en ATC, de Buenos Aires. El film es un drama épico, basado en una crónica histórica expedicionaria que, desde su sinopsis promete "un relato vibrante, una aventura de época apasionante" de clara orientación propagandística de la conquista y la colonización española por vía de la evangelización cristiana. En ese contexto, el argumento actualiza el mito del "Milagro de la Cruz" como episodio clave de la fundación de la ciudad de San Juan de Vera de las Siete Corrientes, hoy llamada solo Corrientes, ocurrida el 3 de abril de 1588.

Uno de los primeros documentos que describe el episodio del "milagro" corresponde a los gozos escritos por el Fray Nicolás Zambrano en 1730. El poema de diez versos indica que cuando los conquistadores españoles "resistían" el avance de los guaraníes, el "ejército infiel" decidió quemar una cruz del fuerte español a la que atribuían poderes de protección. Pese a varios intentos, el madero resultó incombustible y un rayo cayó del cielo dando muerte a los que atizaban el fuego. El suceso del "milagro" derivó en la rendición y la conversión cristiana de los nativos. Los gozos dicen que "arrepentidos de haber sido tan feroces" los indios pidieron el bautismo a los pies la cruz, a la que el fray califica como "principal caudillo y conquistador"[2]. Aunque, más tarde algunos

[2] Leer más en Ramón Contreras (1988).

investigadores cuestionaron esta narrativa mágico-religiosa, como Florencio Mantilla para quien el rayo en realidad "fue tiros de arcabuces", la tradición recogida por Zambrano fue acreditada por otros historiadores[3] y repetida, produciendo un efecto de verdad y legitimidad hasta nuestros días.

La historia basada en una visión eclesiástica, racial y eurocéntrica modeló los textos escolares, discursos mediáticos, políticos y artísticos dominantes en Corrientes, en cuya saga se incluye este film. En este sentido, la narración fílmica se ubica temporalmente en la época de las expediciones del Río de la Plata y se concentra en las acciones del gobernador de Asunción, Hernando Arias de Saavedra, junto al adelantado Juan Torres de Vera y Aragón y el teniente Alonso de Vera y Aragón en fundar la ciudad de Vera de las Siete Corrientes.

La película destaca algunos momentos: la organización, la navegación por el río Paraná y el desarrollo de la expedición de los españoles arreando ganado desde Asunción para llegar hasta la zona de la ciudad que sería fundada; la construcción del fuerte español, el desembarco y la fundación; el enfrentamiento entre nativos y españoles, el incendio del fuerte español y la cruz, y finalmente el episodio del milagro de la cruz bajo cuyo amparo se construye la nueva ciudad[4]. La película también pone en escena fragmentos de un drama romántico entre una princesa guaraní y un capitán castellano. El recurso construido sobre una estructura de cine de sentimiento, reiterativo en los filmes de conquista de la primera mitad del siglo XX, sirve para justificar la idea de un mestizaje sin conflicto entre el guaraní y el español que sobreviene hasta la actualidad en los discursos históricos dominantes.

La cinta es considerada la primera superproducción correntina, con proyección nacional e internacional. Pese a que no contaba con recursos económicos y técnicos para un despliegue de envergadura, logró reunir a más de 200 actores en escena, algunos de renombre nacional que sirvieron de enganche para atraer

[3] Sobre la divergencia de posiciones en la historiografía local consultar: María Silva Leoni y María Gabriela Quiñonez (2015).

[4] La sinopsis de difusión detalla que "la expedición partió desde Asunción cruzando los Esteros del Ñeembucu con arreo de más de 5000 cabezas de ganado al mando del Capitán Hernandarias. El asalto e incendio del Fuerte de Arazaty y la nueva ciudad nacida bajo el amparo de las llamas vivas de la cruz de los milagros".

al público[5], y un gran elenco y equipo técnico local que no cobró honorarios. En ese sentido, durante una entrevista brindada al diario *El Litoral*, Luis Solari recuerda que "fue un esfuerzo mancomunado porque la gente colaboró mucho, se interesó, los artistas locales trabajaron vocacionalmente"[6].

De la puesta se destacan tomas que aprovechan la mostración de la majestuosidad del paisaje natural en las escenas de la navegación y el desembarco. Las locaciones principales fueron las costas de la localidad de El Sombrero y de la ciudad de Corrientes. El rodaje se llevó adelante con equipos prestados por ATC y el préstamo por parte de la Prefectura de un barco, reconstruido en parte del casco, para tomas del desembarco de los españoles a tierras correntinas. En 2014, la producción tuvo una reedición en formato de largometraje reducido a dos horas de duración, re-estrenado en el Museo Histórico de Corrientes e ingresado al patrimonio de la institución.

Más allá del caso singular que significó *Bajo el signo…* como producción de ficción paradigmática con un mensaje claro reivindicatorio de un discurso dominante sobre la identidad fundacional correntina, tanto Canal 13 como Canal 9, de Resistencia, se constituyeron también en las primeras ventanas de exhibición de algunas realizaciones incipientes de corte informativo y/ o promocional desarrolladas de los estudiantes de la Tecnicatura en Comunicación Social. Integrantes de la primera promoción de la carrera recuerdan, por ejemplo, la emisión del spot promocional del Primer Congreso Nacional de Estudiantes de Comunicación Social de 1986 que contó con el protagónico del músico y militante de los derechos humanos Miguel Ángel Estrella.

Al mismo tiempo, este periodo marcado por el despertar democrático, caracterizado por el debate, la lectura crítica y el diagnóstico participativo que transitaban los estudiantes en el ámbito de esta carrera, hizo germinar propuestas audiovisuales con discursos de orientación alternativa a los relatos

[5] Entre los actores del reparto principal figuran Eduardo Rudy como el adelantado; Carlos Estrada, en el papel don Alonso de Vera; María Concepción César, como doña Catalina Trinidad y María Socas, en el papel de Irupé.

[6] S/A (2014. 19 de noviembre) "Con formato de película, "Bajo el signo de la Cruz" será estrenada esta noche". Diario El Litoral. https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2014-11-19-1-0-0-con-formato-de-pelicula-bajo-el-signo-de-la-cruz-sera-estrenada-esta-noche

oficiales dominantes y con un marcado compromiso comunitario que circularon por otros espacios de exhibición, no restringidos a la pantalla de la televisión abierta.

En este marco, se destaca la realización del documental *Yo soy el Río* (1988). Esta producción de corte social y testimonial, de 30 minutos de duración, fue editada en formato VHS, y contó con la investigación, guión y ejecución de María Ester Cremona, Dalia Canteloro, Sergio Pérez, Antonia Monzón, Marcelo Marcili, Alejandra Fabiani, Marcelo Marcili, Alicia Farizano y Gustavo Medina.

La producción retrata la vida de los pescadores del río del Paraná y los isleños con la inclusión de testimonios directos de pescadores del barrio de pescadores de la costa chaqueña, próxima al puente que une Chaco y Corrientes, y de un productor de frutillas de isla, próxima a Isla del Cerrito. En una entrevista para este trabajo, María Ester Cremona señala que "el video trataba de lo que significaba el Río para estos protagonistas y buscaba documentar sus vivencias en primera persona"[7].

La informante también relata que, a raíz de la falta de equipos técnicos y profesionales especializados, en este caso la filmación y la edición estuvo a cargo del área de prensa del Rectorado de la Universidad Nacional del Nordeste. De acuerdo con el relato de la comunicadora, dicho equipo de la UNNE asistía y colaboraba en diversos proyectos de este grupo en formación. Sin embargo, ni la carrera ni el área de rectorado han resguardado las producciones de la época.

Según los registros de la prensa y los certificados guardados por el equipo de producción, el documental fue premiado con la segunda mención en la categoría Programas de Educación no Formal, en las Segundas Jornadas de TV y Video Educativo en Universidades Nacionales "Estrategias Multimediales en Tecnología Educativa", realizado en Rosario en 1988.

Vale recordar que en este tiempo el video educativo cobró un importante impulso en la región por la creación del Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SIPTED) en la provincia de Misiones, que se constituyó en un espacio de capacitación, laboratorio y fomento de la producción audiovisual local. El SIPTED

[7] Entrevista a María Ester Cremona 23/04/2022.

se concibió como una institución de educación a distancia que canalizó la difusión de sus mensajes a través de la prensa gráfica, la radio y el audiovisual producido para la televisión y una red de clubes teleducativos. En este contexto, la institución promovió un equipo especialmente dedicado a la producción audiovisual que se formó y produjo decenas de títulos, los primeros de ellos orientados a revisar la construcción de la identidad misionera y experiencias de educación rural. Si bien los productos retoman una estructura didáctica orientada a la divulgación general, también crean un género híbrido que Margulis (2014) denomina "documental cinematográfico-televisivo", que buscaba capitalizar las modalidades y tiempos de trabajo propios del cine a disposición del potencial de la televisión encargada de la difusión.

Algunas metodologías de trabajo similares se implementaron en producciones de Chaco y Corrientes, pero sin continuidad y de forma aislada, por la falta del fomento, la visión y el apoyo institucional como el que otorgó el SIPTED en caso misionero entre los años 80' y 90'. Por su parte, en el mismo periodo, la carrera de Comunicación Social de la UNNE se sostenía por un convenio con el Gobierno provincial de Corrientes que se renovaba anualmente (Quiñonez y Román, 2021)[8]. Estas condiciones de funcionamiento precarias, sin equipos, especialistas, sin política de archivo y conservación, hizo que la mayoría de los trabajos de corte ficcional y documentales periodísticos para televisión no se conservaran. Sin embargo, el aprendizaje por el contacto con determinados docentes[9], se encuentra presente en la rememoración de los estudiantes que pasaron por las cátedras de realización audiovisual y que en algunos casos continuaron dedicándose al cine.

Algunos realizadores involucrados en *Yo soy el Río*, formarían luego parte del equipo audiovisual de la Secretaría de Comunicaciones de la provincia del Chaco. Esta cartera estuvo dirigida por Marcelo Pérez, también egresado de la carrera y con una profusa producción en el ámbito chaqueño a partir de los años 90', de

[8] Esta situación se sostuvo hasta que la formación pasó a pertenecer a la órbita de la universidad en los años 90' y que ya en los años 2000' se integró a la Facultad de Humanidades.

[9] Los relatos destacan la motivación impartida por el profesor de Gráfica, Ramón Isaac "Taca" Benítez, oriundo del Chaco, o el profesor de Práctica Profesional, egresado de la UNC, Miguel Schiaparello (Entrevista a María Ester Cremona, 23/04/ 2022; Entrevista a Marcel Czombos, 03/11/2021).

corte experimental, independiente y financiado por diversas instituciones, como el Cine Móvil de la Subsecretaría de Cultura del Chaco creado en 1995. La dirección de este programa también estuvo a su cargo y el proyecto de creación fue llevado adelante por Marilin Cristófani, ex alumna y docente de Comunicación Social que en ese momento se desempeñaba como Secretaría de Cultura del Chaco[10]. Estos datos resultan relevantes porque ofrecen la identificación de los actores e instituciones que fueron vinculándose al espacio de formación inicial de la carrera de la UNNE, para generar otros espacios de fomento e institucionalización de la producción audiovisual regional.

El documental político y el nuevo cine de la incertidumbre en los albores del 99'

La etapa inicial de los 90' en Corrientes está marcada por la producción de ficciones y documentales televisivos en formato VHS y SVHS realizados dentro de las cátedras de la tecnicatura en Comunicación Social (Quiñonez y Román, 2021); y también, por la realización de documentales y ficciones que se gestan con participación de estudiantes y docentes de la carrera, pero llevados a cabo de forma extracurricular junto a grupos de aficionados del cine independiente.

En la línea de la producción documental, se destaca la trayectoria de Marcel Czombos quien, a mediados de los años 90', durante el cursado de la Tecnicatura en Comunicación Social, inicia la investigación y producción de *El campo de pie* (1999), un documental político[11] de corte testimonial, de 37 minutos de duración, grabado en SVHS y culminado en Beta. El vídeo recupera la experiencia del movimiento agrario y Las Ligas Agrarias en el Nordeste argentino, movimiento campesino surgido en los 60' y desintegrado con el golpe de 1976.

[10] La iniciativa, que también contó para su puesta en funcionamiento con Julio Laurino y Luis linares, también ex alumno de comunicación, fue la primera experiencia de su tipo en el país y sirvió de antecedente al programa de Cinemóvil del INCAA iniciado en 1998 (Quiñonez y Román, 2021).

[11] Se considera documental político, siguiendo a Javier Campo, como aquel filme que "refiere a la esfera política de modo directo: alusiones a personajes, pardis y problemáticas sociales reales independientemente de la inserción del filme en estructuras políticas y la perspectiva política sostenida" (Campo, 2016: 4).

La dirección del proyecto estuvo compartida con su hermano Yoni Czombos, con quien y ya venía rodando documentales en el interior del Chaco[12] y lo continuará haciendo luego de un período de formación en la Universidad del Cine y de trabajo en productoras de TV en Buenos Aires[13]. El guión estuvo a cargo de Yoni y la investigación y producción contó con la colaboración de Martín González, sociólogo y actual docente de la unidad académica.

El campo de pie cuenta acerca del surgimiento de los movimientos rurales que luego dieron lugar una forma más concreta de organización a través de la conformación de las Ligas Agrarias de Chaco, Corrientes, Formosa, Misiones y Santa Fe. El audiovisual recorre por medio de tapas y recortes de prensa, fotografías y testimonios de personas que integraron estos movimientos distintas aristas de la historia de esta organización surgida con el objetivo de hacer frente a las condiciones de explotación y miseria en las que se encontraban sumidos los trabajadores campesinos en la década de los sesenta y setenta[14].

Es así como el filme a lo largo de sus 37 minutos de duración repara en las influencias de los movimientos revolucionarios del siglo XX que incentivaron un clima de organización de la clase obrera, introduce en la situación de explotación del sector agrario y el paso de los trabajadores y trabajadoras en la conformación del movimiento rural y las ligas, con las grandes transformaciones sociales y políticas que significó esta experiencia para las comunidades campesinas. Una parte final de *El campo de pie* hace hincapié sobre las tensiones surgida dentro de la organización liguista y la desmantelación, persecución y exterminio de la acción campesina por el terrorismo de Estado de la última dictadura militar.

El campo de pie se exhibió por primera vez en 1999 durante el VIII Certamen de Cine y Video de Santa Fe. La película fue filmada en VHS y terminada en formato

[12] Hasta ese momento los Czombos habían rodado de manera conjunta los documentales *Nuestra identidad* (1994) sobre la historia de la localidad chaqueña de Coronel Du Graty, *A un siglo del nacimiento del duende* (1995) acerca del auge y caída del cine en dicha localidad y *Chaco Aborigen* (1996) donde abordan la situación de los indígenas en la provincia.

[13] En esta etapa posterior a *El campo de pie*, Marcel y Yoni Czombos produjeron los documentales *¿Se escucha?* (2003) y *Koldra* (2008), y los docuseries *4 Guitarras* (2011) y *Rastros de Rodolfo Walsh en el Nordeste* (2015).

[14] Campo (2012) menciona que en la transición democrática los documentales se desplazaron desde las posturas denuncialistas militante/militaristas hacia la recuperación y priorización de los testimonios de las víctimas del terrorismo de Estado como portadores legítimos de la verdad.

digital que correspondió a un proyecto enteramente autogestivo con recursos y fondos propios. La realización del documental duró cerca de tres años (1995-1998) y conllevó una investigación en red que avanzaba durante el proceso de producción del audiovisual, ya que los entrevistados aportaron datos o contactos de otras personas que habían participado del movimiento rural. Además, para varias de las personas que prestaron testimonios para el documental fue la primera vez que hablaron sobre sus experiencias luego de la última dictadura militar[15].

El filme también es significativo por el contexto de su surgimiento y el trabajo de reconstrucción histórica y recuperación de memorias silenciadas que realiza. Como cuenta Marcel Czombos:

> A fines de los 90 hubo una reivindicación del cine con respecto al golpe, pero sucedía sólo en Buenos Aires, no había nada acá. Entonces el proyecto nace en Comunicación Social. Empezamos a investigar el tema y obviamente fue reconstruir toda una historia que no estaba escrita, investigada, no había nada. Por ejemplo, la lista de desaparecidos que aparece al final del documental la armamos entre asesores y demás, pero fue llamando por teléfono para saber quién estaba desaparecido[16].

Esta documental además fue pionero junto a algunas investigaciones académicas del rescate de la memoria acerca de las Ligas Agrarias, ya que en ese momento la experiencia de del movimiento liguista era una memoria solo transmitida dentro de las comunidades rurales y había quedado una estigmatización del activismo campesino instalada por la última dictadura militar (Calvo, 2022). Fue reciente a partir de los 2000 que el recuerdo de las ligas y la represión hacia éstas tomó dimensión pública debido a una serie de situaciones, como la aparición de la Asociación Ligas Agrarias, a través de la cual se promovieron políticas para la

[15] Entrevista a Marcel Czombos, 23/05/2023. Miguel Pérez, director de *La república perdida* (1983), destacó que *El campo de pie* "tenía un elemento que me llamó considerablemente la atención y eso es lo que va a marcar posteriormente todo el cine de Marcel, que es el cariño que logra con todos sus entrevistados". Tal comentario resulta de interés teniendo en cuenta que en las producciones de Czombos estarán muy presentes las voces de distintas personalidades de la cultura, la política y los sectores subalternos. Para consultar la reseña de Miguel Pérez acceder a https://www.koldra.com.ar/copia-de-argentino-1.

[16] Entrevista a Marcel Czombos, 23/05/2023

promoción del sector rural, homenajes y conmemoraciones, que reactualizaron las tradiciones de las Ligas Agrarias de los años setenta (Calvo, 2018).

Unido a lo anterior, en la película se destaca el arduo trabajo de recuperación y el uso de archivos de notas de prensa y fotografías de la época que co-construyen junto con los testimonios de los actores directos la historia del movimiento agrario. La particularidad de ser una producción de investigación exhaustiva sobre un tema silenciado, sujeta a un soporte y una intencionalidad comunicacional, le valió posteriormente a *El campo de pie* posicionarse como material y fuente ineludible para la investigación académica. Es así como el audiovisual es mencionado o analizado en numerosos artículos y ponencias que tratan la historia del movimiento campesino y las Ligas Agrarias.

Por otra parte, en la línea del desarrollo de ficción independiente es relevante la trayectoria de Pablo Almirón, quien en paralelo a la cursada de la carrera de Comunicación Social, conforma un grupo de amigos de aficionados al cine con Alain Charpentier, Teddy Bustamante, entre otros, que confluyen en la producción de *La Noche Boca Arriba* (1992). Se trata de un corto de ficción, de 12 minutos de duración, filmado en formato SVHS, rodado en locaciones de Empedrado y Corrientes Capital y basado en el cuento homónimo de Julio Cortázar que se exhibió en festivales de Córdoba y Rosario.

Del grupo de aficionados inicial se conforma un equipo más o menos estable de realización de las próximas producciones de Almirón, en cuyo marco se destaca la participación constante del actor Horacio "Chirola" Fernández, que ocupa el papel principal en *La Noche…* y en los filmes venideros[17] .

En el año de su graduación, Almirón dirige *Margarita Belén* (1996), en formato SVHS, el documental surge de una demanda de una organización de DD.HH y la necesidad de contar con el registro de testimonios directos e indirectos de la masacre de Margarita Belén en el Chaco durante la última dictadura cívico-militar. Luego de esa experiencia por encargo, el cineasta regresa al lenguaje de la ficción que marcaría toda su producción.

[17] Entrevista a Pablo Almirón, 04/08/2020; Czombos, 2007.

A fines de los años 90', cuando Corrientes atravesaba una de las crisis sociopolíticas y económicas más grandes de su historia, el rodaje de *Cabeza de Chancho* (1999-2006), de 73 minutos de duración, editada en formato DVCam, marca un punto de inflexión para el cine independiente de Corrientes. Lejos del paradigma del relato épico, concentrado en figuras y héroes históricos que reproduce *Bajo el signo…,* el argumento de esta película presenta dos puntos centrales de focalización.

En primer lugar, esta ficción vuelve la mirada sobre fragmentos aparentemente insignificantes e inconexos de la vida cotidiana de un grupo de amigos que se juntan en una casa de barrio para cocinar una cabeza de chancho sin poder lograrlo. El desconocimiento y la imposibilidad de cumplir el cometido origina un deambular sin sentido de estos jóvenes que la cámara sigue, al tiempo que despliega ante el espectador en un estado permanente repleto de malestar e incertidumbre. En segundo lugar, el largometraje presenta una escena en la que al padre de uno de los jóvenes, de afiliación peronista, le amputan la pierna izquierda que también divaga sin encontrar sitio.

Ambos episodios que estructuran el argumento, la historia principal y la concatenada, se ofrecen como metáforas sociales y políticas de una época y, de acuerdo con las palabras de Almirón, producto de una generación hija de la dictadura que continúa buscando rumbo en un contexto de desconcierto. El cineasta lo explica de este modo:

> La idea nace porque pertenezco a una generación que es hija de la dictadura militar y el mejor modo de representar esta situación histórica es juntarme con mis iguales que eran mis amigos y situarnos ante una situación inconclusa como cocinar una cabeza de chancho y no poder hacerlo, una cosa tan simple como esa. Eso pasa cuando matan a una generación anterior, cuando asesinan a tu hermano mayor.[18]

Por otra parte, la película presenta una estética diferente. No pretende contar lo real concentrando su búsqueda en acercarse a un verosímil, sino que enfatiza un

[18] Pablo Almirón presenta Cabeza de Chancho (2020, 18 de marzo) [Entrevista filmada] Canal Aijuna. Disponible en: https://www.facebook.com/watch/?v=609686913209465.

esfuerzo en construir un modo de narrar que plantea rupturas estilísticas en relación a las producciones precedentes. Este "nuevo cine correntino", si bien retoma algunos elementos de la nueva generación de los 60', según Almirón también sintoniza, a su modo, con el nuevo cine argentino que nacía en el cambio de siglo:

> Me parece que si uno tiene que situarse históricamente, el momento en el que emerge Cabeza de chancho, estábamos en sintonía, sin querer, con la generación de "historias breves". Aparecieron Trapero (Pablo) y toda esa camada que surgen de un concurso que manda el Incaa (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) así emergieron estos pibes. Muchos decían que la cámara se había dado vuelta, la cámara empezaba a contar nuestras historias, (una vez leí eso que me gustó muchísimo), la cámara había girado y nosotros sin querer estábamos en esa sintonía.[19]

Finalmente, el argumento de la película y sus condiciones precarias de producción, hasta la edición del corte final tardío, se encuentran fuertemente marcados por la época de crisis sociopolítica y económica que estalla en 1999 en Corrientes y de en 2001 en el país. "Sin formación académica alguna hicimos con los amigos una película que sintetiza nuestro pasaje por la década de 1990: oscura, triste, absurda, tierna", escribe Almirón en una nota donde también explicita las dificultades que sorteó el equipo para alcanzar la posproducción y edición final en 2006 y su estreno en el BAFICI de 2007. Asimismo, la experiencia de este proyecto es recordada como una escuela y plataforma de red de relaciones para los actores y técnicos amateurs, algunos de los cuales continuarán haciendo cine en la década siguiente.

Documentales sobre la memoria y el patrimonio artístico-cultural en el nuevo milenio

Ingresados los años dos mil, el nuevo cine de ficción correntina y el documental testimonial de corte social y político pos-militante comparten espacio con una

[19] Lezcano, Carlos (2019. 29 de diciembre) "La mirada en cuestión". Diario El Litoral. Disponible en: https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2019-12-29-1-0-0-la-mirada-en-cuestion

proliferación de cortos documentales y series documentales televisivas de tendencia etnográfica y cultural centrados en el registro y la reivindicación de las artes, la memoria y patrimonio regional.

Estas producciones surgen en espacios de formación e institucionalización, como el ámbito universitario y las áreas dedicadas al fomento y difusión del audiovisual de las carteras de Cultura provinciales donde confluyen las trayectorias de los realizadores emergentes de los años 80' y 90'.

Algunos cineastas de esa generación también comienzan a vincular su actividad de realización con cargos de gestión. Este es el caso de Marcel Czombos, quien luego del estreno de *El Campo de Pie* viaja a Buenos Aires y pasa un periodo de formación y de trabajo en el ámbito televisivo privado hasta que regresa a la región y es convocado por la Subsecretaría de Cultura de Corrientes, para hacerse cargo de la dirección del reciente creado Departamento de Cine, TV y Artes Audiovisuales de la cartera en 2004. El antecedente de esta área fue el Cine Móvil del INCAA que funcionó en el ámbito de la Subsecretaría, a cargo de Darío Román, otro egresado, productor y docente de la Licenciatura en Comunicación Social.

En este contexto, el fomento estatal de la producción audiovisual se va a vincular estrechamente al proyecto de patrimonialización del Chamamé como música del Litoral y del Mercosur en el que concentra sus esfuerzos de gestión de la Subsecretaría de Cultura. En este tiempo, la cartera incluye entre sus acciones la revitalización de su Fiesta Nacional y del Mercosur, como parte de un proceso que continúa hasta la actualidad, utilizando el audiovisual como herramienta clave de difusión.

Con el equipo heredado del Cine Móvil y la incorporación de otros profesionales, entre los que se destacan además de la continuidad de Román, Manuel Ibarra, Guillermo Rusconi, Eduardo del Valle, Diego Miner, entre otros, Czombos dirige *A lo chamamé* (2005). El documental, financiado por Cultura y con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, es singular en su tipo por ser el primero en recuperar y sistematizar desde el punto de vista de los protagonistas del género aspectos históricos, estéticos, socioculturales y geopolíticos de la cultura chamamecera en la zona guaranítica.

El video, de 26 minutos de duración, fue grabado en formato Mini DVD, entre enero y marzo de 2005, incluyendo entrevistas producidas y llevadas adelante en el marco del Festival del Chamamé. El evento, que fue reflotado por la gestión del Gobierno provincial en 2003, buscaba durante la filmación de este documental definir y difundir la identidad de la fiesta, meta en el que el audiovisual ocuparía un rol crucial de promoción y llegada a diferentes públicos.

A lo chamamé reúne el testimonio de más de 50 músicos chamameceros de renombre de la escena regional, de todas las edades, hombres y mujeres, entre quienes se incluyen voces del Brasil y el Paraguay, bailarines, historiadores y gestores culturales. Si bien el formato incluye introducciones y separadores por temáticas que admite la adaptación de su proyección al formato televisivo, también se destaca la construcción de una estética propia. Incluye el despliegue de un lenguaje poético que se distancia del relato de los documentales expositivos de corte más tradicionales dominantes hasta el momento. Entre los recursos utilizados resalta la fotografía, la iluminación cuidada y el uso de fondo infinito que invita al espectador a concentrar la atención en los rostros, los gestos y los comportamientos actitudinales de los entrevistados o los cuerpos de los bailarines en movimiento.

La pantalla también abre paso a trazos de animación que recortan y realzan las figuras, objetos e instrumentos protagonistas de diversas composiciones chamameceras. Al mismo tiempo, la producción revela una investigación de largo aliento que le permite concatenar en el montaje una banda sonora que repasa todos los estilos de chamamé junto a decenas de voces de referentes que reflexionan sobre aspectos relevantes que hacen al género en su contexto.

Entre los temas tratados en el film se destacan: la búsqueda de una definición del chamamé, su significado cultural y singular para cada uno de los entrevistados; el vínculo del chamamé con el ritual y lo sagrado; el chamamé y sus estilos delineados a partir del mapa geocultural provincial; el chamamé, el baile y la fiesta; el chamamé de frontera; la polémica entre el chamamé tradicional y el alternativo en el proceso de difusión y renovación de la música; el chamamé como lenguaje y la búsqueda de defensa de su singularidad en el escenario de la globalización de la cultura.

La producción, que retoma algunos elementos del documental cinematográfico-televisivo desarrollado en Misiones entre los 80' y 90', fue también el primero de la provincia en torno a este tópico en presentarse en el XX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, al tiempo que fue difundido en canales de televisión local y en las pantallas grandes de la Fiesta del Chamamé.

En la época de la realización de *A lo chamamé* también inicia la grabación del programa documental televisivo *Ñanderekó* (2005-2007). El proyecto constó de 21 capítulos donde confluyen las entrevistas a un músico chamamecero, una localidad del interior de la provincia y un personaje de otras ramas de la cultura en un intento de mapear el modo de "ser correntino". Luego sigue una saga de series y cortos documentales sobre el género que ocupan un lugar destacado y definen la filmografía de Czombos: *El chamamé y sus mujeres*, 2009; *Chamameceros en las plazas*, 2010; *4 Guitarras*, 2012; *8.9.89 (Nunca la muerte fue tan muerte)*, 2019, entre otros.

Unido a estas producciones que ahondan en la identidad y la memoria correntina, por esos años fue realizado el documental *Memoria de la sangre* (2010), filmada en digital con cámara Mini DvD y con duración de 41 minutos, que cuenta la historia de las misiones jesuíticas-guaraníes en Corriente y su herencia cultural para la provincia y las localidades que surgieron como antiguas reducciones. Este filme fue la primera producción del Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales[20] de la Licenciatura en Comunicación Social perteneciente a la Universidad Nacional del Nordeste y se realizó por medio del trabajo mancomunado de los estudiantes de 4° años de la carrera Florencia Pannunzio, Elisa Farizano, Leticia Quintana Pujalte, Victoria Sánchez Vallduví, Sebastián Toba, Maximiliano Acosta, Mariela Cerdán y Facundo Gaona. También fueron partícipes los docentes de comunicación Darío Román, a cargo de la coordinación técnica y audiovisual e impulsor de la propuesta; Carlos Quiñonez encargado de la gestión académica y de recursos; y Ronald Isler, quien es especialista en gestión

[20] El Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales comenzó a funcionar en 2007 en la sede Sargento Cabral de la licenciatura con equipos televisivos donados a la UNNE por la Intervención Federal de Corrientes de Ideler Tonelli en 1993 (Quiñonez y Román, 2021). Como indican Darío Román y Carlos Quiñonez, esos equipos habían pertenecido anteriormente al canal público TCC (Televisión Cultural Correntina).

y conservación en patrimonio y llevó a cabo la asesoría académica y la vinculación con investigadores/as especializados en las misiones jesuíticas.

Para la producción del documental fueron entrevistados personalidades y voces de autoridad de gran trayectoria en el estudio de las misiones jesuíticas. Entre los testimonios recogidos se encuentran los de Ernesto Maeder, Alfredo Poenitz, Ángela Sánchez Negrette, Esteban Snihur, María Núñez Camelino, Miguel López Breard, Asela Liuzzi y el presbítero de la orden jesuita Claudio Gelmi[21].

Memoria de la sangre reconstruye y describe el proceso que significó a nivel global, regional y local la expansión de la orden religiosa "Compañía de Jesús" durante los siglos XVII y XVIII, centrándose en su inserción en Corrientes con la conformación de reducciones jesuíticas-guaraníes que posteriormente conformaron los pueblos que hoy se conocen como San Carlos, Santo Tomé, La Cruz y Yapeyú. El documental parte de una estética periodística donde los testimonios de entrevistas a especialistas se intercalan con mapas para explicar el fenómeno expansivo de las misiones e imágenes de los caminos y del pueblo de la localidad de San Carlos, cuya historia acentuará el filme.

El audiovisual presta especial atención a destacar el enorme impacto que tuvieron las misiones a niveles social para el pueblo guaraní, que dio lugar a forma de vida en comunidad novedosas para la época, a través de pueblos conectados, económicamente activos y con una retroalimentación entre tradiciones y expresiones culturales jesuíticas y guaraníes. A su vez, *Memoria de la sangre* realiza una puesta en valor de la experiencia jesuítica-guaraní para la historia correntina y cuyo legado expresado en la música, las artes, el lenguaje y los escombros de las antiguas construcciones que hoy son reutilizados y habitados por los pobladores constituyen patrimonios identitarios de la provincia.

Para su ejecución, el proyecto tuvo acompañamiento institucional de la Universidad Nacional del Nordeste y contó con financiamiento proveniente del programa "UNNE en el medio", la Municipalidad de Ituzaingó y la Municipalidad

[21] Memoria de la Sangre: el valioso rescate histórico- patrimonial de las ruinas jesuíticas de San Carlos realizado por estudiantes de Comunicación Social (2021, 12 de abril), Medios UNNE.

de San Carlos[22]. Como cuenta Darío Román, docente de la cátedra Teoría y Técnica del Periodismo Audiovisual II, ambas municipalidades además facilitaron alojamiento y comida al equipo durante la etapa de producción del documental[23].

En cuanto a aspectos tecnológicos de la producción, el documental fue filmado de forma precaria utilizando algunos elementos básicos que se tenían a disposición, como una cámara MiniDv Digital perteneciente a la carrera, un micrófono corbatero, un trípode, una televisión 14 pulgadas, reflectores y trípodes de luces que no eran los adecuados para ese tipo de filmaciones[24].

El 14 de diciembre de 2010 el filme fue exhibido por primera vez en el patio de la ex reducción jesuítica de San Carlos, con presentación en guaraní y español y con asistencia de todas las personas del pueblo[25]. Al día siguiente fue presentado en el Centro Cultural de Ituzaingó, municipio donde anteriormente habían habitado jesuitas y donde se rodaron entrevistas para la película. El 7 de abril de 2011 *Memoria de la sangre* fue estrenada a sala llena en el Teatro Juan de Vera de la ciudad de Corrientes, y contó con la asistencia de más de 700 personas. Darío Román relata que al estreno en el teatro además asistió toda la comunidad de la carrera de comunicación y que esa experiencia fue incentivo para muchos alumnos que estaban iniciando su formación para decantarse por la producción audiovisual. Además, el documental también fue proyectado años siguientes en la localidad correntina de La Cruz y en la ciudad paraguaya de Encarnación, esta última ante una reunión de investigadores de las misiones jesuíticas pertenecientes a la Asociación de Universidades Grupo Montevideo (AUGM), oportunidad en que los académicos aplaudieron el proyecto y destacaron que hasta ese momento era el único documental conocido sobre las misiones jesuíticas[26].

[22] Memoria de la Sangre: el valioso rescate histórico- patrimonial de las ruinas jesuíticas de San Carlos realizado por estudiantes de Comunicación Social (2021, 12 de abril), Medios UNNE.

[23] Entrevista a Darío Román, 15/05/2023.

[24] Entrevista a Darío Román, 15/05/2023.

[25] Memoria de la Sangre: el valioso rescate histórico- patrimonial de las ruinas jesuíticas de San Carlos realizado por estudiantes de Comunicación Social (2021, 12 de abril), Medios UNNE.

[26] Entrevista a Darío Román, 15/05/2023.

Memoria de la sangre tuvo un gran impacto para la memoria social de los habitantes del pueblo de San Carlos. El documental es exhibido en el museo, colegios y eventos institucionales en fechas aniversarios de importancia para la identidad, la memoria y el patrimonio locales[27]. El filme además inauguró una etapa de producción audiovisual universitaria relevante para la región, ya que, a partir de entonces la carrera de Comunicación Social, y particularmente la cátedra de Teoría y Práctica del Periodismo Audiovisual II, incorporó como trabajo práctico de todos los años la realización de documentales periodísticos hechos por los y las estudiantes de tercer año. El Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales de la carrera, proyecto en el que se nuclean estas producciones, hoy posee cerca de 50 producciones concretadas enteramente por alumnos y docentes de la carrera.

Memoria de la sangre además fue el punto de partida para futuras producciones y trayectorias audiovisuales de algunos de los alumnos involucrados en el proyecto. Tal fue el caso de Florencia Pannunzio, quien posteriormente participó en la producción de la serie de TV *En tus zapatos* sobre discapacidad, y Sebastián "Chapu" Toba que hoy en día es un realizador audiovisual con un extenso recorrido en producción y dirección.

Es importante destacar también que Toba realizó una de las primeras tesinas audiovisuales de la Licenciatura en Comunicación Social de la UNNE luego de que se agregaran las modalidades de intervención, ensayo y producción comunicacional, además de investigación, para trabajo final de la carrera en 2012. La primera de estas tesis audiovisuales fue el documental *Lazos de devoción*, presentada por Silvana Siviero en 2013, que explora la fe y devoción correntina mediante el registro de la fiesta de San Roque en el paraje Maloyitas de Corrientes. La segunda de estas tesis fue *El santo de los cambá*, realizada por Toba en 2014, sobre el culto de San Baltazar y la cultura afro en Corrientes. Según Darío Román, a partir de *Memoria de la sangre* quedó instalado entre los estudiantes que la religión y la fe eran temas prioritarios para los documentales de la carrera[28].

[27] Entrevista a Graciela Arguello, 15/05/2023.

[28] Entrevista a Darío Román, 15/05/2023.

Reflexiones finales

En este trabajo advertimos que la emergencia y el desarrollo de la producción audiovisual en la región del Noreste, y en Corrientes en particular, estuvieron condicionados por la puesta en funcionamiento y la demanda de programación del primer canal de televisión abierta de la provincia.

Como continuidad de los discursos dominantes precedentes a la época del despertar democrático, las primeras producciones de los ochenta se caracterizan por reproducir relatos épicos y representaciones estabilizantes de la identidad concentrados en motivos eclesiásticos y hegemónicos de la historia de Corrientes. Uno de los casos paradigmáticos en este sentido es el argumento y modo de narrar de *Bajo el signo de la Cruz,* una película propagandística la conquista y la colonización por vía de la evangelización cristiana, dirigida por Luis Solari, estrenada en 1983, remasterizada y re-estrenada en 2014.

Otro hito que marca el impulso del audiovisual regional, en general, y correntino, en particular, es la creación de la Tecnicatura en Comunicación Social en 1982 en el ámbito del gobierno de la provincia y la universidad. De forma temprana este espacio propicia el desarrollo de sentido crítico y la realización audiovisual por parte de estudiantes que plantean rupturas con las narraciones canónicas. Esta orientación se materializa en el documental *Yo soy el Río* que busca mostrar otra cara de la historia de Corrientes, menos grandilocuente, más cotidiana e invisibilizada: la de los pescadores e isleños desde sus propios testimonios.

El germen de ese documental testimonial que aparece en *Yo soy el Río,* florece en la producción audiovisual de los años 90' protagonizada por jóvenes realizadores audiovisuales que tuvieron su primera formación en la carrera de Comunicación Social y que, paralelamente, comienzan a conformar grupos de experimentación y realización por fuera del ámbito universitario. En este marco, aparece como caso paradigmático el documental testimonial de corte político, *El campo de pie* de los hermanos Czombos, que hace un uso destacado del archivo, la entrevista y el testimonio para recuperar la memoria del movimiento agrario del Nordeste desintegrado con el golpe de 1976,

También en este tiempo nace un nuevo cine de ficción correntino. El caso más relevante del periodo es *Cabeza de chancho* de Pablo Almirón, película que rompe

con los cánones del gran relato del cine de ficción precedente para indagar en la vida cotidiana, el barrio, las historias mínimas y retratar el clima de incertidumbre que vivía Corrientes en los albores de 1999, año de gran crisis socio-política y económica que vaticina el 2001 y, a la vez, traduce el malestar de toda una generación por sobrellevar el pasado traumático de la última dictadura militar.

Hasta fines de los años 90', en la provincia de Corrientes se observan realizaciones aisladas y discontinuas. También es una etapa marcada por la escasez de recursos económicos, técnicos y profesionales especializados y solo factibles por la autogestión y la colaboración interdisciplinaria voluntaria. Recién ingresados 2000', los espacios de gestión estatal y de formación universitaria formalizan áreas de fomento continuo que abren paso a un proceso de institucionalización de la producción audiovisual local.

En ese contexto se enmarcan una serie de políticas e instituciones públicas que fomentaron y difundieron las artes audiovisuales como, la puesta en funcionamiento del Cine Móvil del INCAA, en 2003 y la creación del Departamento de Cine del Instituto de Cultura de Corrientes creado en 2004. También, los jóvenes realizadores de la generación del 80' y 90' comienzan a ocupar cargos de gestión en estos espacios de promoción audiovisual, como Marcel Czombos, quien se desempeñó como director del Departamento de Cine, TV y Artes Audiovisuales de la Subsecretaría de Cultura de Corrientes desde 2004.

Con esta dirección a su cargo, Czombos y un conjunto de cineastas contratados por la cartera se vuelcan a la realización de documentales orientados a reivindicar la cultura chamamecera, en el marco de una política estatal de patrimonialización del género. El caso pionero y singular en su propuesta fue el documental *A lo chamamé*, al que le siguen otros programas, cortos y series que retoman aspectos del documental cinematográfico-televisivo.

En el ámbito universitario, en 2008 se crea el Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales de la carrera de Comunicación Social que impulsa la realización continua de cortos documentales e informes periodísticos. La producción inaugural que marca este nuevo periodo es *Memoria de la sangre, un* documental

desarrollado por estudiantes sobre la historia de las misiones jesuíticas en la provincia y su herencia cultural, proyecto que también sería un semillero de nuevos realizadores con trayectoria destacada en años subsiguientes.

Los actores, instituciones, proyectos y producciones de los años 80' a inicios de los 2000' aquí revisadas marcaron puntos de inflexión, búsqueda de narrativas alternativas frente a los relatos hegemónicos instaurados y abrieron procesos de formación e institucionalización de la producción audiovisual regional que cobrarán nuevo impulso luego de la primera década del año 2000'. A partir de ese momento, serán cruciales los fomentos a la producción federal lanzados por el INCAA. Estos programas posibilitan el incremento y la diversificación de las producciones, la creación de diversas productoras independientes y el aumento de las capacidades técnicas instaladas y profesionales con apertura de nuevos espacios de formación en cine y producción multimedia, que hasta el momento estaba limitada a los contenidos realizados en carrera de comunicación social.

Bibliografía

Barrios, Cleopatra y Passarelli, Franco (2022) "Modos de producción audiovisual en el Nordeste argentino: métodos de trabajo, realizadores e instituciones desde los años sesenta hasta comienzos de los dos mil". Ponencia leída en el VIII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA), Villa María, Córdoba, inédito.

Calvo, Claudia (2018). "Dinámicas e impactos de la represión en territorios rurales del nordeste argentino". En: Laura Luciani y Cristina Viano (coords) *Actas de las VIII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente* (pp.171-192). La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.702/pm.702.pdf

Calvo, Claudia (2022) "Las memorias sobre la experiencia de las Ligas Agrarias de Chaco en tiempos de lucha armada. Propuestas para una discusión desde la perspectiva testimonial". En: Daniel Chao y María del Mar Solís Carnicer (coords) *Violencias del pasado reciente en el Nordeste Argentino: represiones, resistencias y política en Chaco, Corrientes, Formosa y Misiones (1955-1983)* (pp.199-226). Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseopress.

Campo, Javier (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Campo, Javier (2016) Posmilitante. Un análisis del cine documental político argentino reciente.En: Ohio State University; Alter/Nativas; 6 (9); 1-24.

Contreras, Ramón (1888). *Recuerdos Históricos de la fundación de la ciudad de Corrientes en su tercer centenario*. Corrientes: El Porvenir.

Cossalter, Javier y Lusnich, Ana Laura (2022) "Las dinámicas cinematográficas y audiovisuales en las regiones del noroeste y nordeste entre la década de 1950 y los años 2000". En: Ana Laura Lusnich, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (comps), *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba, pp.87-111.

Leoni, María & Quiñonez, María (2015). "Debates y polémicas en la conformación del campo historiográfico correntino a fines del siglo XIX", en *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N°15, pp. 1-15. Disponible en: http://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/IHAn15a08

Margulis, Paola. *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2014.

Quiñonez, Carlos y Román, Darío (2021) "Trayectorias de estudios y prácticas audiovisuales con perspectiva comunicacional en la universidad". Ponencia leída en el *I Seminario de Cultura Visual: mapa de debates y experiencias situadas,* Resistencia: Facultad de Humanidades, UNNE, inédito.

Otras fuentes consultadas:

Almirón, Pablo (2016, 7 de junio) "Cabeza de chancho". Diario Época. Disponible en: https://www.diarioepoca.com/583388-cabeza-de-chancho

CIyNE (2022) Relevamiento audiovisual de las regiones y provincias argentinas (RAArg) [Base de datos en línea] Versión 2022-04. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. http://ciyne.filo.uba.ar/.

Lezcano, Carlos (2019. 29 de diciembre) "La mirada en cuestión". Diario El Litoral. Disponible en: https://www.ellitoral.com.ar/corrientes/2019-12-29-1-0-0-la-mirada-en-cuestion

Memoria de la Sangre: el valioso rescate histórico- patrimonial de las ruinas jesuíticas de San Carlos realizado por estudiantes de Comunicación Social (2021, 12 de abril), Medios UNNE. Disponible en:https://medios.unne.edu.ar/2021/04/12/memorias-de-la-sangre-el-valioso-rescate-historico-patrimonial-de-las-ruinas-jesuiticas-de-san-carlos-realizado-por-estudiantes-de-comunicacion-social/#:~:text=%E2%80%9CMemorias%20de%20la%20Sangre%E2%80%9D%20se,Comunicaci%C3%B3n%20Social%20de%20la%20UNNE.

Pablo Almirón presenta Cabeza de Chancho (2020, 18 de marzo) [Entrevista filmada] Canal Aijuna. Disponible en: https://www.facebook.com/watch/?v=609686913209465.

Entrevistas

Entrevista a Darío Román, 15/05/2023.

Entrevista a Graciela Arguello, 15/05/2023

Entrevista a Marcel Czombos, 03/11/2021.

Entrevista a Marcel Czombos, 23/05/2023.

Entrevista a María Ester Cremona, 23/04/2022.

Entrevista a Pablo Almirón, 4/08/2020.

Filmografía revisada

Almirón, P. (Director) (1992). La Noche Boca Arriba [Película]. Argentina: Pablo Almirón.

Almirón, P. (Director) (1996). Margarita Belén [Documental]. Argentina: Pablo Almirón.

Almirón, P. (Director) (2006) Cabeza de Chancho [Película]. Argentina: Pablo Almirón.

Czombos, M y Czombos, Y. (1999) El campo de pie [Documental] Argentina: Marcel Czombos.

Czombos, M. (Director) (2005) A lo chamamé [Documental]. Argentina: Koldra Productora Audiovisual.

Czombos, M (Director) (2007) Capítulo 11 [Capítulo de programa de televisión]. En: *Ñanderecó*. Argentina: Instituto de Cultura de Corrientes.

Czombos, Marcel y Czombos, Yoni (Director) (1999) El campo de pie [Documental]. Argentina: Marcel Czombos.

Cremona, M. E. et al (Director) (1988). Yo soy el río [Documental].

Sánchez Vallduví, V. et al (Director) (2010) Memoria de la sangre [Documental]. Argentina: Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales, UNNE.

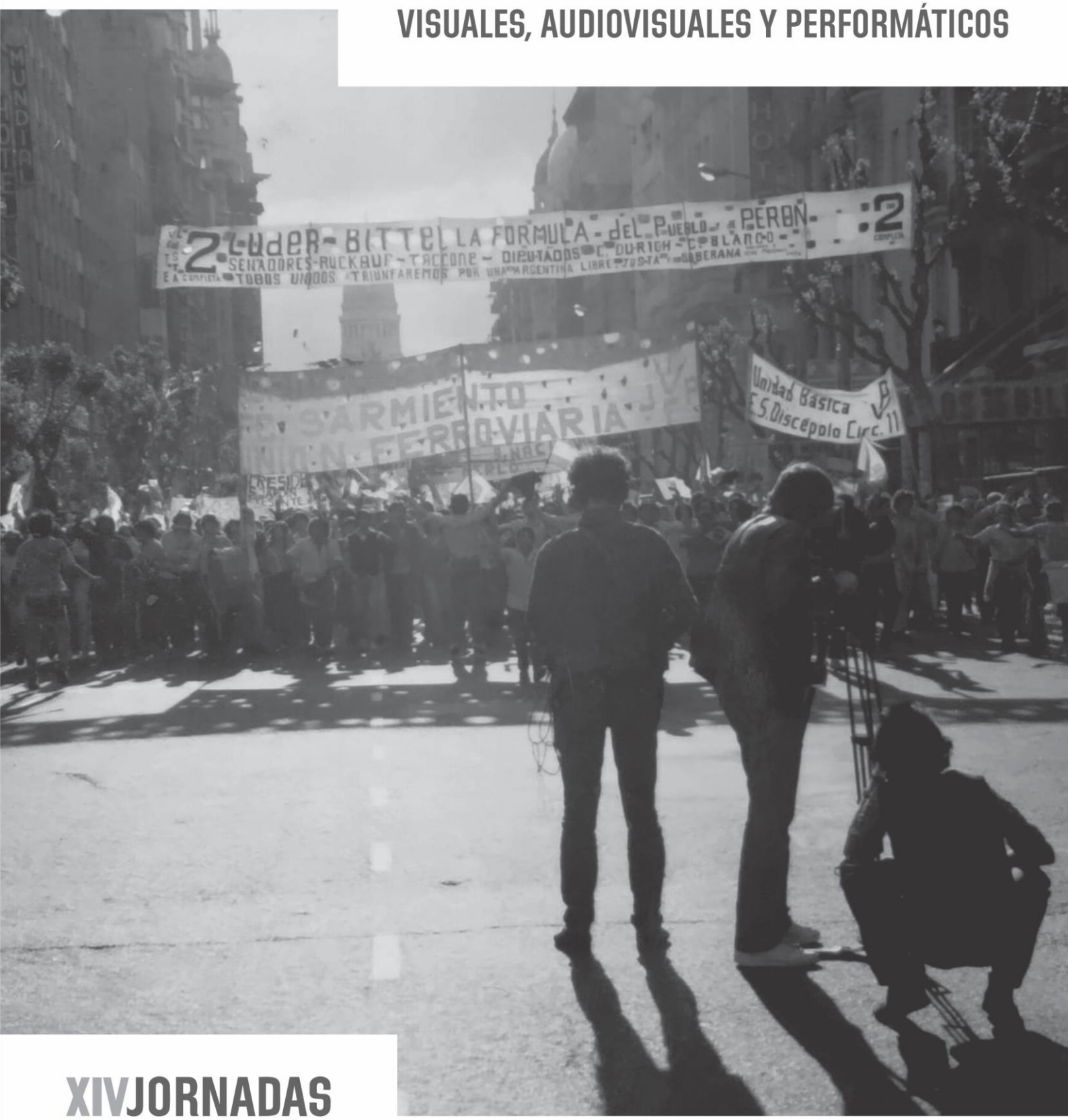
Siviero, S. (Directora) (2012) Lazos de devoción [Documental]. Argentina: Silvana Siveiro.

Solari, L. C. (Director) (1983-2014). Bajo el signo de la Cruz [Ficción]. Corrientes: Luis Solari.

Toba, S. (Director) (2013) El santo del cambá [Documental]. Argentina: Sebastián Toba.

MESA 2

IMÁGENES DE LO REAL: LOS REGISTROS VISUALES, AUDIOVISUALES Y PERFORMÁTICOS



XIV JORNADAS
INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Experiencias áulicas de historias no tan lejanas, recapitulando leyendas, supersticiones y mitos de Neuquén y América latina

Andrea Maldonado (Universidad Nacional del Comahue)

Este trabajo es una propuesta de investigación y de enseñanza de la historia destinada a la recuperación de la historia local, basado en una experiencia áulica del 2022 en un curso de cuarto año de nivel medio, de la ciudad de Neuquén, IFD N° 6, a través de la recopilación de leyendas y mitos en la región, especialmente de la provincia de Neuquén y de Rio Negro , y de los barrios de la capital neuquina en otra instancia (recopilando leyendas mitos e historias barriales de la capital neuquina) con un quinto año del mismo establecimiento, a través de indagaciones y entrevistas realizadas por los estudiantes (a diferentes personas con diferencias etarias desde adolescentes a personas de la tercera edad) partiendo de la valoración de ese rico patrimonio cultural que se transmiten en narraciones y relatos de generación en generación, aún en tiempos de tecnologías y avances científicos que mediatizan muchas veces las comunicaciones y el diario vivir.

A partir del abordaje de la historia latinoamericana, y sus procesos históricos más importantes en el siglo XX, los estudiantes de cuarto año no sólo problematizaron causas y consecuencias , su contexto histórico, sino que además analizan diferentes aspectos culturales de dichos procesos como las expresiones artistas y culturales (especialmente la música popular, las supersticiones, y otras ideas de la vida cotidiana, entre esos, mitos y leyendas) durante las grandes revoluciones del siglo XX en este continente, como la revolución mexicana y bolivariana. En el caso de quinto año, los estudiantes problematizan en la materia de Educación Cívica la construcción de la ciudadanía a lo largo del siglo XX, y si bien el tema de la historia barrial o local no está en la curricula, la propuesta fue sugerida por la docente y se programaron entrevistas en octubre para recabar información sobre historias barriales, para luego sistematizar esas informaciones. También en el mes de marzo de este año, se abordó en un segundo

año del mismo colegio, la tarea de rastrear mitos supersticiones y leyendas de la zona a fin de recabar información.

La idea general de este trabajo es recopilar versiones de leyendas en nuestra zona, de esas historias que parecen se han perdido, pero perduran en el relato y la memoria colectiva a través de las generaciones, considerando que la historia local incorporada como estrategia didáctica a los procesos de enseñanza y de aprendizaje de la historia en el ámbito escolar ofrece interesantes posibilidades para enriquecer la propia historia, generar sentido de pertenencia[1] y de identidad. También se enfatiza la idea de representaciones en el arte sobre estas leyendas, canciones y mitos como manifestación de la cultura, preservación y trasmisión del patrimonio cultural. En tanto se presentan algunos dibujos y pinturas de estudiantes sobre el tema



[1] En los últimos años se han registrado gran afluente de migrantes de otras provincias a esta zona, como así también de otros países latinoamericanos, especialmente de Venezuela, Colombia, entre otros. Véase: https://cemla.com/ https://www.cac.com.ar/data/documentos/11_informe%20sobre%20migraciones.pdf



Fotos extraídas de http://docplayer.es/185418720-Leyenda-de-los-rios-limay-neuquen-y-negro.html)

Introducción

Muchos autores señalan en investigaciones recientes como las de Antoni Santisteban, Joan Pagés, que los estudiantes secundarios no aprenden historia, ni ciencias sociales, a veces por cuestiones metodológicas y otras de otra índole *"problemas de la enseñanza y del aprendizaje de la historia, a sus finalidades y a sus usos sociales*" (Pagés Blanch y Santiesteban Fernández, 2018: p. 11). La *nueva historia* y otras propuestas de abordaje e investigación histórica intentan superar entre otras finalidades, dichas cuestiones o al menos superar la enseñanza de una historia estructural, cronológica "heroica" que muestra otras voces u otros sujetos/as protagonistas de la historia a los jóvenes de hoy.

La idea de rastrear mitos y leyendas en la ciudad es incentivar a los estudiantes a recuperar ese patrimonio cultural tan rico de las trasmisiones orales que en algunas sociedades se han ido perdiendo, conservarlas para valorar la historia local, y apropiarse de este presente para generar lo que sugieren los autores:

1. El desarrollo del pensamiento y de la conciencia histórica de la ciudadanía y de habilidades cognitivas que doten a los y a las estudiantes de argumentos y de valores para el análisis de cualquier hecho, proceso o problema del pasado local, regional o global pero también de hechos, procesos y problemas del presente y del futuro.

2. Utilizar crítica y creativamente las evidencias que deja cualquier acción humana, cualquier tipo de fuente primaria pero también las fuentes secundarias con la intención de diferenciar los hechos de sus interpretaciones, los hechos de las opiniones, y criticar las opiniones sin ningún apoyo de argumentos ni de modelos o teorías interpretativas.

3. Descubrir en las lecturas aquello que corresponde a argumentos racionales y diferenciarlo de aquello que es la expresión de un sentimiento provocado por la situación estudiada, vivida o recordada o por el colectivo del que se forma parte, para denunciar los estereotipos y las falsas verdades. Y para construir un pensamiento histórico riguroso que les permita tener sus propias narrativas y defenderlas ante cualquier situación.

De igual modo Enríquez plantea la importancia de incluir la historia local en el curriculum, ya que permite articular la vida cotidiana con la historia, contribuiría a la identificación y reconocimiento de lo propio, estimulando la curiosidad y el empleo de la metodología de la investigación histórica (Enriquez, 2001).

Esta propuesta se desarrollará en los meses de septiembre a noviembre en el caso de la recopilación de leyendas de Neuquén con el cuarto año, dentro de la unidad didáctica número III, por el cual ya están elaborando entrevistas e investigaciones del tema, y algunas aproximaciones están construyendo, a modo de conclusiones preliminares, y en una segunda instancia, con el quinto año, en el mes de octubre a noviembre para realizar y sistematizar las entrevistas sobre historias y mitos barriales de la capital neuquina, en cuatro zonas: este, oeste sur y centro de la ciudad.

Desarrollo

La inclusión de la historia local en el currículum escolar indudablemente contribuiría a la construcción de la identidad social y cultural, facilitando la creación y recreación de los valores, costumbres y creencias que cada una de esas sociedades considera transcendentes, evitando la desvalorización de la propia cultura e historia. (Enriquez 2001:3)

Este trabajo fue ya iniciado como parte de una ponencia bajo el tópico del XI Congreso de historia regional realizada en Neuquen el año pasado y donde se comenzó a indagar sobre aquellas apreciaciones que tiene hoy parte de la sociedad en Neuquén capital, rastreando en base a entrevistas que realizan estudiantes secundarios, testimonios de leyendas y mitos de Neuquén y Rio Negro.

A partir del abordaje de la historia latinoamericana, y sus procesos históricos más importantes en el siglo XX (unidad III de la planificación anual. Ver apartado) los estudiantes de cuarto año no sólo problematizaron causas y consecuencias, su contexto histórico, sino que además analizan diferentes aspectos culturales de dichos procesos como las expresiones artistas y culturales (especialmente la música popular, las supersticiones, y otras ideas de la vida cotidiana) durante las grandes revoluciones del siglo xx en este continente, como la revolución mexicana y bolivariana. En el caso de quinto año, los estudiantes problematizan en la materia de Educación Cívica la construcción de la ciudadanía a lo largo del siglo XX, y si bien el tema de la historia barrial o local no está en la curricula, la propuesta fue sugerida por la docente y se programaran entrevistas en octubre para recabar información sobre historias barriales, especialmente vinculadas a leyendas y mitos.

¿Por qué incluir propuestas pedagógicas que se orienten a analizar y estudiar la historia local, basadas en creencias y mitos populares de la vida cotidiana? ¿Por qué plasmar en arte el conocimiento histórico? ¿Por qué no dar forma visual a las ideas, en especial las ideas en torno al conocimiento histórico?

En su estudio sobre la importancia de la historia local, Enríquez señala que por mucho tiempo la narración y la vida cotidiana han tenido escasa relevancia en el campo de las investigaciones sociales; sin embargo, en estos últimos tiempos una preocupación creciente por esta problemática atraviesa los distintos campos de estudio. Así en filosofía Ricouer (1999); en la antropología Greertz (1987); en la sociología Ferraroti (1990), entre otros, han propugnado y celebrado el retorno a lo biográfico, revalorizando al ser humano concreto como objeto de estudio. Heller (1992) por su parte, propone que la vida cotidiana no esté fuera de la historia, sino en el centro del acontecer histórico. Desde su perspectiva, las

grandes hazañas no cotidianas que se reseñan en los libros de historia arrancan de la vida cotidiana y vuelven a ella.

> "No se puede obviar ni soslayar la vida cotidiana en la enseñanza de la historia. Orrade de López y otros (1994) advierten que la comprensión de la vida cotidiana permitirá acceder a la complejidad del análisis de los procesos históricos. Según estos autores, en la vida cotidiana transcurre la vida concreta de la gente, en ella aparecen conflictos, logros, alegrías y tristezas que reflejan las creaciones de los seres humanos" (Enriquez, 2001: p. 2)

Recursos: entrevistas, investigación en la web, libros, documentos audiovisuales.

Tiempo de la experiencia (agosto-noviembre)

Planificación áulica HISTORIA 4 C

Fundamentación

Vivimos en una parte del planeta donde maravillosos paisajes, misterios escondidos en lugares recónditos y leyendas que se trasladan a tiempos lejanos marcan y configuran unidad y diversidad a la vez que la hacen única e irrepetible como señalan algunas autoras (Nercesian y Rostica, 2015). America Latina sorprende, atrapa y genera sentimientos encontrados pero lo que si es preciso afirmar lo interesante de su historia y procesos históricos que han marcado generaciones y siguen generando interrogantes y nuevas líneas de investigación.

La Historia es una ciencia social que brinda una visión global del mundo, a la vez que impulsa el desarrollo de valores que promueven en los alumnos una actitud ética y comprometida, con miras a la construcción de una sociedad plural.

Por tanto, la enseñanza de la historia y las ciencias sociales, contribuye a formar la *conciencia histórica*, que permite saber dónde estamos parados, a través de la interpelación de saberes que permiten explicar los fenómenos sociales actuales; construir *identidades multiples y convergentes*, hallando caminos de reconocimiento de sí mismo y de los otros mediante la confrontación de miradas (SIEDE, 2015)

A partir del **eje integrador**: promover una escuela que reconozca los nuevos escenarios, fomente la inteligencia emocional y los aprendizajes significativos mediante el trabajo colectivo de la comunidad educativa en un ambiente de cooperación, respeto y atención a la diversidad, se establecen los siguientes:

Propósitos

- posibilitar la comprensión de la realidad social a través del tiempo, identificando problemas, actores sociales, en diferentes periodos históricos (sus creencias, sus anhelos)

Objetivos

- Identificar características centrales de cada< proceso abordado en clase

- Conocer desde una perspectiva de género el rol de las mujeres en la historia, no siempre visualizadas por la historia oficial

Estrategias metodológicas

Las clases incluirán tanto explicaciones orales de la docente, como consulta de ideas previas de los estudiantes, realización de trabajos en clase y en la casa, a modo de tarea, de investigación, trabajos grupales y de exposición de los jóvenes.

Sítios de consulta web:

Educar.com

Canal encuentro

Wikipedia

Sitio de consulta en la escuela: biblioteca

Evaluación

Será una instancia de evaluación cualitativa en el que se tendrá en cuenta la entrega en forma y tiempo de los trabajos solicitados, la participación en clase, la corrección de carpetas y realización de actividades que se les solicite en el año

Contenidos conceptuales

Introducción a la materia: ¿De qué hablamos cuando nos referimos a America Latina? ¿Qué conocemos de ella, es lo mismo que decir Iberoamérica? La cuestión del nombre, su origen y caracterización.

UNIDAD 1. América historia del siglo XX

Los Estados oligárquicos. ¿De qué hablamos cuando nos referimos a la oligarquía? ¿Quiénes la integran? ¿Cuáles son las características generales de las oligarquías americanas? ¿Qué tipo de estados se construyeron? América Latina en la economía mundial. ¿Cómo se insertan las económicas latinoamericanas en el sistema mundial capitalista en el siglo XIX? ¿Cuáles son las principales características del modelo agro-exportador en América Latina? Liberalismo económico y conservadurismo político. Estrategias de exclusión: ¿Cómo era el voto en el siglo XIX? ¿Cómo se consiguió la ampliación democrática en diferentes espacios americanos? Las reacciones contra el sistema político conservador: movimientos revolucionarios, sindicalismo y formación de nuevos partidos políticos. Reformismo y derechos político-sociales: el avance de las clases medias y las mujeres en el mercado laboral.

UNIDAD 2. Estados nacionales y fronteras. Caso Argentina: La conquista militar de los territorios y rutas mapuche transcordilleranas en el espacio de Puel Mapu (1880-1890) América latina en la segunda mitad del siglo XX. ¿Cuáles fueron los rasgos generales de la segunda mitad del siglo XX? Características 1 y 2 Guerra mundial ¿Cómo se sitúa esta región en el contexto mundial que la envuelve, la guerra fría? La revolución como vía para cambiar la sociedad.

UNIDAD 3. La Revolución Mexicana al inicio del siglo XX. La demanda de tierra como motor revolucionario. ¿Quiénes llevaron adelante la revolución mexicana? ¿Cuáles fueron los métodos de lucha? El caso de cuba. ¿Cuáles fueron las principales características de la revolución cubana? Y ¿cuál fue la influencia de dicho

acontecimiento en la región? ¿Cuáles fueron los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que produjeron las grades revoluciones americanas del siglo XX, perduran hasta el presente siglo XXI? (unidad didáctica de la experiencia)

Bibliografía utilizada.

AA VV. *El mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Aique

Nercesian, I. y Rostica, J. (2015). *Todo lo que necesitas saber de América latina.* Buenos Aires: Planeta.

Contenidos conceptuales (recorte unidad 3 de la planificación anual de historia de 4 año)

La Revolución Mexicana al inicio del siglo XX. La demanda de tierra como motor revolucionario. ¿Quiénes llevaron adelante la revolución mexicana? ¿Cuáles fueron los métodos de lucha? El caso de cuba. ¿Cuáles fueron las principales características de la revolución cubana? Y ¿cuál fue la influencia de dicho acontecimiento en la región? ¿Cuáles fueron los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que produjeron las grandes revoluciones americanas del siglo XX, perduran hasta el presente siglo XXI?

Contenidos actitudinales

Valoración y acercamiento a los testimonios orales y la historia local; considerar el Trabajo en equipo como una herramienta útil de aprendizaje compartido, creatividad en la edición y elaboración de las entrevistas,

Contenidos procedimentales

Analizar y comparar las entrevistas, Recopilar y sistematizar datos e información sobre leyendas y mitos, editar videos de esos testimonios registrados en la vía pública, en la escuela, crear un cuestionario para realizarlas.

Recursos

Dispositivos móviles, PC Personal, Libros de texto y académicos, Sitios de consulta web:

Educar,

Canal encuentro,

Wikipedia.

Tiempo

Durante todo el mes de agosto y septiembre se elaboraran las entrevistas y entregaran en formato de video

Evaluación

Los criterios de evaluación serán la observación y participación de los estudiantes en el proceso de elaboración e investigación de las entrevistas, la entrega en forma y tiempo de los videos.

Cronograma de tareas a realizar:

Mediados de agosto: elaboración de cuestionario, búsqueda de personas de diferentes edades para entrevistar.

Primera semana de septiembre: entrevistas. Edición y entrega de videos.

Preguntas de la entrevista

Previo a la filmación se indago sobre la edad de la persona a entrevistar, para tener al menos dos testimonios de adolescentes, dos de adultos, y al menos dos de más de 60 años

¿Conoces la canción la cucaracha?

¿Sabes su origen?

¿Sabes alguna leyenda o mito de la región o de la provincia?

Conclusiones

Pareciera que, a simple vista, en un mundo tan mediatizado por las redes sociales y nuevas tecnologías, las historias y leyendas no están tan presentes en el imaginario social de esta ciudad. Sin embargo, en las entrevistas realizadas hemos visto que existe un conocimiento generalizado de algunos mitos locales y de la región, considerando que uno de los más conocidos fue el del Nahuelito, refiriéndose al mito del lago Nahuel Huapi en Rio Negro, la leyenda de los ríos Limay y Neuquén, del lago Alumine, entre los más mencionados. Existen, asimismo, variadas versiones de las mismas leyendas, no sabemos a qué se debe, o si influyen el contexto en que se adquirieron esas leyendas (estimamos que se enseñan en el nivel primario de esta provincia según lo indica la curricula oficial) o si de alguna manera influye el bagaje cultural de cada persona entrevistada, como asi también otros factores que no se tuvieron en cuenta en esta instancia (nivel académico, por ej.)

Mantener vivo aún el relato, con diferencias en sus narraciones, denota que ese rico patrimonio cultural permanece presente en el imaginario social, y no se ha extraviado en el contexto actual.

Bibliografía

Alvarez Ríos, M. (2002). "La historia local: un guión para la puesta en escena de una estrategia didáctica". En Revista Educación y Pedagogía. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación. Vol. XIV, No. 34, (mayo-agosto), pp. 151 -164.

Nercesian I. y Rostica, J. (2015). *Todo lo que necesitas saber de América latina*, Buenos Aires: Ed Paidós.

Enríquez, P. (2001). *La historia local: Una estrategia de investigación y de enseñanza*, s/d

Siede, I. (2015). *Ciencias sociales en la escuela*, 1° Ed., Buenos Aires: Grupo Aique.

Páges Blach, J. y Santisteban Fernández A. (2018). "La enseñanza de la historia". En Historia y Memoria, Nro. 17, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC) pp. 11-16.

TESTIMONIOS HILADOS.

El vacío y la retícula como supervivencia prehispánica en el arte textil contemporáneo.

Maité Soledad Rodríguez (IPEAL)

El propósito del presente trabajo es exponer cómo, la gasa prehispánica, resurge a través de sus rasgos formales –en términos de color, forma, materialidad, técnica y textura– en obras contemporáneas, mediante los cuales se resignifican elementos del pasado ancestral.

El tejido protege, viste y decora, participa de nuestra vida de manera omnipresente. Su uso, formas y conceptos, cambian de acuerdo a los diversos contextos culturales, religiosos, simbólicos y sociales. Desde el origen de la civilización humana, es una de las expresiones –artística y utilitaria– que ha estado presente en todas las culturas. Sin embargo, su inserción plena en el campo de las artes plásticas ha tenido lugar en el siglo XX, al deslindarse del estigma de su cualidad de artesanal. Esta problemática encuentra su origen en el seno del sistema de las Bellas Artes, cuando se configura la categoría de "obra maestra". Es así que el arte textil es concebido como un arte menor por el simple hecho de no encajar en el canon. Ciertamente estamos hablando de creaciones que surgen en los grandes centros productores, ya que las propuestas surgidas del ámbito latinoamericano quedan en la frontera o periferia, no siendo legitimadas. La disciplina tuvo que cargar con una pesada mochila: la división arte/artesanía, nefasta consecuencia del proceso colonizador. Este paradigma impuesto por el "centro/conquistador" impide que Latinoamérica, colonizado-periferia, detente su derecho a la contemporaneidad. A pesar del largo recorrido histórico que tiene la disciplina, su punto de inflexión estará marcado por la fundación de la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana (1962). En ella participaron artistas que tomaron un nuevo camino en cuanto al uso de la fibra textil como materialidad de la obra visual. No buscan imitar a la pintura, sino que persiguen una creación autónoma que toma como punto de partida la trama y la

urdimbre, pero extendiendo sus campos de investigación hacia lo escultórico, lo cromático, lo textural, lo matérico, lo táctil y lo lúdico. En respuesta a su creciente conciencia crítica, la actividad textil abandona su condición artesanal. La aceptación y aplicación de estas técnicas en el contexto del arte contemporáneo ha permitido que una multitud de creadores lo utilicen como medio de expresión artística, anteponiendo su potencialidad en cuanto experiencia estética frente a la funcionalidad. Sin embargo, se evidencia una fuerte ausencia de reconocimiento de las huellas supervivientes del textil latinoamericano como fuente de las producciones artísticas contemporáneas.

En esta línea, se abordará el análisis de textiles provenientes de la América precolombina –fuentes primarias– concebidas como parte de un proceso de permanente cambio y movimiento, entendiendo así su variedad, complejidad, imprecisión, porosidad y su rebeldía a las categorizaciones.

Coincidiendo con lo expuesto por Ruth Corcuera en *Gasas Prehispánicas* (2015), se puede afirmar que la gasa constituye una de las expresiones más exquisitas de la cultura precolombina, pero así mismo, también una de las menos conocidas. En este trabajo nos centraremos en uno de sus caracteres constitutivos: la retícula, sin perder de vista que este no es una condición *sine qua non* para identificar un textil en su condición de gasa. La finura, liviandad, o ligereza del textil es una de las posibilidades que permite esta técnica.

De aquí en adelante se entenderá por gasa aquel textil producido por *el juego de desplazamiento de urdimbres, que son retenidas en sus posiciones fuera de línea por elementos de trama.* (Corcuera, 2015, p. 13). Como es bien sabido, esta técnica no pertenece exclusivamente al territorio americano, habiéndose hallado ejemplos en el Lejano Oriente y Europa. Sin embargo, nuestro interés se concentra en las expresiones devengadas de nuestra Patria Grande.

Remontándonos a los primeros ejemplares textiles encontrados en América, podemos citar la Cueva del Guitarrero (Sierra Norte de Perú, América), con una datación de 8500 a 5600 a.C. Allí se encontraron cestas y sogas, gracias a las cuales podemos hablar de la existencia de destrezas en la manipulación de fibras vegetales. A partir del dominio de estos elementos primarios, lograron un gran progreso de la técnica, convirtiéndose en excelentes productores textiles. Esto se

dio en conjunción con otros factores de índole sociocultural: economía mixta de subsistencia (pesca y agricultura) y sedentarización de las comunidades. Este fenómeno se evidencia alrededor del 4000 al 1200 a. C, en lo que se denominará el Periodo Arcaico. Su carácter fundamental será la aparición de la agricultura y la textilería, como dos elementos primordiales del desarrollo humano, no solo en América, sino también en culturas alrededor de todo el mundo: Medio Oriente, India y Egipto.

Huaca Prieta –sitio arqueológico, Región La Libertad, Perú– será una de las excavaciones que mayor cantidad de vestigios nos arroje en relación a los textiles. Se debe tener en consideración que para estas culturas era de importancia trascendental el culto a los muertos, y con ello, la forma de llevar adelante los entierros. Los textiles cobran gran relevancia en relación a los mismos. Las gasas de tejido reticular fueron encontradas rodeando la cabeza de los muertos –ajuar funerario–, o cumpliendo la función de tocado, adornando las cabezas de los muñecos de tela que acompañaban a las tumbas.

Aquí estamos hablando de manifestaciones creadas a partir de la técnica de *twinning* o *interlocking* (entrelazado). La misma consiste en el cruce o entrelazado de dos hilos, alrededor de uno o dos hilos pasivos (urdimbre). Se realiza sin necesidad de telar. Hablamos entonces de tejidos reticulados, los cuales presentan diseños geométricos que, en su gran mayoría, representan la fauna autóctona del lugar. Asimismo, otra vertiente que tomaran en torno al grado de presentación sería la abstracción de las formas, la disolución de la imagen a partir de la síntesis de ideas que forman parte de un todo.

El tejido de las gasas tiene origen en la cultura Chancay, será allí donde se encuentran mayor cantidad de gasas, pero al día de la fecha no conservan la técnica. La misma se basa en las torsiones verticales que se dan entre los hilos de la urdimbre sostenidos por la trama horizontal. Aplicando la técnica e interviniéndola, es que se da origen a nuevos tejidos reinterpretados. La cultura Chavín (Sierra Central de Perú) será aquella que cobre mayor relevancia a la hora de analizar la producción textil de la gasa y su simbología, ya que sus influencias se trasladaron a la costa Sur (Paracas). Ruth Corcuera, alude a ellos haciendo referencia a las palabras de Horkheimer: “Las gasas y los trabajos reticulares

bordados figuran probablemente entre lo más bello que ha producido un grupo humano en todo el mundo y en época alguna. (en H. Horkheimer, 1970, p. 374). Y agrega:

> La gasa, pese a la complejidad de su construcción, fundamentada en la potencialidad de sus estructuras primarias, fue lograda con instrumentos muy sencillos. Un huso y la repetición milenaria de los mismos gestos lograron una hebra de tal perfección que es un verdadero homenaje al hilado. Estas circunstancias nos dan un testimonio de laboriosidad, de perseverancia y de sabiduría. (Corcuera, 2015, p. 15)

La motivación de este trabajo práctico es recuperar estos procedimientos compositivos y rasgos formales, evidenciando cómo resurgen en la obra de artistas textiles contemporáneos.

Supervivencias textiles

A tales efectos, es pertinente dar cuenta del valor de uso de los conceptos que Aby Warburg le ha otorgado a la cultura —"supervivencia- síntoma" —, al ponerlos en acto en los debates actuales sobre las imágenes y el tiempo. No es de relevancia a los fines de esta exposición realizar un estudio detallado de la labor de este teórico, sólo se hará énfasis en lo sustancial de sus aportes en la historia del arte, principalmente los conceptos que resultan contribuciones a las teorías decoloniales.

Aby Warburg fue un historiador del arte nacido en Hamburgo (Alemania, 1866). Dedicó su vida al estudio de las imágenes en la cultura, buscando relaciones entre ellas. Concretamente, a la migración de las fórmulas visuales en largos periodos históricos y su posterior recuperación por parte de los artistas. Su método interpela el pasado y el presente del sujeto histórico, a partir de las imágenes que perviven en la memoria colectiva, estableciendo vínculos en los montajes de detalles/síntomas singulares, de tiempos heterogéneos y discontinuos que conforman anacronismos y revelan polarizaciones, disrupciones, deslizamientos, evidenciados en los diferentes estratos que conforman la historia de la cultura. La aproximación a este concepto ilustra su visión de la Historia del arte como disciplina dialéctica. La imagen es portadora de tiempos heterogéneos y

discontinuos, que se "construyen y derrumban", que aparecen por momentos, luego mutan, desaparecen —descienden al olvido—, pero que en su carácter intrínsecamente discontinuo, vuelven a aparecer como *supervivencia* del pasado —con su impronta de repetición y diferencia—, en forma de testimonio y memoria visual.

La retícula en el arte textil prehispánico

Una pieza tejida con hilos
torsionados a la izquierda
traerá protección sobrenatural
*a su portado*r.
Grace Goodell, 1968.

Interesa analizar dos ejemplos de gasas textiles encontradas en territorio americano. Estas fuentes primarias servirán para establecer un acercamiento al modo en que el vacío y la retícula se constituyen como elementos formales del arte textil prehispánico, los cuales superviven y se resignifican en producciones del arte textil contemporáneo latinoamericano.

El primer textil que analizaremos se trata de un fragmento de gasa Chancay [Figura 01], encontrado en una excavación en el sitio de Lauri, Chancay, Lima, Perú. Su origen está datado entre los años 1100 d.C. y 1450 d.C. Actualmente se encuentra expuesto en el Museo de Arte Precolombino Amano, el cual posee la más amplia colección de tejidos de la cultura Chancay. Se trata de un textil *protector* encontrado en una tumba funeraria, ya que consideraban que quienes los usaban estaban amparados ante los malos espíritus. Es por ello que se puede presuponer su doble funcionalidad: decorativa y ceremonial. De acuerdo a las creencias de la época, los hilos para estas telas tenían que ser hilados en forma de una *S* en sentido izquierdo. Este hilo con carácter mágico fue llamado *lloque*. Siguiendo las leyendas, podemos saber que estas prendas estaban impregnadas de poderes sobrenaturales y servían de protección en el más allá.



Figura 1. Fragmento de gasa Chancay. Museo Textil Precolombino Amano. Recuperado de https://artsandculture.google.com/asset/fragmento-de-gasa-chancay-textilero-a-chancay/CgHL-g8ynnra2w

En cuanto a su carácter ornamental, se observa un motivo denominado *interloking*, que representa figuras entrelazadas –en este caso serpientes, y la figura de un animal no determinado– con perfiles aserrados. En los textiles de esta cultura son frecuentes las referencias a las actividades marinas, propias de un tipo de sociedad en la que su economía dependía de este ambiente natural. Asimismo, es habitual observar los tres elementos típicos de la idiografia andina: aves, felinos y serpientes. El uso de este motivo cuenta con un vasto desarrollo dentro de la imaginería Chancay, habiéndose encontrado en cerámicas del *Intermedio Temprano* en el valle de Chancay. En este caso, la serpiente comienza a adquirir cierto grado de abstracción, otro de los rasgos característicos de este estilo. Asimismo, en este diseño entrelazado nos encontramos con una figura que suele ser caracterizada como "cuerpo de ave con cabeza no identificada". El cuerpo de este animal se forma por la alineación repetida del patrón, generando rombos dispuestos de forma rítmica a lo largo de todo el textil.

La segunda pieza [Figura 02] se trata de un manto que exhibe una de las técnicas más emblemáticas la cultura Chancay, el *reticulado*, donde la urdimbre va recta y la trama que va en pares se entrecruza y anuda en cada hilo vertical para formar esta red o rejilla estable –calado de malla–, sobre la que se bordan diseños de peces que parecen estar *nadando* bajo las olas. Esta estructura, se constituye

como una parte integral del textil y su contenido simbólico. En relación a ello, Mary Frame expresa: "... las rejillas y simetrías de las estructuras de la tela operan como una construcción para la conceptualización del espacio, dándole forma, división, dirección y unidad". (Junius B, 1984, p.55). De aquí que estos entramados o calados textiles, deban entenderse como una decisión artística del productor, una elección deliberada con fuerte carga simbólica.

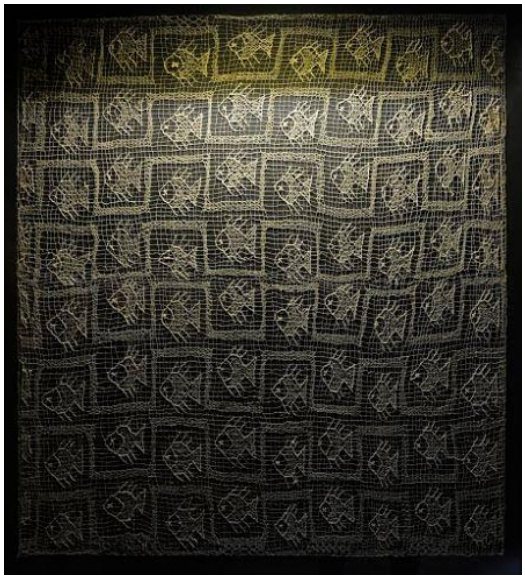


Figura 2. *Manto Chancay*. Museo Textil Precolombino Amano. Recuperado de https://artsandculture.google.com/asset/reticulado-de-peces-artesanos-as-chancay/hQFQp6ytiATuJw

Sus técnicas de tejeduría los distingue del resto de las sociedades de su tiempo por la creación de espacios negativos uniformes, formando calados de malla cuadrada regular, generados por el espaciado de los hilos de urdimbre y envoltura de trama anudada. Esta envoltura o enrollado de trama anudada implica la reunión de urdimbres sin que las mismas se crucen. (Gerschultz, 2008, p.5)

> El proceso de tejido de gasa en un telar de correa trasera exigía un diseño altamente sofisticado y laborioso del montaje del telar; el orden correcto de los hilos de urdimbre a través de los lizos requería una fantástica previsión para crear un tejido con urdimbres cruzadas. Para tejer la tela, el tejedor habría empleado habilidades altamente desarrolladas al manipular los hilos de urdimbre, que,

> debido a su cruce durante el proceso de tejido, puede haber parecido poseer su propia voluntad.
>
> Además, el cruce de hilos de urdimbre habría requerido una cierta cantidad de coerción; el tejedor debe haber forzado continuamente a las urdimbres a cambiar de posición mientras que se vuelvan demasiado retorcidos. Este desafiante proceso de producción, que requiere una gran potencia física, fuerza y destreza, pueden haber influido en la recepción de la tela de gasa en la sociedad chancay, y como estas cualidades habrían sido deseables entre quienes usan y ven el textil. (Gerschultz, 2008, p.5)

Ricardo Rojas, en su *Silabario de la Decoración Americana*, afirma que, aún más importante que los grados de representación o los motivos que esta cultura ha adquirido, son las *leyes internas del ritmo americano y su sentido direccional* del diseño lo que estipula un tipo de decoración *abierta* de los paños. Se trata de diseños que *no se cierran,* no presentan marcos de encierro ni orlas que limiten o contengan la ornamentación, permitiendo que los motivos se proyecten al infinito, diferenciándolos de los tejidos de origen europeo u oriental.

Manifestaciones actuales

Antes de entrar en un análisis pormenorizado de las obras textiles contemporáneas escogidas, haremos foco en algunas cuestiones en relación al posible vínculo que puede encontrarse entre ellas y las expresiones textiles de la cultura Chancay. La técnica ancestral no ha tenido un desarrollo que llegue hasta la actualidad, ni siquiera en su epicentro de origen. Podemos encontrar algunas derivaciones en los tejidos de trama abierta que se utilizan para realizar prendas autóctonas en las zonas de México y Guatemala –huipiles. Empero, no es posible encontrar tejedoras que mantengan el empleo de la técnica con los mismos caracteres que en la antigüedad.

Es bien sabido lo dificultoso que resulta hallar fuentes primarias textiles, ya que, por su carácter orgánico, son altamente degradables. La mayoría de las piezas que han sido halladas pertenecen a tumbas funerarias, las cuales, por sus condiciones medioambientales, hacen más propicia la conservación. Ante este tipo de dificultades, consideramos de gran importancia traer al presente estas piezas,

dando cuenta de su constitución morfológica y técnica, para conocer el origen de nuestra cultura y evidenciar cómo, a través de los rasgos formales, son resignificadas en el presente, aun cuando la linealidad del tiempo histórico nos quiera convencer de que este patrimonio cultural inmaterial ha sido perdido.

En nuestro territorio nacional, específicamente en el poblado "El Cercado", provincia de Tucumán, podemos encontrar una manifestación textil de gran destreza, la randa, una de las primeras formas de encaje de bordado sobre malla. Siguiendo la etimología del término «Randa», podemos decir que este procede del alemán *rand*, entendido como «cerco, borde, extremo de algo». Asimismo, Pat Earnshaw en el Diccionario de Encajes (1999), menciona a la randa en su conexion al encaje español, en su carácter de labor de red «laces» (en inglés, encaje). De ahí que, siguiendo lo expuesto por Delia Etcheverry en *RandAcerca* (2020), puede afirmarse que la randa se constituye como un trabajo de red confeccionado a partir del uso de dos herramientas: aguja y guía de metal o madera, y de la técnica de anudado del hilado. El mismo consiste en la realización de un lazo alrededor de la aguja, que es regulado en su posición y tamaño gracias a la guía. (p. 17). La segunda etapa consiste en la tensión de la retícula obtenida, de manera tal que pueda ser bordada.

Otro aspecto de vital trascendencia es la materialidad, el textil utilizado es un hilado muy fino –N° 200. Esto permite la creación de una red muy ligera y delicada, pero que posee gran firmeza gracias a la acción de los nudos o lazadas que conforman las retículas.

Tradicionalmente, se considera que el origen de esta técnica proviene de los Países Bajos los cuales, durante la ocupación española del siglo XVI, transmitieron la confección de encajes a bolillo a los invasores y estos la adoptaron trayéndolo a las colonias. Las señoras patricias comenzaron a producir ajuares a partir de esta técnica, manteniéndola hasta que se popularizó entre las clases bajas: momento de su abandono.

Sin embargo, habiendo analizado los caracteres constitutivos de las gasas precolombinas, podemos encontrar rasgos formales que superviven y renacen en forma de *síntomas* en estas obras textiles contemporáneas. El principal rasgo será la utilización de la materialidad textil. Como bien se ha mencionado al inicio de

este artículo, el arte textil será considerado muy tardíamente por el sistema de las Bellas Artes. Sin embargo, queda a las claras la predilección de nuestros antepasados de la América Profunda por este noble material. De ahí que, la gran mayoría de las artistas textiles europeas y norteamericanas de la década del 70 (participantes de la Bienal de Lausanne) han venido a Latinoamérica a estudiar artes textiles, recorriendo el territorio y *empapandose* del conocimiento de nuestras técnicas. En alusión a ello, Claire Zeisler afirma:

> Los peruanos fueron los mayores tejedores de todos los tiempos. [...] Ninguna nueva técnica ha sido creada desde los peruanos. Y encuentro esto muy interesante. Por lo tanto, era natural que todos nosotros, los tejedores en el siglo veinte, volviéramos a los peruanos [...] (Zeisler en Barrie, 1981: s/p).

Otro de los rasgos constitutivos compartidos es el tratamiento del vacío y su compañero inalienable, la retícula. La estructura reticulada esboza formas a partir de la construcción de espacios llenos y vacíos, pivoteando en una suerte de imagen en positivo-negativo. La totalidad de la gasa o de la randa (tanto sea en su composición figurativa o abstracta) puede apreciarse gracias a este juego. Abordaré sus particularidades a partir del análisis de las obras de Carlota Beltrame, para traer al presente como, la retícula y el vacío, resurgen en forma de *síntomas* o *supervivencias* del pasado ancestral.

La randa como memoria visual de una provincia y de un país.

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte
practicado en el mundo de los aspectos visibles.
Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar,
pero también de otros tiempos suplementarios
–fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede,
como arte de la memoria, no puede aglutinar.
Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.

Georges–Didi Huberman

La serie “La Utopía” (2014-2018), obra de la artista, docente e investigadora tucumana, Carlota Beltrame, ganó el primer premio a la mejor obra del Salón Nacional de Artes Visuales (2018). Se presenta como la traducción en randa de pintadas, logos, panfletos, frases y fragmentos de cartas de la escena política histórica de Argentina enmarcados en plata. En relación a su obra, Beltrame expresa: "En mi trabajo, la *randa* no alude al ámbito doméstico, sino que, en tanto práctica popular aparece como el principal hecho político que, en mi obra, busca soportar gran parte de las históricas utopías en las que los argentinos, para bien o para mal, aún podemos reconocernos". (Beltrame, 2019)

Empero, para derribar falsas creencias, la artista no es *randera,* y lo afirma de forma contundente:

> “He sobrebordado algunas cosas para rectificar pero no soy una randera y no me interesa serlo -dice-. No solo me apropio de la randa sino también de la mano de la randera, que tiene una sabiduría que se va transmitiendo de generación en generación. Ahora hay muy pocas randeras, no superan la cincuentena. Estoy haciendo traducir las seis fotografías que se sacaron en aquella ocasión en la Casa Histórica intervenida por Montoneros y esas piezas las voy a exponer este año”.

Aquí la artista no sólo hace uso de los espacios vacíos en sentido formal-material, sino también para aludir a sucesos acaecidos en la historia reciente de nuestro país, como ser la desaparición de Santiago Maldonado [Figura 03].

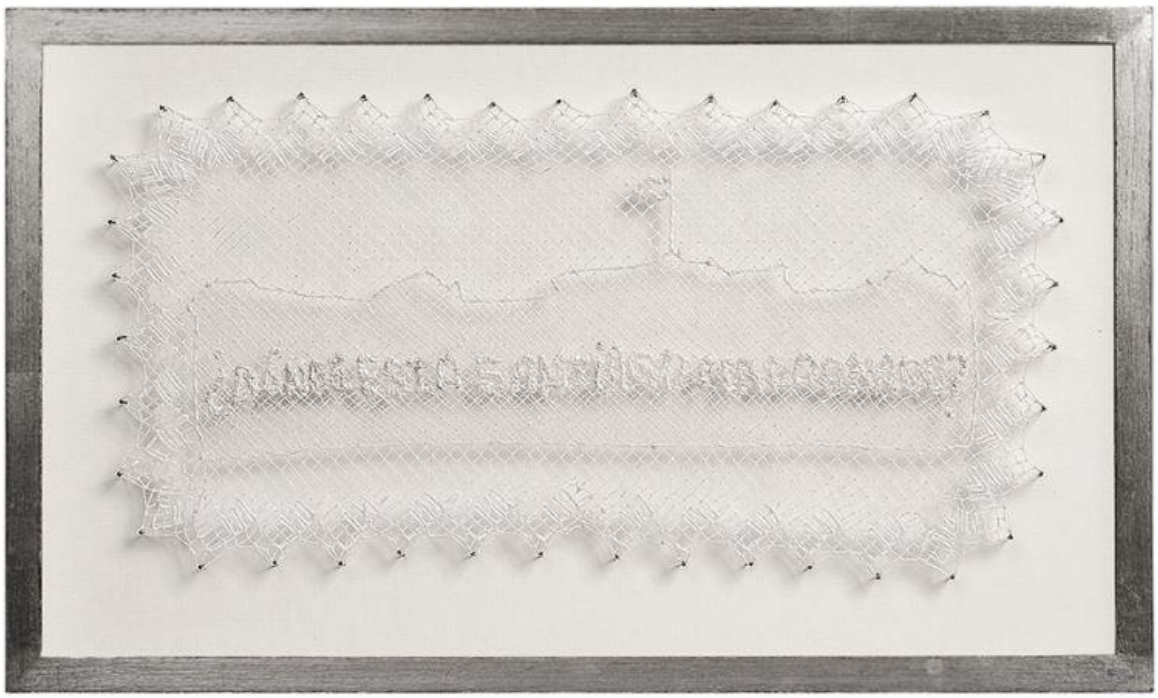


Figura 03. Serie *La Utopía*. Obra *¿Dónde está Santiago Maldonado?*, de Carlota Beltrame. Recuperado de http://carlotabeltrame.com/#textiles-randa-09

Pero el raid de *La Utopia* no finaliza allí, ya que la obra resulta un raconto de veintenueve piezas-hechos-protagonistas de nuestra historia: "Lo personal es político", "FAP (Fuerzas Armadas Peronistas-Montoneros)", "Partido comunista", "ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)", "Wiphala (bandera de los pueblos originarios)", "PI (Partido Intransigente)", "La Tupac Amaru", "La Tupac Amaru", "MTL (Movimiento Todos por la Patria)", "MTL (Movimiento Todos por la Patria)", "Néstor vive", "FAL (Fuerzas Argentinas de Liberación)", "Vatayón militante (Batallón militante)", "JP "El Kadri", "Anarquismo", "PO (Partido Obrero)", "PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores)", "30 años de democracia", "El Ché", , "LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales y Trans)", "Lo imposible sólo tarda un poco más (HIJOS)", "Evita montonera", "Los dolores que nos quedan son los derechos que nos faltan (Reforma Universitaria de 1918)", "El peronismo es el hecho maldito del país burgués (John William Cooke)", "Sin la esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido (Fragmento del final de Carta Abierta de Rodolfo Walsh)", "Uturunco" y "Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir".

Por su parte, *Revés de Trama* [Figura 04] suscitó controversias: esta obra de arte textil realizada a partir de la técnica ancestral de randa consiste en la minuciosa traducción de la pintada —"Montoneros" y "PV", Perón vence— que la agrupación Montoneros realizó en la Sala de Jura de la Casa Histórica-Museo Nacional de la Independencia de Tucumán a mediados de 1971, al tomar el lugar en acto de protesta y reivindicación de Juan Domingo Perón. *Revés de Trama* fue expuesta en la Casa Histórica en 2021, en ocasión de la exposición *Randa Testigo*. Esta obra generó gran revuelo ya que se la consideró un homenaje a Montoneros. Las agresiones, insultos y amenazas emitidas por grupos ultraconservadores se hicieron extensivas a la artista, a la curadora de la muestra, y las autoridades de la institución receptora. A tal punto, que se llevó adelante una movilización en la puerta del museo.

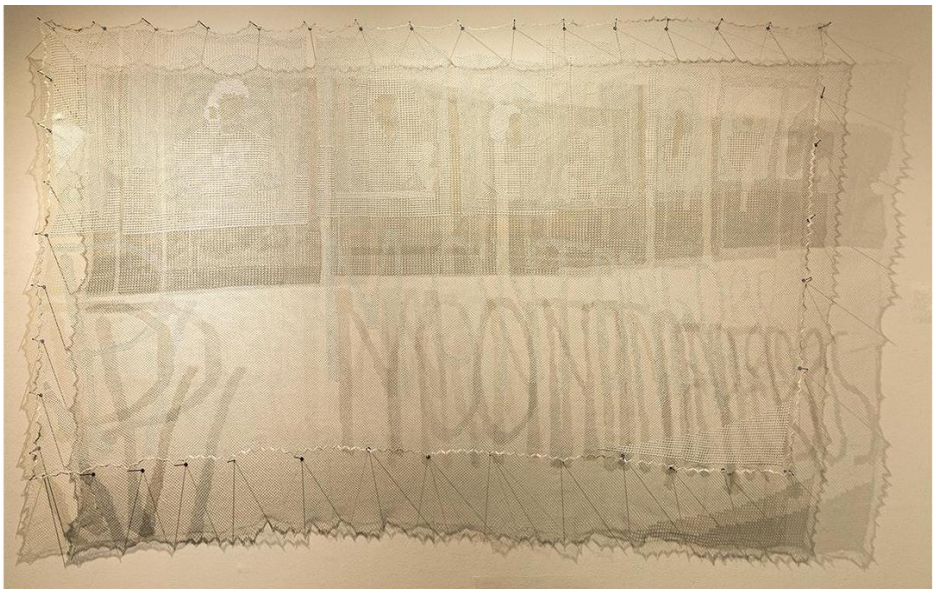


Figura 04. Máximo Parpagnoli (2021). Revés de trama, de Carlota Beltrame. Recuperada de https://carlotabeltrame.com/#textiles-baeton-07

Ahora bien, la artista tiene derecho a crear libremente mundos poéticos ficcionales sin necesidad de explicar y justificar sus modos de construir realidades alternativas para no ser censurada. Siguiendo al reconocido artista chileno Alfredo Jaar, cabe preguntarnos: ¿Acaso el arte no es político? Mas aún, ¿quién tiene la potestad para decidir y dictaminar que una obra de arte es ofensiva y debe retirada de su circulación? ¿los artistas se tienen que hacer

responsables por la forma en la que los espectadores perciben e interpretan su producción?

Debemos recordar el giro del archivo que se dio a partir de la década de los 90, con su respectivo reconocimiento de la necesidad de reponer, acumular y organizar los rastros y huellas del pasado como una forma de no entregar el olvido. Gran parte de la producción de Beltrame puede inscribirse bajo esta t*endencia.* Vale aclarar que la pieza se expone junto a una frase del filósofo Michael Foucault, académico que aborda la cuestión del archivo en su libro "Arqueología del Saber". Resulta pertinente traerla al presente para dar luz al debate:

> "Es preciso saber reconocer los sucesos de la historia, sus sacudidas, sus sorpresas, sus triunfos afortunados o sus derrotas mal digeridas pues también nos hablan de nuestros comienzos y de nuestras herencias. Percibir sus peripecias, sus desviaciones ínfimas y sus retornos complejos porque los errores, los fallos de apreciación, los malos cálculos y hasta lo que pudo ser y no ha tenido lugar también han producido aquello que hoy existe y que aún pesa sobre nosotros. Descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la Verdad ni el Ser, sino el accidente".

Mas aún, Beltrame nos invita a nosotros como público a reflexionar sobre este hecho tan violento del pasado, no pretende avalar o reivindicar los hechos del pasado, sino que presenta una mirada estética, histórica y crítica de ellos. Expresa: "Esta fue una forma de poner sobre la mesa verdades que están en el mundo y de las que hay que hacerse cargo" (Ternavasio, 2023). Y agrega: "me interesaba hacer un contrapunto, un oxímoron, entre la delicadeza del textil y la violencia que comunican las imágenes con las que trabajo y que tienen que ver con la historia reciente de mi provincia".

Hay que considerar que no se trata de la primera obra de la artista que apunta a cuestiones incómodas tendientes a agitar la conciencia del espectador. Ella toma temas locales y los convierte en universales, utilizando como medio la artesanía popular proveniente de El Cercado, Tucumán. Su trabajo se centra en el recuerdo y la memoria como posibilidades reflexivas devengadas de la producción artística, específicamente, invita a la recuperación de la memoria colectiva. En definitiva, en el caso particular que generó debate, Beltrame intenta traer al

presente un episodio del pasado que se encontraba sepultado en la memoria social.

La retícula y el vacío en el arte contemporáneo textil.

La dualidad lleno-vacío está presente en todas las obras de arte, sea de forma explícita o implícita. No caben dudas que el vacío concebido desde el arte, resulta un recurso compositivo, pero también un elemento conceptual-discursivo. El vacío es condición del lleno y viceversa, por ello el vacío puede lograr que el espacio esté más lleno. Normalmente denota lo inhabitado, inalcanzable, desconocido. Se puede componer con el vacío, recurso evidenciado en la técnica de randa.

Por su parte, la retícula resulta la expresión de la ortogonalidad —ángulo de 90°— de las coordenadas del espacio y el tiempo, materializadas en una grilla que proyecta figuras en el espacio bidimensional. Configura espacios que se declaran en relación a la dicotomía "espacio abierto y cerrado", y con ellos, el posicionamiento ante un espacio interior o exterior. Sin embargo, las líneas de las retículas textiles trascienden el tiempo, ya que provienen de un ayer y se prolongan hacia un mañana.

Las obras de Beltrame, realizadas a partir de la técnica de randa, hacen uso de la retícula y del vacío para construir espacios sensibles que configuran y perpetuan la memoria colectiva. Las líneas del textil adquieren dimensión visual gracias a la acción de los vacíos que *contiene.* Los espacios sin materialidad son tanto o más importantes que aquellos que son construidos. El vacío permite la lectura de la imagen y ayuda al entendimiento global de la retícula.

Sin embargo, la retícula y el vacío en la obra de Beltrame se potencian gracias a la acción de la luz y su contrapunto, la sombra. Vale comentar que el hilo utilizado tradicionalmente en randa es color blanco, es por ello, que en una primera lectura de la imagen no se logra percibir con claridad las figuras representadas en la pieza. La imagen se *revela* o *aparece* [Figura 05], casi como un espectro fantasmagórico, cuando la retícula textil proyecta su sombra sobre el muro donde está emplazada la obra.

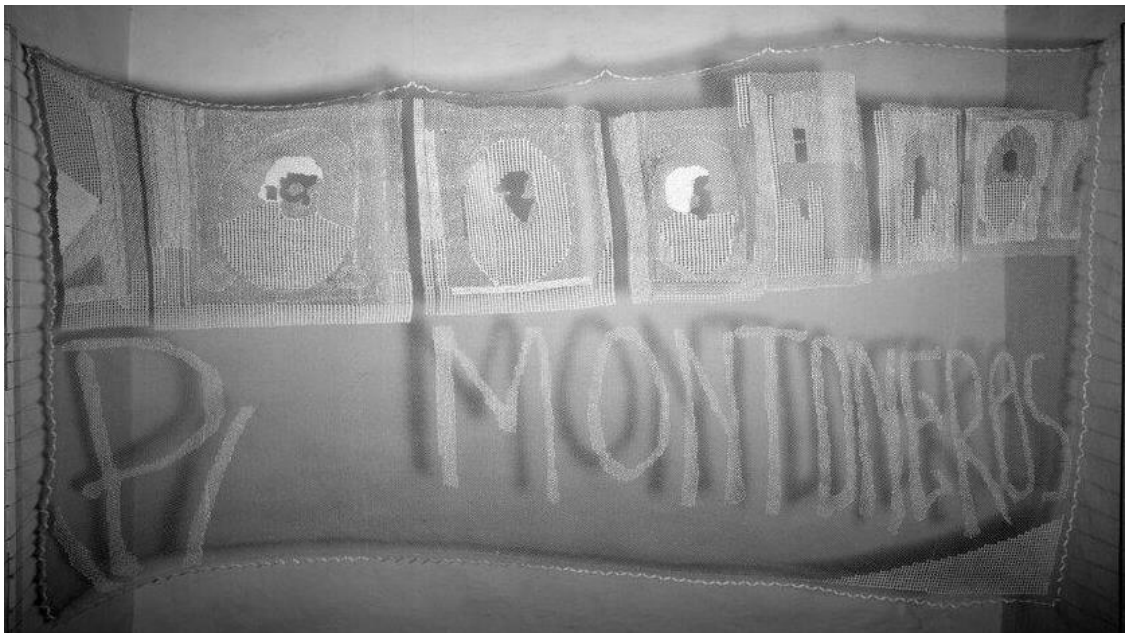


Figura 05. Raimundo García Cardozo (2021). Revés de trama, de Carlota Beltrame. Recuperado de https://carlotabeltrame.com/#textiles-baeton-07

Tejidos finales

Tal como venimos analizando, los textiles nos cuentan cosas desde el origen de los tiempos. Resultan prueba y testimonio del paso del ser humano en la escala temporal geológica, construyendo sentido y denotando la época y lugar en la que fueron pergeñados. Tal como expresa Alejandra Mizrahi (2020): "Los tejidos se erigen como sistemas que piensan con las manos sus contextos, sus historias, sus genealogías, repitiendo un gesto que nunca es el mismo" (p. 89).

A esto sumariamos: pero siempre está presente. Este gesto sostenido en el tiempo, su repetición, es lo permite y promueve el acto de la memoria. De ahí que la randa repite el gesto textil para supervivir, prolongando su carácter de testimonio y memoria. La acción de tejer que materializa la rebeldía ante el olvido de los saberes ancestrales de un pueblo.

En suma, la randa se constituye como una técnica "tradicional, contemporánea y viviente" gracias al trabajo de artistas como Carlota Beltrame, que hacen uso de ella, para construir mundos poéticos ficcionales que nos recuerdan de dónde venimos y nos invitan a reflexionar sobre ello.

Referencias bibliográficas

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca, México: Serieve.

Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.

Boucher (2016) Introducción en *Historia del Traje en Occidente: Desde los Orígenes hasta la Actualidad* (pp. 14-17). GG Moda.

Corcuera, R. (2015). *Gasas prehispánicas*. Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural Asociación Argentina de Cultura. CONICET. CIAFIC Ediciones.

Cortes, V. (2020) *Arte Chancay: reconstrucción ritual del mundo*. Centro Peruano de Arqueología Marítima y Subacuática (CPAMS). Revista En Líneas Generales ° 3-4, 2019-2020. ISSN 2616-6658, pp. 8-25 DOI: https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5080

Díaz Lon, I. (s. f.). *La técnica de la "Gasa" y su evolución en el tiempo*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Perú. Recuperado de http://www.monografias.com/trabajos-pdf/tecnica-textil-gasa/tecnica-textil-gasa.pdf

Fondo Nacional de las Artes (2018). *La Argentina Textil*. [Catálogo]. Recuperado de https://fnartes.gob.ar/publicaciones/la-argentina-textil

Fenik, Silvina. *Randa: tradición y diseño tucumanos en diálogo*. 1ed - Tucumán. EDUNT. Recuperado de https://issuu.com/ideptucuman/docs/libro_randa

Goodell, G. (1968). "A Study of Andean Spinning in The Cuzco Región", *Textile Museum Journal*, Textile Museum, Washington, vol. II, N° 3, p. 2-8.

Horkheimer, H. (1963). *Chancay prehispánico: diversidad y belleza*. Revista Cultura Peruana XXIII (175-178): 62-69.

Frame, M. "Las imágenes antiguas de estructuras de tela en el arte antiguo peruano", en *The Junius B. Bird Conferencia sobre Andino Textiles: April 7 ° y 8 °, 1984* , ed. Ann Pollard Rowe (Lavado, DC: The Textile Museo, 1986), 55.

Millán de Palavecino, María Delia. (1948). *El viejo arte popular de la randa*. Revista del Instituto Nacional de la Tradición. Año 1.

RandAcerca / Lucila Galíndez... [et al.]; compilado por Alejandra Mizrahi.- 1a ed.- San Miguel de Tucumán : EDUNT, 2020. Libro digital, PDF - (Saberes académicos; 17)

Referencias electrónicas

Daniel Gigena (2023, 17 de enero). El pasado como espectro: una obra textil que evoca la pintada de Montoneros en la Casa Histórica de Tucumán ganó el Premio Klemm*. La Nación.* https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-pasado-como-espectro-una-obra-textil-que-evoca-la-pintada-de-montoneros-en-la-casa-historica-de-nid17012023/

Aldo Ternavasio (2021, 12 de octubre). La construcción de una fábula casi perfecta. Página 12. https://www.pagina12.com.ar/372552-la-construccion-de-una-fabula-casi-perfectaMuseo Chileno de Arte Precolombino (s.f.). *Chimú, laberintos de un traje sagrado- 2005*.

http://precolombino.cl/exposiciones/exposiciones-temporales/chimu-laberintos-de-un-traje-sagrado-2005/tecnologia/estructuras-textiles-del-traje/

Museo Chileno de Arte Precolombino (s.f.). *Sala textil*. http://precolombino.cl/exposiciones/exposicion-permanente-america-precolombina-en-el-arte/sala-textil/vitrinas/tecnologia-textil/#!prettyPhoto

Del libro a la serie, *El cuento de la criada* como narrativa transmedia

Gian Luca Spinelli (UNMdP/CELEHIS)

El propósito de este trabajo es abordar la serie televisiva *El cuento de la criada* creada por Bruce Miller, a través de un análisis en el que se expondrán los principales rasgos que se presentan a lo largo de su visualización. La misma comienza a transmitirse en 2017, basada en la novela homónima escrita por la autora canadiense Margaret Atwood y publicada en 1985. De tal forma se buscará establecer tanto similitudes como diferencias entre ambas producciones con el fin de lograr un riguroso análisis que nos acercará a observar cómo el mundo narrativo distópico de Atwood se expande a partir de diferentes medios y sistemas de significación. Bajo dicho término, es menester detallar la forma en que ciertas adaptaciones como *ECDLC* pueden llegar a encasillarse como narrativas transmedia, las que amplían la historia original mediante la incorporación de nuevos personajes y situaciones.

En primera instancia, debe resaltarse que la primera temporada de *El cuento de la criada* fue producida por la compañía de *streaming* Hulu, como se mencionó, en 2017 y desarrollada por su *showrunner*, Bruce Miller. A lo largo de los diez capítulos de dicha temporada se incorporan varios de los numerosos personajes que fueron creados por Atwood en su novela, junto a una ampliación de las diversas líneas narrativas. Esta decisión se debe a los motivos económicos que subyacen a la producción audiovisual de Miller, en la cual realiza una adaptación en provecho del formato televisivo. En otras palabras, el *showrunner* pretende hacer uso del relato construido por la autora, para así poder ampliarlos en las siguientes temporadas.

Por lo tanto, si bien la serie rescata la pesarosa historia que padece Defred en la novela, a su vez su *showrunner* incorpora un sinnúmero de juegos temporales (en varios casos, nivelados a través de los múltiples *flashbacks* de los personajes) para reorganizar la trama desenvuelta en el mundo distópico de *El cuento de la criada*. De manera que dentro del presente trabajo se tomará como

corpus la selección de tres capítulos en los cuales se observan grandes alteraciones en la cronología narrativa de la novela: "Offred" (capítulo uno), "A woman´s place" (capítulo seis) y "Night" (capítulo diez). En los mismos también se manifiesta la presencia del subgénero de "la distopía crítico feminista[1]" (…) [en donde] nos muestran espacios imaginarios, caracterizados por la supresión del deseo femenino y la instauración de órdenes opresoras basadas en la discriminación de géneros" (Moreno Trujillo, 2016: 189). Por lo cual, a lo largo del trabajo también se analizará la forma en que Miller reconstruye y amplía las técnicas literarias que Atwood utilizó en 1985 para criticar la imposición de las normas de género[2]

El cuento de la criada, ¿Una narrativa transmedia?

Para aproximarnos a la serie en cuestión, en primer término, resulta conveniente realizar un recorrido a través del concepto de narrativa transmedia[3]. Si bien existen varios profesionales y académicos que han estudiado este tipo de narrativas a lo largo de los años, dicha noción se originó en 2003 por parte del profesor y periodista estadounidense Henry Jenkins. El mismo hace hincapié en la importancia que poseen los medios para la construcción de los mundos narrativos, ya que, "al encontrarnos en una nueva era de convergencia de medios, se vuelve inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples canales" (Scolari, 2013: 20). Como bien afirma Carlos Scolari:

> Las NT 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.). Las NT no son simplemente una

[1] Este tipo de narrativas han tenido una trascendencia en los estudios de género y la tradición literaria feminista: "han sido encargadas de liberar de ese aire de arcaísmo que envolvió a varios de los movimientos feministas en la década de los 80, y los provee de un nuevo campo de acción desde el cual la ciencia ficción habla con fuerza sobre esas nuevas identidades de lo femenino." (Moreno Trujillo, 2016: 190).

[2] Tal eje crítico ya se encontraba presente en la novela, pero no de un modo tan explícito como sucederá en la serie.

[3] Carlos Scolari define a las narrativas transmedia como "un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión." (2013: 46).

> adaptación de un lenguaje a otro: la historia que cuenta el cómic no es la misma que aparece en la pantalla del cine o en la microsuperficie del dispositivo móvil. (2013: 24).

De manera que nos estamos refiriendo a una operación que requiere una unión de distintos medios, lenguajes y hasta plataformas de comunicación. Es por eso que una determinada historia no puede alcanzar un gran impacto sin los medios adecuados para expandirla. Sin embargo, Jenkins asevera que tales medios no son el punto central de las narrativas transmedia, sino que "las acciones de los consumidores son fundamentales en las NT. Los fans son evangelizadores a tiempo completo que no pierden la ocasión de promover su narrativa favorita." (Scolari, 2013: 41). Entonces, se comprueba que otro asunto crucial es la interacción que los usuarios tienen con el proceso de expansión del relato en cuestión. En el caso de *El cuento de la criada*, un elemento que se vuelve muy significativo es la reflexión sobre nuestra percepción de la realidad y nuestra percepción del cambio, el futuro y las consecuencias de nuestras acciones. (Clemente Bustamante, 2009). Concretamente la novela de Atwood, al encasillarse como una distopía de crítica feminista[4], ha logrado un mayor impacto en los grupos de lucha feminista en todo el mundo. Dado sea el caso, por ejemplo, de las marchas a favor de la legalización del aborto en Argentina durante el 2018 (en el marco del estreno de la segunda temporada de la serie) en las que varias mujeres asistieron con la rojiza vestimenta que caracteriza a las criadas tanto en el libro como en la serie. Lo expuesto establece una clara complicidad entre la producción de Bruce Miller y sus consumidores, los cuales colaboran para que la serie consiga el alcance necesario para su éxito. Tal cuestión resulta fundamental ya que cualquier narrativa transmedia requiere la participación y disponibilidad de las audiencias.[5]

Ahora bien, al indagar en los distintos fenómenos transmedia nos topamos con algunas estrategias comerciales como las adaptaciones cinematográficas/televisivas. En este caso también surgen posturas contrarias

[4] Subgénero, derivado de la distopía crítica, mediante el cual "se han manifestado desde el siglo XX las esperanzas y temores de las mujeres que enfrentan un mundo cambiante que les exige una constante redefinición de su identidad femenina." (Moreno Trujillo, 2016: 189).

entre los estudiosos como Jenkins y Jeff Gómez. Aunque ambos concuerdan en la calidad expansiva de las narrativas mencionada anteriormente, Gómez insiste en que el contenido no puede reutilizarse en distintas plataformas a modo de adaptación ya que no se aportarían personajes o situaciones nuevas al mundo narrativo. Dicha perspectiva no se evidencia en *El cuento de la criada*, ya que en la primera temporada de la serie nos encontramos con situaciones que no se desarrollan en el libro de Atwood. Tal es el caso de, por ejemplo, la historia de Luke, la pareja de Defred/June. Por un lado, en la novela el destino de dicho personaje es incierto y la protagonista misma considera que ha muerto. Por otra parte, en la producción de Bruce Miller se presenta la historia de Luke desde el momento en que le arrebatan a June y a Hannah. Este tipo de situaciones y nuevos roles de los personajes, diferentes de los hechos originales escritos por Atwood, confirman que "algunas adaptaciones pueden ser al mismo tiempo y de manera explícita un fenómeno de expansión transmedia." (Scolari, 2013: 48). La condición de narrativa transmedia de *El cuento de la criada* se evidencia en esa expansión de la historia al ser adaptada del libro a la serie[6]. Además, la serie suma nuevos personajes a la narración como, por ejemplo, la embajadora mexicana y su asistente en el sexto capítulo de la primera temporada. Actualmente existen otras obras literarias que han sido adaptadas y producidas por Hulu como la novela fantástica *22.11.63* (2011), una producción que no puede considerarse una expansión dado que, si bien se altera el orden de los sucesos del libro (como en el caso de *ECDLC*), no suma nuevos personajes ni situaciones respecto a la historia original.

También debe recalcarse el papel primordial que cumple *El cuento de la criada* al momento de adaptar el relato a los usos, las costumbres e intereses que poseen aquellos a quienes se dirige la televisión. En este sentido, se adapta al lenguaje actual, un lenguaje que "no es solo un instrumento de comunicación, sino una poderosa herramienta" (Galán Rodríguez, 2007: 127) que se piensa para las múltiples pantallas de los usuarios. En la serie nos encontramos con una subjetividad mucho más voluminosa que en la novela. En el caso de esta

[6] "El mismo Jenkins apoya esta visión cuando sostiene que <es una cuestión de grado>, ya que <toda buena adaptación contribuye con nuevos puntos de vista a nuestra comprensión de la obra, y realiza adiciones o sustracciones que remodelan la historia de manera significativa>" (Scolari, 2013: 49).

última, solo conocemos la perspectiva de Defred por ser la narradora de su propia historia. Por otra parte, en la producción de Miller hay una presencia de nuevas subjetividades con sus múltiples miradas. Tal aspecto es otra característica que se reitera en las narrativas transmedia, las cuales "tienden a potenciar una polifonía causada por la gran cantidad de personajes e historias." (Scolari, 2013: 41).

Entonces, resulta apropiado afirmar que *El cuento de la criada* posee un mundo narrativo caracterizado por su experiencia transmedia. Dicha narrativa se adecúa a las propiedades de cada medio, la trama de la novela se expande profundamente en la primera temporada de la serie y continúa haciéndolo en las siguientes temporadas. A su vez, existen otras plataformas con las que los usuarios han experimentado la historia de la escritora canadiense, como sucede con la reciente adaptación gráfica llevada a cabo por la artista Renée Nault y editada por Salamandra Graphic en 2020. La obra de Margaret Atwood impone un gran respeto a la hora de ser llevada a otros medios, posee los atributos adecuados para expandirse a muchas otras plataformas. Para llevar a cabo su adaptación, Bruce Miller y el equipo de producción "deben disponer de una visión clara del despliegue transmedia, determinando dónde, cuándo y cómo se expande la narrativa." (Scolari, 2013: 87). Eso, sumado a la inclusión de las audiencias y los contenidos generados por los usuarios, convierte a *El cuento de la criada* en una narrativa transmedia sustanciosa para los medios actuales.

La expansión narrativa de la serie:

En esta instancia se pondrá en evidencia cómo la serie de Bruce Miller reorganiza la estructura narrativa de la novela original a partir de nuevas posturas, nuevas voces, nuevos roles y nuevos personajes. Como es propio en las series televisivas, el episodio "piloto" busca atrapar a los receptores con su trama seductora. Aproximándonos al primer episodio ("Offred"), se observa cómo éste inicia con uno de los ya mencionados *flashbacks*[7], a los que se apela

[7] "Según Genette, toda obra narrativa cuenta con un tiempo del *relato* (los acontecimientos tal y como se le presentan al espectador) y el tiempo <ideal> de la *historia* (ordenado

para la reconstrucción de los hechos que darán cuenta de la situación en la que se encuentran los personajes posteriormente. En este caso se trata del momento en el cual Defred, Hannah y Luke intentan viajar a Canadá para huir del gobierno totalitario de Gilead. Tal suceso es mencionado en la novela cuando Defred rememora cómo le arrebataron a su hija (cuyo nombre no aparece en la producción de Atwood). Por consiguiente, el próximo *flashback* es el que muestra la llegada de la protagonista a la casa del Comandante Waterford en donde se recrea, tal y como se observa en el libro, la atroz actitud que tendrá Serena Joy en la historia (quien, además, aparenta una edad más joven que en la novela).

A medida que avanzan los hechos, los televidentes se percatan de cómo se organiza la República de Gilead, que se construye como

> La consumación de un regreso al Antiguo Régimen que incorpora, a modo de coartada, algunas de las preocupaciones del mundo contemporáneo, como la ecología; el producto de una Restauración que, como ha sido habitual a lo largo de la historia, se efectúa mediante el Terror. (Ros, 2019:175)

Tal afirmación se demuestra en el paseo que realiza Defred con Deglen, situación en la cual se observa, como en la novela, la secuencia en que circulan por la iglesia en donde cuelgan los cadáveres de los traidores de la República. En opinión de la protagonista, "se supone que nosotras tenemos que sentir odio y desprecio hacia esos cadáveres. Pero no es eso lo que yo siento. (…) Lo que siento hacia ellos es vacuidad. Lo que siento es que no debo sentir" (Atwood, 2017: 64). Sin embargo, dicha actitud se contradice en este capítulo, ya que Defred expone una actitud de odio y furia al llevarse a cabo el Salvamento. Por un lado se observa la alteración en la cronología de los hechos, ya que tal Salvamento ocurre casi al finalizar la novela, y por el otro, la participación de Defred no se relata así. Dentro de la serie, vemos a la protagonista iniciando la revuelta contra el violador que debe ser ejecutado mientras Deglen se mantiene alejada. Pero en la narración de Atwood es Deglen quien comienza a golpearlo mientras Defred contempla la escena "agraviada y asqueada" (Atwood, 2017: 376). Posteriormente, Deglen se justifica ante dichas acciones: "No seas

cronológicamente y sin elipsis, que tiene que ser reconstruido por el receptor de acuerdo con los datos que nos aporta el relato)." (García Martínez, 2012: 276).

estúpida. Él no era un violador, sino un político. Era uno de los nuestros. Lo dejé sin conocimiento para evitarle el dolor. ¿No ves lo que le están haciendo?" (Atwood, 2017: 376). Es muy probable que la actitud de Defred vista en la serie se deba a que, instantes previos al suceso, Dewarren le cuenta sobre la supuesta muerte de Moira (algo que no ocurre en la novela en tal circunstancia). A su vez, la confidencialidad entre Defred y Deglen en el capítulo es muy grande en comparación con la novela, en la cual las conversaciones consideradas como "peligrosas" ocurren más adelante.

El esmero de Bruce Miller por incorporar gran parte de los hechos trascendentales de la novela en el episodio "piloto" es evidente. Un ejemplo de ello es la escena de la Ceremonia, recreada tal y como se cuenta en los escritos de la autora; en la misma, se observa cómo "las mujeres ya no son consideradas por más tiempo como trabajadoras o consumidoras poseedoras de derechos, sino como potenciales engendradoras de hijos" (Ros, 2019: 179). Hay varios *flashbacks* en medio de cada uno de estos acontecimientos, algunos de los cuales rememoran cuestiones que jamás ocurren en la narración de Defred en la novela. El día en el que la protagonista le cuenta a Moira sobre su embarazo previo a los sucesos futuros es una de esas cuestiones.

Como bien se observa, la Defred sumisa creada por Atwood ha desaparecido; por el contrario, se da lugar a una protagonista muy desafiante y rebelde. Luego de que Deglen le confirmara la presencia del Ojo en su casa, Defred se muestra asustada al respecto. Pero, en la siguiente escena, vemos una actitud firme y decisiva al momento de confirmar su verdadero nombre: June. La cuestión del nombre es otro dilema que incorpora el *showrunner*, ya que a lo largo de la novela en ningún momento se alude a otro alias que no sea Defred. Existe la posibilidad de que se trate de una forma de evidenciar la fortaleza del personaje al mostrar su lado desafiante ante las leyes de la República (explicitan que las criadas deben llevar un nombre que dé cuenta a qué Comandante pertenecen). O, también, podría interpretarse como un "despertar" de la criada, ya que "la noción del despertar es crucial para Defred, que, durante la historia, atraviesa momentos de negación extrema en su camino frente a otros de conciencia

absoluta, cuando se hace dueña de su situación" (Zárate, Pagnoni Berns, Aguilar, 2019: 228).

Ahora bien, es posible marcar varios elementos del primer capítulo que son el ejemplo claro de una reestructuración de los hechos de la novela de Atwood. Sin embargo, otro asunto que resulta fundamental en este tipo de narrativas transmedia es la incorporación de nuevos personajes que expanden el relato original. Tal es el caso del capítulo seis de la serie ("A woman´s place"), en el cual aparecen, como bien se mencionó con anterioridad, personajes como la embajadora mexicana (la Sra. Castillo) y su asistente (el Sr. Flores). Los mismos, al ser ajenos a los escritos de Atwood, traen consigo un desvío de la trama que cambia el futuro de la protagonista. El Sr. Flores le comunica a Defred al final del episodio que Luke, su marido, está vivo y que existe la posibilidad de establecer un contacto con él. Como ya hemos mencionado, en la novela no se conoce dato alguno sobre el paradero de la pareja de Defred, por lo cual debe considerarse que tal ampliación es crucial para el desarrollo de la siguiente temporada. A su vez, la Sra. Castillo figura ser una mujer que, a pesar de los tiempos que están viviendo, tiene poder y es capaz de vivir con mayores privilegios que criadas como June. Al final del capítulo podemos presenciar la ira de la protagonista al sincerarse con la embajadora; sin embargo, esta última se muestra distante al sufrimiento de la criada y le niega su ayuda porque afirma que su sacrificio es necesario. En tal escena se potencia el odio de June hacia la República de Gilead y hacia los que la rodean.

A lo largo de la primera temporada se observa que, a diferencia de la novela, tenemos acceso al pasado de varios personajes como Nick, Luke o hasta del mismo Comandante Fred, entre otros. Tal aspecto es un detalle que no puede apreciarse en la novela dado que Atwood nos ofrece una narración en primera persona centrándose solamente en Defred. Un claro ejemplo de este tipo de ampliaciones en los roles e historias de los personajes surge en el sexto capítulo mencionado en el párrafo anterior. En el mismo podemos averiguar más detalles sobre el pasado de Serena Joy, la servicial esposa del Comandante Waterford. La misma es conocida en la novela por su participación en un programa televisivo previo al nuevo régimen, pero en este caso se muestra el rol

que tuvo Serena en la fundación de las bases de la República de Gilead. En concreto nos referimos a su papel como ideóloga y activista de la sociedad teocrática en la que viven. Su protagonismo en el capítulo es tan mayúsculo que hasta el título ("A woman´s place") alude al nombre del libro que ella escribió durante la instauración del nuevo régimen. La Esposa se muestra como "la otra cara" (Moreno Trujillo, 2016: 201) de June, como la clara personificación de esa injusta sociedad patriarcal. De manera que estamos ante uno de los capítulos más relevantes para el análisis que se está llevando a cabo, en tanto todos los hechos que transcurren en él son una expansión del universo narrativo de Atwood. Tales sucesos resultan fundamentales en este tipo de fenómenos de expansión transmedia, ya que las nuevas situaciones aportan diferentes puntos de vista con respecto a la obra original.

Por otra parte, en el caso del capítulo diez (titulado "Night") se muestra la evolución de la protagonista al confirmar su participación activa en la Resistencia conocida como "Mayday". En los episodios anteriores se ha mostrado cómo le es encomendado un paquete por Alma (Derobert) para poder cumplir con los cometidos de tal Resistencia. Luego de conseguirlo gracias a Moira, lo esconde en la casa. Dichos sucesos se muestran muy alejados de la narración presente en la novela, ya que Defred jamás recibe esa encomienda porque tanto ella como Alma no trabajan activamente ni se identifican como parte del ejército/resistencia conocido como "Mayday". Además de que, siguiendo con la novela, el último encuentro con Moira es en El Jezabel (al cual Defred no asiste dos veces, sino una).

Al igual que en el primer y sexto capítulo, se sigue recurriendo al reiterado uso de los *flashbacks*: "El relato sólo se ve interrumpido en esencia por *flashbacks* que, aunque ya presentes en la novela (…), abundan en lo convencional de la serie y, por su insustancialidad, despiertan ciertas sospechas en cuanto a su objetivo de rellenar metraje" (McCausland, 2019: 143). En esta ocasión hay recuerdos de la estancia en el Centro Rojo, en donde le colocan el chip a Defred. Y a su vez se muestran momentos de su embarazo, junto a Luke. Todos esos recuerdos solo ocurren en la serie. Tampoco deben dejarse de lado las peleas acaecidas entre Serena y June. La criada se muestra desafiante ante la Esposa al

realizar el test de embarazo (que Serena consigue a través del mercado negro, como se supone en la serie), afirmando que jamás rezó para que aquello pasara. En la novela no hay una discusión entre Serena y Defred luego de que el test diera positivo, la protagonista jamás le habla de tal manera a la Esposa. Cada uno de estos sucesos no ocurre en la novela, sobre todo el hecho de que la protagonista se encuentre embarazada de Nick. Esto último se interpreta como un fundamento para poder seguir con la trama del triángulo amoroso desarrollado entre Defred, Nick y Luke.

Otro aspecto que debe resaltarse, de nuevo, es la construcción del personaje de Serena Joy. En la serie, y concretamente en el capítulo diez, se muestra que va más allá de las restricciones impuestas hacia su género. Luego de la discusión con Defred mencionada con anterioridad, ingresa en el despacho del Comandante confrontándolo con agresividad. A lo largo de la lectura de la novela no se logra encontrar tal circunstancia en ningún momento. Tampoco el hecho de que la Esposa haya formado parte de la redacción de las leyes de la República como se alude en la serie. En la construcción literaria de Atwood, aunque había sido una adepta al nuevo régimen, nunca estuvo tan implicada en tales cuestiones dado que eran asuntos destinados a los hombres. Serena, entonces, responde en la serie a la figura de la "traidora" a su propio género; un antagonismo tan pronunciado que funciona, al menos momentáneamente, para mostrar el gesto sonoro de esta, cuando permite que June se lleve su pequeña Nicole.

Cualquiera de los asuntos y escenas relacionados con el repentino embarazo de June (la charla entre Serena y Fred, el desayuno especial preparado por Rita y la conversación entre Nick y June) se mantienen lejanos a los hechos presentes en la novela. Asimismo, el escape de Moira del Jezabel tampoco ocurre en el texto ya que, como se mencionó, el último momento en el que se conoce la situación de Moira es cuando Defred la encuentra en tal club. Teniendo en cuenta ese detalle, el viaje de Moira hacia Canadá y el futuro encuentro con Luke son dos ejemplos de la intención de Bruce Miller de incorporar nuevos puntos de vista para crear nuevos arcos narrativos y conflictos que serán desarrollados en las siguientes temporadas. Caso similar ocurre con la visita de Hannah organizada

por Serena que no llega a concretarse, según como lo planeó (en la novela la amenaza de Serena se realiza con una fotografía instantánea en lugar de un encuentro directo). Tal impedimento despierta, de nuevo, el odio de June que no se muestra en la novela.

Demás está decir que el juicio del Comandante Warren tampoco ocurre en la narración escrita por Atwood, ya que no resulta trascendental lo acontecido entre él y Dewarren (Janine). Junto a ello, es relevante destacar que el Salvamento en el cual Janine debe ser castigada por las demás criadas por casi asesinar a su propia hija (Ángela) no forma parte de la novela. El único Salvamento que hay en el libro es el acaecido en el primer capítulo, ya que "los Salvamentos de Mujeres no son frecuentes. No son tan necesarios" (Atwood, 2017: 367). Según lo escrito por la autora, Janine tiene dos abortos, el de su hijo en el pasado y el de su hija tiempo después de su nacimiento. Por lo cual, de nuevo, se evidencia que tal suceso no ocurre. Sin embargo, es importante detenerse en esa escena por su relevancia dentro de este contexto de distopía feminista. Defred muestra su actitud rebelde enfrentando tanto las leyes como a la misma Tía Lydia. Se conforma como la líder del grupo de las criadas allí reunidas, "se hace dueña de su situación y comprende la necesidad de hermanarse con el resto de las Criadas en rojo y de luchar juntas" (Zárate, Pagnoni Berns, Aguilar, 2019: 228). En este sentido, la serie replica la agenda feminista contemporánea y apuesta por la lucha colectiva.

A pesar de que este último capítulo se muestre tan alejado de la novela, es recién en su final cuando la cronología se vuelve a situar en consonancia con los escritos de Atwood. Tal y como ocurre al final del libro, la furgoneta negra llega a la residencia Waterford para llevarse a Defred. En dicha escena se posiciona Nick como quien sosiega a la protagonista pidiéndole que confíe en él. Además, se parafrasea la misma cita con la que se concluye la narración de Defred en la novela: "No tengo manera de saber si éste es mi fin o un nuevo comienzo: me he entregado a unos extraños porque era inevitable. Subo y penetro en la oscuridad del interior; o en la luz" (Atwood, 2017: 394).

Para concluir con el trabajo, se debe subrayar la intención de Bruce Miller de alterar la cronología de la novela escrita por Margaret Atwood con el fin de

continuar con la adaptación en futuras temporadas. Es decir que a pesar de reconocerse como "fan cuya pretensión ha sido ante todo la de honrar con su serie el relato original, algo que, de paso, contribuye también a avalar su producto" (McCausland, 2019: 139), el *showrunner* no puede omitir los motivos económicos que subyacen a su producción audiovisual[8]. A su vez, se ha observado cómo ha crecido el empoderamiento del personaje June/Deffred entre ambas textualidades, en las cuales la protagonista se impone ante la sociedad patriarcal que las mujeres padecen en la República de Gilead.

Como se evidenció a lo largo del análisis, existen ciertas adaptaciones que pueden llegar a considerarse como parte del fenómeno transmedia. Uno de los rasgos más característicos de este tipo de narrativas es la expansión de la historia original por medio de situaciones que nunca se trataron en la novela y nuevos personajes con sus roles. Además, las mismas deben establecer una estrecha complicidad con sus consumidores. Es por eso que obras como *El cuento de la criada* pueden catalogarse como narrativas transmedia que son capaces de moverse a través de los distintos medios y plataformas; produciendo firmes contraposiciones que realzan la importancia de nuevas perspectivas que no se plantearon en su versión literaria original.

[8] A esos motivos económicos se le debe sumar el hecho de que Atwood estaba trabajando en la secuela de la novela: *Los testamentos*.

Bibliografía

Atwood, M (2017). *El cuento de la criada*. Barcelona: Ediciones Salamandra.

Clemente Bustamante, E. (2009). "Ciencia ficción y política en el contexto canadiense: las distopías de Margaret Atwood y Nalo Hopkinson". Madrid: Asociación Cultural Xatafi.

Galán Rodríguez, C. (2007). "Logomaquias y logofilias: distopías lingüísticas en la ficción literaria" en *Anuario de Estudios Filológicos*. Universidad de Extremadura.

García Martínez, A. N. (2012). "Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo" en *La televisión en España. Informe 2012*. Deusto: UTECA: 267-288.

McCausland, E. (AA.VV) (2019). "De June a Defred: distopía feminista vs. Folletín de prestigio" en *El cuento de la criada, Ensayos para un incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae Editores.

Moreno Trujillo, M. P. (2016). "El cuento de la criada, los símbolos y las mujeres en la narración distópica". Colombia: Escritos / Medellín.

Ros, E. (AA.VV) (2019). "Realismo Feudal: Gilead o la nostalgia del Antiguo Régimen" en *El cuento de la criada, Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae Editores.

Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.

Zárate, M; Pagnoni Berns, F. G.; Aguilar, E. (AA.VV) (2019). "El rojo y el negro" en *El cuento de la criada, Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae Editores.

“Bajando por la misma sucia calle”: la representación de la ciudad como centro de disputas en el discurso metalero argentino

Juan Martín Salandro (UNMdP)

“La ciudad dormida y él anda aún, buscando un amigo que no se abra de piernas”

Cuando duerme la ciudad”. Ricardo Iorio

El concepto de “canción” como hecho artístico implica, por lo menos, dos momentos de exposición/percepciones diferentes. Por un lado, el concierto –acontecimiento-, por el otro, el disco –soporte material reproductible-. Dejamos de lado el “videoclip”, porque en el marco de las producciones que me competen, este es un formato de muy difícil acceso a causa de las limitaciones económicas que acarrea. En cada una de estas instancias, entonces, se pone en juego el *ethos* discursivo (Amossy): a grandes rasgos, la construcción de una imagen de autor en tanto que se comprende que este ES un actor social. El *ethos* es más que una mera formación verbal, se forma alrededor no sólo de las decisiones de edición y editoriales, sino también de la actuación del autor en tanto figura pública. En el marco del metal pesado argentino, esta construcción se funda sobre la identificación directa con un colectivo de identificación: un grupo social que comparte características, valores y prácticas comunes que les permiten identificarse mutuamente y formar una identidad colectiva (Verón).

Este yo/nosotros que trazan las voces de enunciación, poniendo en juego una pluridad de lenguajes, opera en respuesta a un fenómeno de integración/expulsión con otros colectivos: nosotros/otros. Este movimiento que podría parecer paradójico en verdad da cuenta de la situación de marginación social de la que trata de dar cuenta el colectivo “heavy punk” en los 80-90’ en Argentina. Podríamos pensar, incluso, que, en el par dicotómico, “los jevis” se reconocen más cerca del polo “otros” que del nosotros. Es lo que Ricky Espinosa –cantante de Flema- enuncia como “Degeneración”:

> La semilla de maldad, floreció en tu sociedad
>
> el estado nos mintió pero a mi no me engaño

A la mierda con tu hipocresía

yo no formo parte de tu show

Degeneración!!!

Robotizados de chicos esclavos de la moral

haga siempre lo que haga para ellos esta mal

A la mierda con tu hipocresía

yo no formo parte de tu show

Degeneración (1994)

Por las características del archivo, el grueso del *corpus* al que podemos acceder procede de materiales producidas en el marco del conourbano bonaerense. Por esto, vamos a reconocer el modo en que en estas textualidades es representado el espacio "Ciudad de Buenos Aires" sobre esta polaridad otros/nosotros en tanto foco de estas disputas centro/periferia.

En el título de esta ponencia cité un verso de Nepal. Completo la estrofa: "Bajando por la misma sucia calle / del lado que yo siempre suelo ir /tengo que enfriar viejas heridas, si / para vivir" ("Enfriando las heridas"). Y continúa: "tengo que aprender a ver / todo lo que me reprime hoy. / Yo no sé si podré resistir / y contener todo tu dolor". El espacio urbano se define a partir de la rutina, el movimiento descendente y, por supuesto, la suciedad. Este último elemento es la constante con la que se describe el espacio habitual donde habitan estos sujetos. Es interesante en este fragmento el modo en que ingresa la segunda persona "tu" en el diálogo explícito con la primera persona: se está apelando al que escucha, porque su experiencia vital se supone similar a la del personaje lírico. El campo semántico de la represión –resistir, dolor, reprimir- entra en relación con el concepto de vivencia definido a partir de "las viejas heridas" que, en relación de colocación con el lexema "reprimir" puede leerse como una referencia a la dictadura del 76': la herida permanece abierta porque la represión continua. Esta lectura es posible si se pone en relación con "Ciega ambición", de V8:

En grises calles

infectadas de tensión,

sucias paredes,

dejan ver la desunión.

Todo está prohibido,

salvo ser uno más

de los que olvidan

y piden seguridad.

Suicidando mis horas estoy,

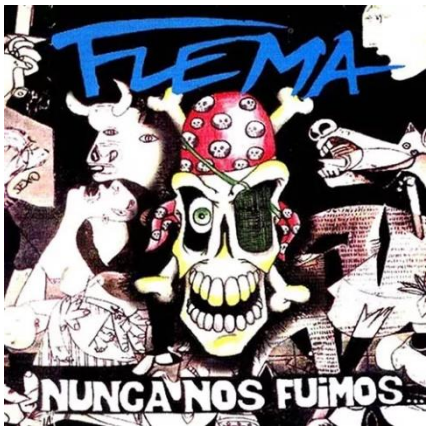
mientras insanos sigan viviendo.

Encadenados al desamor,

a la división, su ciega ambición. (1986)

La ciudad, de nuevo, se encuentra descripta a partir de los vectores de la suciedad y la represión. Se percibe, además, al colectivo humano como algo completamente desarticulado. Ahora, es importante ver la fecha de publicación del disco *El fin de los inicuos*, donde está este tema: 1986. Las paredes no son un gesto menor, se hace referencia a las campañas políticas. El momento de enunciación es el del incipiente retorno a la democracia, pero, como en la canción de Nepal, el panorama social no se ve modificado, por lo menos, en lo que refiere al colectivo de enunciación: olvidar la tragedia de la dictadura y mantener el discurso de "la seguridad".

Esto en el terreno de la construcción verbal. Ahora veamos el uso del arte de tapa para comunicar la relación con "la ciudad". La primera que queremos recuperar es la del *Nunca nos fuimos*, de Flema



Flema. *Nunca nos fuimos* (1994)



Picasso, “Guernica” (1937)

El primer elemento que resalta es la referencia explícita al *Guernica* de Picasso. No vamos a entrar en una exegesis del complejo simbolismo del cuadro cubista, pero sí podemos pensar la relación con la historia detrás de la obra como clave interpretativa del espacio urbano: bombardeado. Vemos el modo en que la palabra “sexo”, que aparece en un panel a la izquierda de la tapa actualiza la obra de Picasso al espacio urbano; bien puede ser la puerta de un baño público.

Ahora, sobre su obra, Picasso declaró: “No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo” (en Zouza). Del mismo modo, Flema no piensa su música como un objeto de goce estético, sino como un acto de acción político lleno de violencia, lo que se ve de lleno en el tema que lleva el nombre del disco, “Nunca nos fuimos”:

Decime, explícame, ¿cuál es tu plan?

¿Jugar a los videos o aspirar poxiran?

Nosotros con los chicos no nos aburrimos,

Planeamos atentados contra el presi y los milicos

O quemar alguna iglesia o robar un banco,

Cantar una canción que exprese nuestro asco [...]

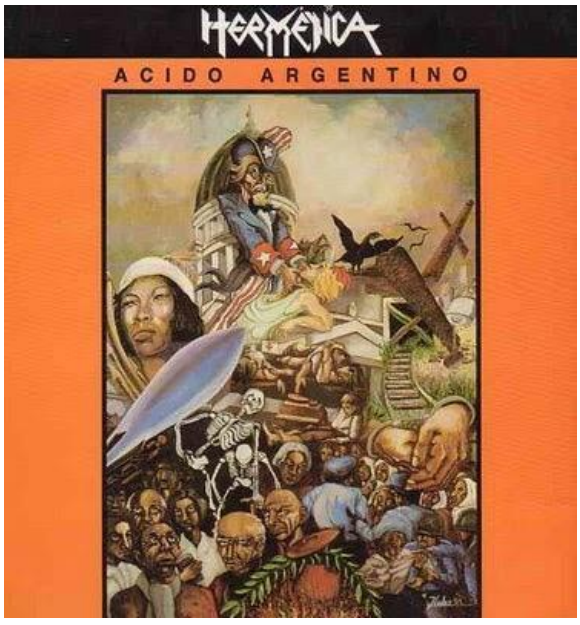
La cita es altamente productiva si nos detenemos en su análisis. El primer verso ya marca una diferencia radical entre el "vos" y el "yo" -2da y 1era persona que, en singular, dota de una alta direccionalidad al intercambio que demandan los verbos de "decir"-. En el segundo, desplaza la interpelación por la consolidación radical de dos categorías únicas y posibles: videos o poxiran, la fachada, el fenómeno –ellos, los nosotros-, o los pibes apartados por el sistema –nosotros, los otros-; el aletargamiento lumpen de la estupidización ante el bombardeo semiótico de imágenes externas, o el alienamiento en el consumo de sustancias; aletargados o intoxicados, cabría pensar si la diferencia entre estos dos modos de alienación va más allá de una distancia de clase.

Hacia el 3er verso encontramos el paso de la 1era singular al plural, punto donde el discurso del "yo lírico" termina de conformarse como un "acto de habla colectivo"; en suma, todo el verso se construye como un continuo reforzamiento de la noción de grupo a través de la secuencia "nosotros" "con los chicos" y "nos". Y la negación al "aburrimiento", a la abulia como un sentimiento de época (Matarazzo: 150), se da a partir de dos elementos paralelos: el atentado y la canción. El primero, engloba todos los órdenes institucionales, o poderes, a modo de lista: "el presi"[dente] -poder político-; Los milicos, el aparato represivo del estado, y, en suma, la selección léxica lo carga con todo la historia del golpe del 76'. Recordemos que esta generación transita su infancia durante la dictadura, lo que produce en este punto un pliegue entre lo personal y lo general: son, así, emergentes culturales de los deseos de una generación. La lista continúa: iglesias quemadas y robos a bancos. Y a continuación, el acto de "cantar una canción" no se suma a esta lista, sino que, sintácticamente, se construye a modo de aposición; es decir, engloba a todos los elementos en una síntesis superadora.

Ahora bien, toda la cita se engloba con dos reportes: el pedido al interlocutor oyente, elidido, y el contenido de la canción, que en definitiva es la misma canción que se está cantando. Está dominado por un sustantivo, que se repite durante 2 vueltas hasta llegar al outro del tema: ASCO. Si bien, el fenómeno lingüístico que vamos a describir a continuación es propio de la variedad rioplantense, en este contexto adquiere una carga semántica particular. Si Matarazzo habla del afeamiento del mundo representado por el heavy-punk, nosotros proponemos la idea del "afeamiento del significante" como un proceso contraestético que reacciona hacia el espacio urbano.

Cuando se pronuncia una sibilante antes de una oclusiva, el punto de articulación de la sibilante "se corre" al de la oclusiva. Por ejemplo, la representación fonética de la palabra "mosca" que en realidad la encontramos más cercana a /moJca/. Entonces esa "guturalización" del fonema hace que el significante se "asquée" con el corrimiento al punto en donde uno junta el moco antes de tirarle el escupitajo a alguien, como en los recitales punk, cuando se les escupe a las bandas, como está haciendo Flema, escupiéndole, con la oclusiva /k/ a todos los órdenes institucionales; no por nada la banda se llama así.

Otra relación pictórica: *Ácido argentino*, arte de tapa del mítico José Laluz, y *La manifestación*, de Antonio Berni



Hermética, *Ácido argentino* (José Laluz)



”La manifestación” (1934) Antonio Berni

La tapa de Hermética es más compleja, quizás, simbólicamente. Si vemos la serie de los tres cuadros (*Hermética, Ácido argentino, Víctimas del vaciamiento*) vamos a ver que, estéticamente, la banda liderada por Ricardo Iorio prefiere la condensación y superposición de referentes en sus artes de tapa, donde cada elemento refiere, por lo menos lateralmente, a cada una de las canciones que componen el disco. A vuelo de pájaro reconocemos: al “Tío Sam” en el congreso atacando a la dama de la libertad que calza un gorro frigio; un nativo superpuesto por un misil; las vías del tren tapiadas –referencia a la privatización de los ferrocarriles durante el gobierno de Menem-; las madres de plaza de mayo –de nuevo la pervivencia de la “atmosfera de dictadura”-; unos laureles cocinándose en una olla popular –estado de crisis económica y social en argentina; quizás una referencia a la figura enorme de Norma Plá-.

“La manifestación” es el guiño que queremos recuperar en esta ocasión. Berni se encargó de plasmar en su obra un amplio espectro de problemáticas sociales, principalmente la condición del proletariado urbano frente a la desocupación. En

el disco de Hermética podemos encontrar las mismas preocupaciones de fondo, más allá de los momentos históricos diferentes. "Gil trabajador" da cuenta de la situación de insuficiencia económica:

> Masticando esta siniestra heredad,
>
> prisionero estoy en mi ciudad natal
>
> donando sangre al antojo de un patrón
>
> por un mísero sueldo
>
> Con el cual no logro esquivar
>
> el trago amargo de este mal momento.
>
> mientras el mundo, policía y ladrón,
>
> me bautizan sonriendo…
>
> Gil trabajador. (1991)

En "En las calles de Liniers" vemos de nuevo el panorama de la ciudad definido a través de la basura. La canción parece un catálogo del lumpenaje en el oeste porteño sobre el que no nos vamos a detener ahora, pero si vale la pena detenerse, en el marco de esta mesa que trabaja sobre "las imágenes de lo real" en la insistencia de la voz lírica en que se está testimoniando con una pretensión de realismo: "Sólo transmito lo que observo, no es una invención de mi mente, no."

Pero detengámonos en la canción "Vientos de poder". En el disco comienza con una voz en *off* en reversa, recitando la famosa estrofa de *La vuelta de Martín Fierro*: "Los hermanos sean unidos / porque esa es la ley primera; / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea, / porque si entre ellos pelean / los devoran los de afuera." Sobre *La vuelta*, la generación del centenario –con Lugones a la cabeza- se encargó de edificar una épica, un proyecto de nación, en la línea sarmientina, fundado en los valores victorianos del trabajo. La inversión de la famosa estrofa no solo desmonta la épica argentina, también da cuenta de la desunión imperante que hay en una sociedad "desilusionada".[1] Dos versos de la

[1] Pensando la desilusión como la inversión del concepto freudiano de "ilusión" (*El porvenir de una ilusión*)

canción, por su parte, bien pueden hacer de epígrafe al cuadro de Berni: “El pobre envejecido sigue la procesión / con silencioso instinto de privación”. Sin embargo, tanto el cuadro como la canción -y el disco- dan una imagen de unidad más allá de todo, una unidad/otra, fundada en la miseria y en la construcción de ese colectivo de identificación: “Seguiré junto al metal con mi mensaje / vacilaré si tú no estás en este viaje.”

Estos son solo dos ejemplos entre muchos otros casos que se podrían analizar. Es interesante cómo han retomado la figura del mural en relación con la tapa del vinilo o del CD, trazando una conexión formal entre dos encuadres que logran expandir la fuerza comunicativa del tema –el naranja como color predominante de la paleta en *Ácido argentino* no es menor en este sentido-. Así podemos ver el modo en que, a grandes rasgos, se puede leer la tensión entre el colectivo de identificación “jevi punk” argentino con el espacio urbano “ciudad de Buenos Aires”.

Bibliografía

Amossy, R. (2000). *La argumentación en la comunicación*. Buenos Aires: Edicial.

Matarazzo, H. (2021). "El tesoro se está hundiendo". En *¿Qué hacemos con Menem?*

Verón, E. (1987). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.

Zouza, E. (2019). "Artes plásticas y poesía. Un día como hoy, el Guernica volvía a casa". En: *La izquierda diario*. Martes 10 de septiembre de 2019. Disponible en: https://www.laizquierdadiario.com/Un-dia-como-hoy-el-Guernica-volvia-a-casa

Discografía

Flema (1994). *Nunca nos fuimos*

Hermética (1991). *Ácido argentino*

Nepal (1995). *Ideología*

V8 (1986). *El fin de los inicuos*

Un mar de violencia: el documental político sobre la extrema derecha argentina. El caso de Mar del Plata en los films *La Feliz. Continuidades de la violencia* (Diment, 2018) y *El credo* (Sasiain, 2019)

Juan Manuel Padrón (TECC-FA/CIEP-FH-UNICEN)

Introducción

La proliferación de la producción audiovisual documental en la Argentina de las últimas décadas ha sido acompañada, como consecuencia natural, de la expansión de las temáticas abordadas. Las "imágenes de los real" han alcanzado todos los espacios, actores y temas de nuestra realidad, presente y pasada, en parte por el acceso a tecnologías audiovisuales – nos referimos a los medios digitales – que han "democratizado" y extendido la posibilidad de una producción viable, así como también por el acceso a archivos, otras voces, etc. que coadyuvaron a ese proceso de explosión de este tipo de producciones.

En ese sentido, y centrándonos en el llamado documental político –es decir, de temática política–, en los últimos 30 años se percibe una mayor producción de documentales centrados en la historia reciente, y particularmente en las experiencias de militancia política y social para el período que se habré con los años sesenta. Así, muchos de estos documentales se centraron en las experiencias de la militancia política, cultural y social de los años sesenta y setenta, en especial de los sectores peronistas y de izquierda. Hitos fundantes de estas producciones fueron *Cazadores de Utopías* (Blaustein, 1996) y *Montoneros, Una historia* (Di Tella, 1998), por nombrar algunos, ambos films que abordaban la militancia peronista y de izquierda antes y durante la última dictadura cívico militar.[1]

Sin embargo, en ese conjunto de documentales unos actores destacados del siglo XX estaban ausentes: las denominadas "derechas". Este universo, que la historiografía local ha estudiado profusamente en las últimas décadas, reúne a un variopinto conjunto de intelectuales, agrupaciones, publicaciones, etc. que

[1] Sobre la historia del documental político en la Argentina en las últimas décadas, puede verse Campo (2012); Lusnich (2011).

recorren un amplio espectro: liberales, nacionalistas, católicos, autoritarios, militares. etc. etc. Su protagonismo, central para entender la historia de violencia y autoritarismo en la historia argentina del siglo XX, no había sido retomado por los realizadores audiovisuales hasta ya entrado el siglo XXI, cuando aparecieron las primeras producciones que se centraban en su historia, sus ideas y sus prácticas.[2]

De ese conjunto de historias reflejadas en films documentales, retomaremos en este trabajo dos films que comparte el abordaje de un fenómeno en particular: la violencia neonazi en la ciudad de Mar del Plata en la segunda década del presente siglo. Nos referimos a los films *La Feliz. Continuidades de la violencia* (Diment, 2018) y *El credo* (Sasiain, 2019), los que retoman los hechos de violencia cometidos desde 2010 en la ciudad costera por miembros de grupos de jóvenes adherentes a las derechas extremas de carácter neonazi como Bandera Negra o Foro Nacional Patriótico (FONAPA). Lo haremos destacando como estos films anudan en sus discursos y en los recursos que utilizan la historia de estos fenómenos de violencia derechista, destacando como se "historizan" estos fenómenos desde la producción audiovisual, es decir, que historias se cuentan – el mundo proyectado – y cómo se lo realiza – el discurso – según la distinción planteada por Carl Plantinga (2014: pp. 121-141)

El contexto de realización

Para comprender el mundo proyectado y el discurso que se presentan estos dos films es necesario entender el contexto de realización de los mismos. En primer lugar, existe un contexto macro, de carácter regional, que se destaca por el acenso al poder en toda Latinoamérica de gobiernos de derechas y centro-derechas, fenómeno que se dio desde comienzos de la década de 2010 y que se montaba en el éxito de un fuerte discurso en contra de los denominados "populismos", experiencias políticas que durante la primera década del siglo había iniciado un ciclo de reformas tendientes a revertir las políticas neoliberales de las décadas

[2] Ya existían algunos documentales sobre las fuerzas armadas y su rol en el quiebre democrático de 1976 y la posterior dictadura cívico militar, aunque estos documentales se centraban más en la historia argentina en su conjunto que en la historia de esas manifestaciones de derecha.

previas. Las limitaciones de estas experiencias y la fuerte dependencia que los estados latinoamericanos tenían de las exportaciones primarias, sumadas a las presiones de los sectores más concentrados de las economías locales – contrarios en general a las políticas redistribucionistas de estos fenómenos políticos –, habilitó el triunfo de diversas propuestas que, de una u otra forma, retomaban las políticas neoliberales de décadas anteriores, de persecución de los gobiernos populares, restricción de derechos y, como correlato, de resistencia de los colectivos sociales y políticos frente a esa realidad. En el caso argentino, la fuerte campaña mediática y política que se dio contra el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, terminó con el triunfo de Mauricio Macri en las elecciones presidenciales de finales de 2015, y la instauración de una serie de políticas tendientes a revertir los derechos adquiridos por bastos sectores sociales en la década previa.

En el caso de la ciudad de Mar del Plata, el triunfo de *Cambiemos*, la coalición centro derechista que llevó al gobierno nacional a Mauricio Macri,[3] permitió la llegada al municipio del partido de General Pueyrredón – donde se encuentra la ciudad – de un referente de la derecha local: Carlos Arroyo. Este tenía antecedentes de militancia y simpatía por grupos de extrema derecha locales. En su historia se destacaba su colaboración con la dictadura instaurada en 1976 como interventor de la Asociación de Conductores de Taxis. Más tarde fue candidato a intendente por el Partido PAUFE, dirigido por el represor Luis Patti – acusado posteriormente por crímenes de lesa humanidad – y fue presidente del comité bonaerense del *Partido Popular de la Reconstrucción*, que aglutinaba a nacionalistas y partidarios de la dictadura cívico militar. A las historias sobre sus adhesiones a las ideas del nazismo y el fascismo, se le sumaban denuncias y condenas por prácticas violentas y antisemitas durante los años noventa, bajo el gobierno de Mario Russak en la ciudad balnearia.[4]

[3] Esta coalición política nacional nació en 2015 para competir en las elecciones nacionales que se realizaron ese año, e incluía a la *Coalición Cívica ARI*, Propuesta Republicana (PRO), la Unión Cívica Radical como principales socios políticos, juntos a expresiones políticas menores como *Partido Fe* de Gerónimo Venegas, el *Partido Unión por la Libertad* de Patricia Bullrich, el *Partido Conservador Popular* y el *Partido Demócrata Progresista,* todas expresiones políticas de centro o centro derecha.

[4] Russak alcanzó el poder municipal como representante del partido derechista Unión del Centro Democrática (UCeDe) en los años noventa.

Por último, ambos films fueron realizados en un contexto de violencia neonazis en la ciudad de Mar del Plata, que comenzó hacia finales de la primera década del siglo XXI con agrupaciones como *Bandera Negra*, que aglutinaba a jóvenes neonazis de la ciudad y de la emergencia de agrupaciones nacionalistas como la ya mencionada FONAPA, cuyo dirigente más reconocido Carlos Pampillón se convirtió en un personaje violento y polémico en la escena política marplatense. Los lasos entre estas agrupaciones y la violencia contra grupos de inmigrantes, disidencias y otras minorías se hicieron corrientes para comienzo de los 2010, y ya en el poder Arroyo contaron con la protección de gobierno municipal, convirtiéndose en verdaderos grupos de choque del mismo.

La Feliz. Continuidades de la violencia. El pasado como presencia

Valentín Javier Diment es director cinematográfico[5], intérprete, productor[6] y guionista argentino[7], nacido en 1967. *La Feliz,…* bien podría considerarse un díptico documental junto a *Parapolicial Negro: Apuntes para una prehistoria de la Triple A* (2012)[8], y puede leerse en términos de "continuidad" con este. Sin embargo, a diferencia del film de 2012, *La Feliz,…* se construye en clave local: avanza sobre la historia de violencia política en la ciudad de Mar del Plata entre los años setenta y la actualidad.

Lo hace "enlazando historias", al menos de tres hechos fundamentales de la historia de violencia derechista en la ciudad balnearia: la historia y prácticas de

[5] Dirigió, entre otros films, las ficciones *El apego* (2021), *El eslabón podrido* (2016), *La memoria del muerto* (2013), y los documentales *La Feliz. Continuidades de la violencia* (2019), *El sistema Gorevisión* (2017) y *Parapolicial Negro*: *Apuntes para una prehistoria de la Triple A* (2012).

[6] Con su productora Películas V SRL participó en films como *Aballay* (2010), *Piedra, papel y Tijera* (2019) o *El cadáver insepulto* (2021).

[7] Además de su participación como guionista en buena parte de sus films, se destaca por haber sido guionista de *Aballay* (2010).

[8] El film está centrado en la historia delictiva de dos de las figuras centrales de la Triple A -organización de extrema derecha peronista que actuó en la primera mitad de los setenta -: Rodolfo E. Almirón Sena, ex subcomisario capturado en España y extraditado a la Argentina, encarcelado en el penal de Marcos Paz y fallecido en 2009; y Juan R. Morales, ex comisario fallecido en 2007 mientras cumplía arresto domiciliario. Alrededor de su historia se cuenta la de otros personajes y organizaciones de la extrema derecha vernácula y de figuras relevante del período, con responsabilidad en los crímenes de la Triple A.

la CNU[9] y el asesinato de la estudiante Silvia Filler a comienzos de los setentas[10]; la llamada "Noche de las Corbatas" durante la Dictadura Cívico-Militar[11]; el accionar de grupos neonazis a medidos de la década de 2010.

El film se pregunta por los nexos que esos tres fenómenos tienen, y cómo el balneario bonaerense está lejos de la mirada tradicional de espacio de esparcimiento y diversión veraniego, y al que debe su apodo – y que se rescata en el título del film –: "La Feliz". Presentando a Mar del Plata en su contemporaneidad como un reservorio de violencia fascista, el film plantea al menos dos hipótesis fuertes: una, de más largo plazo y base sociológica, plantea que esa violencia derechista nace en el resentimiento de sectores medios y altos de la sociedad local que, desde la democratización del turismo social que se dio con el peronismo, han visto como "sus" espacios de sociabilidad y esparcimiento han sido invadidos por los sectores trabajadores; la otra, de más corto plazo y construida en un multicausalismo, plantea que esa violencia neonazi de comienzos del nuevo siglo – que articula en parte el film – tiene su explicación en una realidad social y económica acuciante, altas tasas de desempleo, una economía dependiente del turismo estival, y una juventud como víctima/victimario de esos procesos.

El film puede ser presentado como un diálogo entre el presente y el pasado de la historia de violencia derechista en Mar del Plata. El discurso del film se apoya en un montaje con entrevistas e imágenes de archivo, que van "construyendo" los nexos entre las violencias pasadas y contemporáneas, siendo estas últimas las articuladoras del relato: al pasado se "vuelve" para comprender el presente. Las

[9] La Concentración Nacional Universitaria (CNU) fue una organización universitaria de extrema derecha nacida en agosto de 1971, teniendo sus principales grupos organizativos en las ciudades de Mar del Plata y La Plata, con una fuerte participación en las universidades de estas ciudades. Responsable de múltiples asesinatos, hechos de violencia contra estudiantes de izquierda y prácticas xenófobas y antisemitas, después de la última dictadura, y especialmente en las últimas décadas, los procesos judiciales contra sus responsables fueron considerados antecedentes directos del terrorismo de Estado. Sus principales referentes fueron Carlos Alberto Disandro, Patricio Fernández Rivero, Raúl Viglizzo, Ernesto Piantoni, Gustavo Demarchi y Héctor Corres. Para una historia de la CNU véase Cecchini y Leal (2013)

[10] El 6 de diciembre de 1971 se produce un tiroteo en la Universidad Nacional de Mar del Plata, durante una asamblea estudiantil, en donde es asesinada la estudiante de arquitectura Silvia Filler.

[11] Con esta denominación se conoce a una serie de secuestros de abogados laboralistas y sus familiares, realizado por fuerzas parapoliciales durante julio de 1977 en la ciudad de Mar del Plata, en el marco de las operaciones represivas ilegales llevadas adelante por la última dictadura cívico militar en la Argentina.

entrevistas incluyen a las víctimas de esas violencias, a historiadores y miembros del poder judicial responsables de los juicios contra los individuos y grupos responsables de las mismas, y a los victimarios, que sim bien son cuantitativamente muchos menos, cualitativamente presenta la "otra" versión de esa historia. En ese relato juegan un rol central las entrevistas a Marta García de Candeloro (**imagen 1**), detenida desaparecida en los hechos de "la noche de las corbatas", y la entrevista a Carlos Pampillón (**imagen 2**), referente del nacionalismo católico marplatense y líder de la agrupación *Foro Nacional Patriótico*, implicada en la ola de ataques neonazis desde 2010 en la ciudad.



Imagen 1: Entrevista a Marta García de Candeloro, fotograma del film *La Feliz,…*



Imagen 2: entrevista a Carlos Pampillón, fotograma del film *La Feliz,…*

El documental pone en pie de igualdad tres fenómenos disimiles, y aquí debe forzar esos nexos históricos aludidos. Mientras que los crímenes de la CNU y la Dictadura Cívico Militar se enmarcaron en la categoría de crímenes de lesa humanidad, pues fue central para su perpetración la acción u omisión deliberada del Estado, en los ataques contra minorías que se dieron a partir de 2010 esa presencia estatal es más difícil de encontrar, aun cuando la complicidad de ciertos sectores de las fuerzas policiales y del poder político son mencionada y, en buena medida, demostradas por la investigación fílmica.

De esta forma, en términos narrativos, y más allá de que todas las voces que se presentan son "escuchadas" –aun cuando como en el caso de Pampillón está claramente en las antípodas ideológicas del director–, el documental toma partido: ninguna de las afirmaciones del dirigente nacionalista o del abogado de los jóvenes neonazis detenidos –también él "nacionalista" católico– quedan exentas de entrar en diálogo con imágenes o testimonios que las cuestionan, que develan su ideología violenta y la falsedad de sus argumentaciones.

El credo... el presente como urgencia

Alan Rodrigo Sasiain es realizador audiovisual, productor[12] y director[13] cinematográfico formado en la UNLP. Su opera prima *El credo* indaga en la violencia neonazi en Mar del Plata, construyéndose alrededor del juicio oral y público que se le inicia a un grupo de jóvenes protagonistas de hechos de violencia física y discriminaciones contra minorías que defienden las diversidades y colectivos sociales entre los años 2014 y 2015.

El film se estructura alrededor de ciertos elementos que explicarían la aparición de estos grupos violentos en la ciudad de Mar del Plata: por un lado, un contexto socioeconómico acuciante, que en Mar del Plata se expresa en desocupación, pobreza, marginalidad, etc.; por otro lado, la proliferación de un discurso que

[12] Fundador de *Espartaco Cine*, productora cinematográfica, tiene en su haber la producción general de los films *Sobreviviente, Sangre de Mujer* (de Fátima Mouján) y en el film *Nómadas, la búsqueda compartida* (2018, Agustín Elías Samprón).

[13] Su opera prima fue El Credo, y en la actualidad se encuentra trabajando en *Cadena de mando*, una coproducción argentina brasilera sobre la vida y muerte de Marielle Franco.

pone énfasis en la inseguridad y sus posibles causas –los jóvenes, los marginales, las disidencias–, incentivado por las usinas ideológicas de las derechas en los primeros años de la década de 2010, y que tuvo su punto culminante en los meses previos a las elecciones presidenciales de diciembre de 2015, y que habría actuado como "caldo de cultivo" para la aparición de grupos violentos dispuestos a enfrentar a los sectores antes mencionados. Y, por último, y no menos importante para el caso marplatense, la aparición de algunos grupos neonazis marginales a comienzos del nuevo milenio que, diez años después, irrumpirían en el espacio público con toda su violencia. Entre estos grupos se destacó el ya mencionado *Bandera Negra*.

El documental se pregunta por el origen y el accionar de los grupos neonazis en Mar del Plata a partir de 2010, y por las víctimas de dicha violencia: sus miedos, sus experiencias y las formas que encontraron para organizarse para denunciar estos hechos. En ese sentido, ese discurso fílmico destaca que Mar del Plata se ha convertido en la actualidad, desde la óptica que se adopta, en un reservorio de violencia neonazi, y esto debido a tres cuestiones: una realidad social y económica acuciante, altas tasas de desempleo, una economía dependiente del turismo estival, el avance del narcotráfico, etc.; la complicidad de sectores de la política local y de las fuerzas de seguridad, que ampararon con su inacción y/o protección la acción de estos grupos; y la existencia de jóvenes de clase media, media baja y sectores trabajadores que, frente a esa realidad, encuentra un chivo expiatorio en las minorías vulnerables y en el extranjero, responsables de la supuesta decadencia de la ciudad.

Si bien comparte muchos elementos discursivos con el film de Diment, *El credo* es un film de urgencia, un documental que se construye en un presente en devenir. No es un film que dialogue con un pasado distante, sino más bien indaga sobre las causas inmediatas de la violencia neonazi, y construye una contraimagen de la Mar del Palta veraniega: La Feliz es en realidad una ciudad con un costado oscuro, producto de múltiples factores que definen – y alientan – la aparición de esos grupos violentos.

El documental se centra en el juicio que se inicia por los hechos de violencia neonazis, y es este acontecimiento el que articula el discurso del mismo: como

espectadores somos testigos del juicio, y las entrevistas que se nos presentan solo son inteligibles en función de su dialogo con este (**imagen 3**). En términos narrativos, y más allá de que todas las voces que se presentan son "escuchadas", el documental toma partido: al recorrer los momentos centrales de ese juicio hace suya la condena final, que no es solo la condena a los implicados en los hechos de violencia neonazi, sino a un sistema de complicidades, protecciones e inacción estatal frente a los ataques que sufren los colectivos y minorías violentadas.



Imagen 3: imagen del juicio a los neonazis marplatenses, fotograma del film *El credo*

Si en *La Feliz. Continuidades de la violencia* la historia que se cuenta esta mediada por las voces de la historia y la justicia, en *El Credo* el presente esta medido por las voces que se escuchan en el juicio, todas las voces, que reflejan los porques de esa violencia.

A manera de conclusión

El impacto de las tecnologías digitales sobre la producción cinematográfica nacional ha permitido que el cine documental ocupara un lugar en la producción local antes impensado. Ese crecimiento trajo, como consecuencia directa, la expansión de las temáticas que se reflejaban en esas producciones. En relación al documental de temática política esto supuso que ya no solo se presentaran producciones que abordaban la militancia popular y/o de izquierdas, dominantes

en otros periodos, sino que ese cine avanzara sobre otros actores, como las derechas.

Los dos casos presentados en este trabajo, *La Feliz. Continuidades de la violencia* y *El credo*, son un claro ejemplo de este interés sobre estos fenómenos políticos ligados a la violencia en la historia reciente. Ambos presentan elementos novedosos e interesantes para pensar la violencia derechista, compartiendo diagnósticos comunes a la hora de ubicar el fenómeno estudiado: contextos sociales y económicos extremadamente frágiles; la violencia como continuación de discursos estigmatizantes y xenófobos; la multiplicidad de voces expuestas que, sin embargo, no limitan una actitud crítica y de denuncia frente a los actores involucrados; etc.

Empero, un elemento los distingue claramente, y referencia la construcción del relato que ambos films presentan: la relación con el tiempo histórico. Mientras que el film de Diment construye un discurso fílmico que anuda pasado y presente, una violencia parapolicial setentista que encuentra su continuidad en la violencia neonazi contemporánea al film, el documental de Sasiain es un film de urgencia, que construye su relato junto a los hechos que presenta. Ambos discursos cumplen su objetivo: problematizar la mirada sobre las razones de esa violencia, sin dejar por esto de denunciarla y hacer propia la voz de las víctimas.

Bibliografía

Campo, J. (2012). “De la moderación a la pasión: de los ochenta al siglo XXI”. En *Cine Documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi, pp. 187-197.

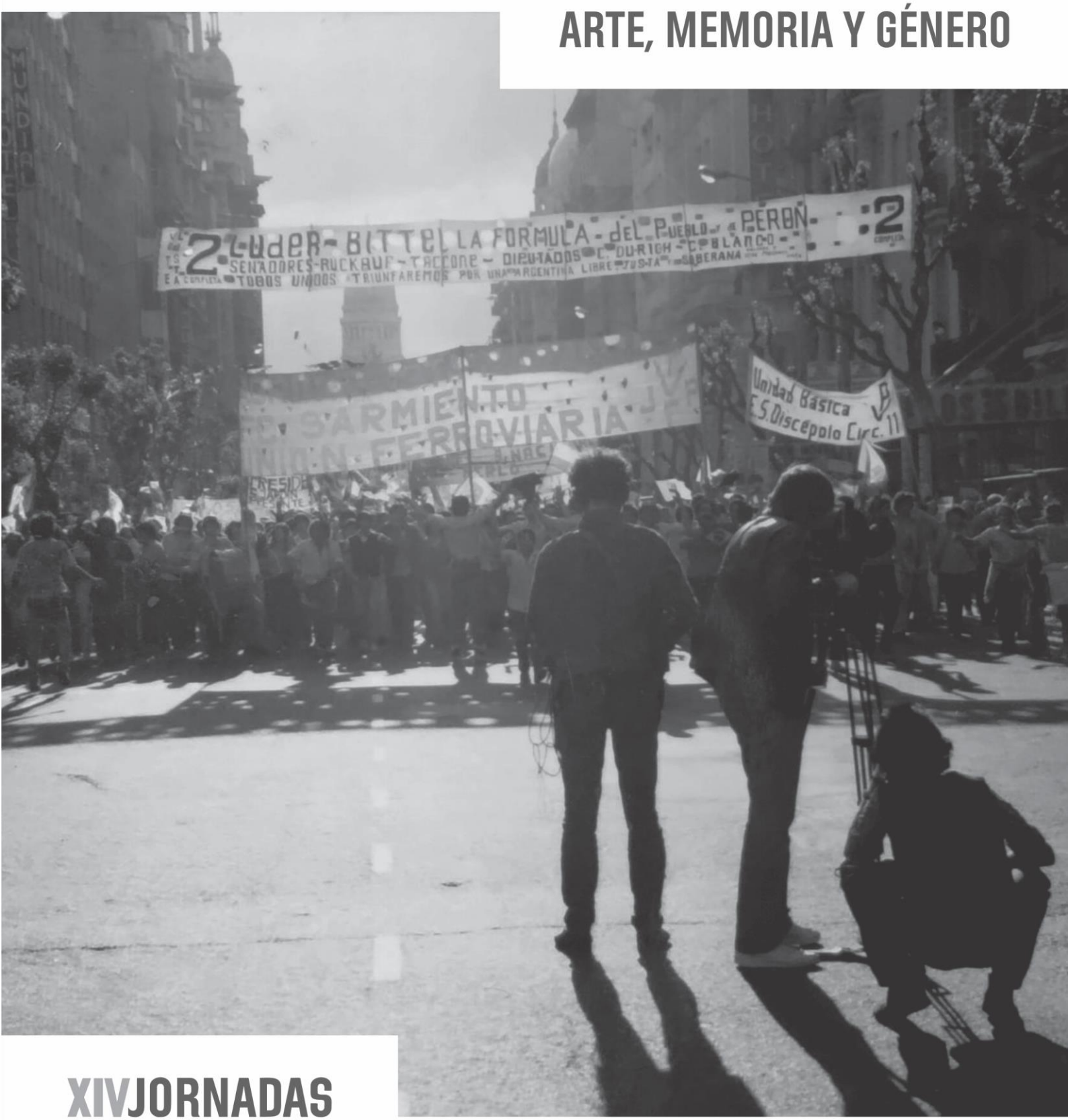
Cecchini, D. y Elizalde Leal, A. (2013). *La CNU. El terrorismo de estado antes del golpe.* Buenos Aires: Miradas al Sur.

Lusnich, A. (2011) “Introducción. El cine político y social en la Argentina entre 1969 y la actualidad”. En Lusnich, A. y Piedras, P. (eds.). *Una historia del cine social y político en la Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2011).* Buenos Aires: Nueva Librería SRL, pp. 23-42.

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

MESA 3

ARTE, MEMORIA Y GÉNERO



XIV JORNADAS
INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Resonancias del cuento de hadas en el cine de terror argentino contemporáneo

Valeria Arévalos (Instituto Artes del Espectáculo, Filosofía y Letras – UBA)

Una mujer está pronta a sufrir. La veremos absorber cantidades nocivas de fantasías alienantes y convertirse, no poco a poco, sino vertiginosamente, en un objeto esperando su destrucción. ¿Quién tiene la culpa de su fragilidad? ¿El relato que, atravesando generaciones de mujeres, llega a sus oídos y construye imaginarios suaves y felices? ¿Ella, que desoyendo los aullidos se aventura en medio de la noche sin armas ni un príncipe que la salve? ¿O será, acaso, la violencia machista que, simplemente, existe?

El largometraje de Andrés Llugany, *El rostro de cristal* (2019) busca problematizar las resonancias de los cuentos de hadas transmitidos oralmente durante generaciones y su implicancia en la conformación de las mujeres como sujetos vulnerables, ingenuos y destruibles. Si bien desde el aspecto sonoro (la palabra dicha, los sonidos y la música) el planteo central del film podría ser afín a una mirada aliada al feminismo, el tratamiento visual (la configuración de los cuerpos, la iluminación y la puesta en escena) da cuenta de una fuerte contradicción en el orden del mensaje.

Uno de los puntos en donde percibo cierta ambivalencia del sentido es en el recurso de la escenificación del relato. La película se estructura en una introducción, tres actos y un entreacto. Cada momento es anticipado por un extracto de texto que dialoga con la diégesis. A su vez, existen elementos fantásticos dentro de la misma (como un almanaque que mágicamente tacha sus días o las mujeres fantasmagóricas que circulan por el espacio) que generan una fuga en el film que debilitan el efecto empático y de rechazo que provoca la escena realista de la tortura. Una cabeza de minotauro funciona como imagen central y concentra en ella la idea de fábula, peligro, laberinto y mito.

En este punto me pregunto sobre la insistencia en "ficcionalizar" la trama provocando un efecto de distanciamiento para con la misma. Siendo que se trata

de una temática de índole sumamente concreta y actual, mientras que, en el segundo acto, la pretensión de veracidad es abordada desde la lógica del exceso (Williams, 1991) articulando elementos del *torture porn*[1], el *slasher*[2] y el *snuff*[3], en los otros fragmentos del film se prioriza la idea del cuento, del imaginario infantil y de la representación. Representación que por momentos se mezcla con la posibilidad de la imaginación, la fantasía y la locura del personaje central. De este modo, la intención de criticar el relato de cuentos de hadas, transmitido oralmente por generaciones, conformando feminidades vulnerables y carentes de herramientas para el autocuidado, se torna endeble al parecer indicar que todo lo violento de la trama, podría ser producto de la fantasía del personaje femenino.

La ingenuidad

El largometraje abre con un cielo estrellado y una cita[4] que remite a la idea de la igualdad entre hombres y mujeres, a la fragilidad de los rostros, a la ausencia de la voz y al ocultamiento de la identidad tras una máscara. Todos ellos, a excepción claro está de la igualdad, son elementos que irán apareciendo a lo largo de la historia. Tras una breve dedicatoria y un tiempo ralentizado en donde espectamos las estrellas y escuchamos sonidos tensos e inquietantes, nos interpela una cabeza de toro y a sus pies, la presentación: “El rostro de cristal. Obra en tres actos”. En pocos minutos aparecieron algunos puntos claves del largometraje. Por un lado, la centralidad que el toro/minotauro tendrá en la trama: es la imagen que sale a nuestro encuentro al iniciar el film y que sostiene el título del mismo; también una obra teatral que se publicita en los televisores del hogar y en los carteles en la calle: “Minotauro” en el Gran Teatro Henson

[1] Con imágenes explícitas de intercambio sexual no consensuado y extremadamente violento.

[2] Subgénero de explotación, caracterizado por el daño infligido por elementos casuales de proximidad que son transformados en armas. El eje central de este tipo de films gira en torno a la mostración del cuerpo sufriente.

[3] Las películas snuff son aquellas que retratan una situación de violencia extrema y, en algunos casos, asesinatos sin mediación de efectos ni edición.

[4] "Bajo la noche del tiempo todos los rostros son de cristal. Sin gestos, sin miradas. Sin voz. Sólo frágil cristal. Transparente. Vulnerable. Los rostros de la humanidad inmóvil, perdida bajo la noche del tiempo. Trizados en mil partes. Y ocultos tras las máscaras. (M. Rowins, 1881)"

(teatro que, posteriormente, servirá de escenario para la violación); la cabeza de toro se ubicará también en un cuadro infantil mientras les niñes del hogar juegan, como un vigilante silencioso de los intercambios lúdicos, como un panóptico que controla que cada juguete sea utilizado como la división de los géneros así lo indica. Por último, el monstruo central, el ser fantástico pero muy real que es alimentado por mujeres. La referencia al mito griego del Minotauro es directa, sólo que mientras que aquel se alimentaba de carne humana sin pretensiones perversas ni preferencias por el sexo de la víctima, en este caso, la entrada al "laberinto" se anuncia con un cartel que dice: *Mujeres alimentan al monstruo*. Y así será, las almas en pena y la protagonista de la historia serán las raciones de carne que alimenten al monstruo previa tortura y vejación.

Otro de los elementos que podemos observar es el de la representación/el simulacro. La voz en off de una niña abre un momento de escenario lúdico. Allí, dos niñas juegan a las muñecas, al hogar, a la familia. A su lado, pero en otro orden simbólico, un niño libra una batalla contra piratas, disparando su rifle de playmobil ante innumerables enemigos. Les niñes conviven en armonía en ese cronotopo ilusorio que va construyendo el imaginario genérico que la sociedad busca destinarles. Así como versa el manifiesto del Movimiento por la Liberación de la Mujer Mersyside "(...) nuestra sociedad no podrá nunca ser cambiada de forma esencial en tanto que las imaginaciones de los niños y de las niñas sigan siendo prisioneras de sus mitos." (citado en Fernández Rodríguez, 2004: 2) Planteado este escenario de juegos, géneros y vigilancia, el film da paso al Acto primero.

Cada separador de actos tiene la impronta del cuento infantil, con colores vivos, fuente tipográfica agradable y dos telones que dan paso al texto del cuento seleccionado. En el caso del primer acto, el fragmento de *Caperucita roja*[5] pone el acento en la ingenuidad, curiosidad y desobediencia de la niña, pero nunca en la

[5] "La pequeña niña miró por la ventana de su habitación. Con la luz del mediodía, el bosque no parecía tan temible: la niña pensó que podría atravesarlo fácilmente antes del anochecer. Y, aunque había escuchado, de boca de su madre, los mil peligros que escondía el bosque en sus oscuros senderos, lo cierto es que, a la hora de enfrentarse a la idea de internarse en él, la pequeña niña no sentía, desde su ingenua inocencia, más temor que el que siente un cervatillo recién nacido al acercarse curioso a las fauces abiertas de un lobo dormido..."

peligrosidad del lobo. En estos supuestos se sostienen las acciones del único acto que tiene apoyatura en la palabra.

La casa está habitada por dos mujeres mayores, la hija de una de ellas (la víctima principal) y luego, dos niñas y un niño. Aunque pequeño, el niño va expresando rasgos de su masculinidad privilegiada: es el único que se queja de la comida y a la hora del cuento, no presta atención y duerme tranquilo. Tiene lógica, las advertencias no son para él. En la escena del cuento de hadas, el personaje central expone una de sus características fundantes: el romance, la tendencia al fantaseo, la preeminencia de la ensoñación por sobre su contacto con la realidad. El sometimiento al mandato amoroso, como signo de la violencia simbólica que atraviesa al personaje, es fundante de su carácter. (Piña, 2012: 11) A medida que el cuento avanza, relinchos de blancos caballos, pasos de apuestos príncipes y puertas chirriantes que se abren ingresan a su mente a través de una auricularización interna primaria que da cuenta de su compromiso con la imaginación. El cuento de hadas la atraviesa, regula su ser en el mundo.

Su personaje se configura como alguien frágil. Casi no habla y cuando lo hace su voz es aniñada y débil, es ensoñadora hasta límites peligrosos, un poco encorvada en señal de inseguridad y siempre abstraída en sus pensamientos. Al ser tratada de ingenua, ella responde: “No les va a hacer daño pensar en la imagen bonita de un príncipe que llega justo en el momento para salvarnos”. Salvarnos. La identificación con la damisela en apuros no tarda en llegar. Esos serán los únicos parlamentos que saldrán de boca de la protagonista. A continuación, desoye el consejo de una madre impotente (como las de los cuentos de hadas). Sale de su casa en plena noche, tras una falsa, paródica y exagerada celebración por la llegada de las 00.00hs, ya es 8 de marzo, día de la mujer “¡por fin llegó nuestro día!” aclama la misma mujer que la trató de ingenua.

Al finalizar el acto más dialogado de todo el film, la profecía se cumple: la esquina solitaria, la noche y una manada de hombres que aúlla en una identificación colectiva con el depredador. Es interesante como el director decide equiparar a este grupo de violadores con una jauría de lobos sin palabra ni rostro (están cubiertos por medias de red negras), mientras ella, la víctima es identificable, aunque desconozcamos su nombre. Su rostro no es de cristal ni se iguala al de

ellos mirando las estrellas. Este gesto podría conllevar la crítica contra el colectivo machista o al patriarcado mismo que actúa sin ley, con fuerza violenta y destructiva, sin motivaciones específicas ni raciocinio que aclare sus actos. Sin embargo, al tratarse de un conjunto de personajes que sirven de antesala para el monstruo mayor, el Minotauro, terminan funcionando con cierta impronta fantástica (llegan de la nada, se organizan sin mediar palabra, por momentos se empujan y pelean porque sí como salvajes inadaptados u ogros) quitándole fuerza al reclamo y apoyándose, nuevamente, en lo inverosímil.

Oyéronké Oyëwúmí sostiene que en occidente lo que existe es una bio-lógica del género en donde la biología es utilizada como ideología que organiza el mundo social. (2017: 16) La autora considera que la categoría "mujer" es construida y que debe pensarse a la historia de los géneros como la historia de los discursos para entender cómo la configuración del género en occidente viene ligada a un sistema de creencias, en cuanto al fundamento de la identidad, que termina reproduciendo la dinámica de opresor/oprimido destinando a la mujer a un rol subordinado. Asimismo, María Lugones, retomando el pensamiento de Oyëwúmí, pone el foco en la necesidad de un feminismo decolonial en cuya lucha contra el patriarcado se reconozca no sólo al cuerpo de la mujer como primer territorio en donde la humanidad aprendió a oprimir sino también a las clases sociales y a la raza como factores fundamentales de esa opresión.

En la misma línea que el Movimiento por la Liberación de la Mujer de Merseyside que afirma que "(…) los cuentos de hadas son políticos. Contribuyen a formar valores de los niños y las niñas, y les enseña a aceptar nuestra sociedad y sus papeles dentro de ella." (citado en Fernández Rodríguez, 2004: 2) podemos pensar que el rol de la protagonista es el de la damisela en apuros y que el príncipe que vendría a salvarla forma parte del mismo colectivo patriarcal que la puso en esa situación. Se podría considerar que los actos dos y tres son enturbiados por su fascinación con la fantasía, que no hay monstruos, lobos ni fantasmas y que, así como su mente deseaba el relinchar de un corcel salvador, en plena tortura su mente también respondería refugiándose en una fábula. Ese grado de ambivalencia que impregna el film es lo que considero que conspira contra su supuesta tesis.

El cuerpo

La frase que abre el segundo acto es un fragmento de *Los cisnes negros*[6] en donde la inmovilidad de la joven se instala como elemento central. En reiterados encuentros con los perpetradores, demostrará su inactividad, su espera. No huye, aún cuando, tras la violación, recorre el espacio y transita por los recovecos del laberinto, no exuda la urgencia que impone la salvación. Su cuerpo espera al salvador, al príncipe que llegará, tras su tormento, para liberarla y ofrecerle amor.

Los actos 2 y 3 son pura corporalidad. El segundo acto es la violación en manada, la tortura, el atravesamiento de la mano con la aguja de tejer[7], la inserción de objetos en su cuerpo, la humillación en todas sus formas. El exceso al que Linda Williams refiere se da en este punto en la mostración de la violencia sobre su cuerpo. Su cuerpo como territorio de (dis)placer, miedo y dolor. (1991: 4)

Lo masculino y lo femenino giran en torno a un complejo mecanismo de miradas y a una dinámica de dominio y sumisión (Kaplan, 1998: 61). La composición de la puesta en escena se dispone a convertir el cuerpo de la protagonista en objeto destino de todas las miradas. La cámara capta la tortura desde distintas distancias y ángulos. Busca el detalle, la desnudez, el rostro desfigurado de dolor. Con planos detalle y primeros planos, fragmenta a la mujer mientras es construida/destruida como objeto. A distancia contemplativa, lateral y frontalmente, con fuerte impronta escoptofílica (Mulvey, 1988: 2), escruta el cuerpo de la víctima de manera curiosa e invasora. Mientras que la iluminación cenital delinea las formas de su cuerpo desnudo y ultrajado, las sombras de los bordes de la imagen mantienen a salvo la genitalidad masculina. El único personaje masculino que es captado frontal y francamente por la cámara es aquel que se masturba mirando imágenes de un desfile infantil en el televisor. De esta manera, el director parece discriminar un rango de perversiones, entre las cuales la pedofilia no sería

[6] "El ogro llegó dando un portazo, y con él llegó la oscuridad. La princesa alcanzó a ocultarse bajo el sillón: allí se quedó inmóvil, rogando no ser descubierta y aguardando una oportunidad para escapar. Pero esa espera iba a tornarse eterna, pues el ogro, luego de devorar una cabra de un bocado, se dejó caer sobre el sillón, oprimiendo con su peso a la pobre princesa. Sin atreverse a mover ni un dedo, la pequeña pasó la noche sofocada por el peso del gigante, y aturdida por el trueno de sus ronquidos."

[7] Ese gesto refiere al vínculo entre las narraciones orales y las tejedoras.

merecedora del pudor mientras que el resto de los personajes negativos son protegidos por las sombras de la impunidad.

Clover sostiene que el tratamiento visual de la violencia sobre los cuerpos femeninos y masculinos en el cine es diferente y que, mientras que la muerte del hombre puede suceder por fuera del plano, la de la mujer se expondrá de manera gráfica y detallada, sin guardar distancia:

> The death of a male is moreover more likely than the death of a female to be viewed from a distance, or viewed only dimly (because of darkness or fog, for example), or indeed to happen offscreen and not be viewed at all. The murders of women, on the other hand, are filmed at closer range, in more graphic detail, and at greater length. (1987: 200-201)



Hay tres apariciones del televisor en el film y en las tres el foco está puesto en la configuración de los cuerpos femeninos. Primera aparición. Lugar: hogar de la víctima. Contenido: zapping de distintas corporalidades femeninas espectacularizadas, desde concursos de belleza hasta la vida y muerte de Lady Di. La princesa fallecida. El fin del amor. Segunda aparición. Lugar: espacio donde ocurre la violación. Contenido: desfile infantil. La tercera aparición constituye el entreacto. Allí, con música clásica tranquila una mujer golpeada es maquillada hasta ocultar sus golpes y dejarla "como si nada hubiera pasado". El plano capta un viejo aparato de tv sobre una mesa con unas cadenas rotas, todo cubierto de

polvo. El cuadro dentro del cuadro, es decir, la pantalla del televisor nos muestra un primer plano de una mujer blanca, joven, con cabello negro y corto. Su postura se asocia al agotamiento, al padecer. Con gran velocidad los manos van maquillando su rostro y acomodando sus cabellos para devolverle una imagen de normalidad. Para reestablecer una belleza digna de ser transmitida por tv. La postura final de la mujer ya no será cansina, sino erguida y hasta esbozando una leve sonrisa. ¿Resiliencia o simulacro?

La historia sin fin

El tercer acto comienza con una frase de *Barbazul*[8], el reconocimiento de la mutación de castillo a laberinto, el peligro latente, pero, aun así, la certeza de la salvación. A su vez, remite a la transformación del espacio soñado y del amor protector en una trampa de sometimiento. Tras el largo desarrollo crudo y minucioso de la tortura, el tercer acto le aporta una tranquilidad turbia y enrarecida al film. La víctima, recorre el lugar, pero, como mencioné previamente, sin expresar desesperación ni necesidad de salvación, sino curiosidad. La curiosidad castigada en los cuentos de hadas vuelve a irrumpir ya como una característica central del personaje. No es casual, entonces, la inserción de la cita a *Barbazul* en este momento de la trama ya que, según Aldarondo, es uno de los cuentos de hadas que llamó más la atención del público y la crítica debido a su "condena enérgica a la curiosidad y desobediencia femeninas, como por su naturaleza violenta y macabra." (2003: 730)

En este acto el cuerpo también cumple una función central pero ya es un cuerpo dañado, roto, incompleto. En su recorrido se topa con esculturas sin cabeza[9], cuadros de desnudos y maniquíes, todos femeninos. La equiparación con estas obras se da de manera directa a partir del montaje y de la posición de su cuerpo

[8] "Y entonces, una mañana, la muchacha se dio cuenta de que aquel castillo era en realidad un laberinto. Grandes corredores que conducían a ninguna parte, escaleras interminables, ventanas clausuradas... Sin forma de contactar con el exterior, era imposible saber si era de día o de noche, si llovía o si el viento era frío o caliente... Podría haber pensado que su esposo la había confinado a una vulgar, pero inmensa prisión, pero lo cierto es que la joven estaba convencida de que el día que encontrara la puerta de salida, la encontraría sin llave."

[9] Hay una idea recurrente con respecto a la cabeza y a la falta de ella. ¿Borramiento de la identidad? ¿Todas son iguales?

en el plano. Ella es una más de esos cuerpos incompletos. En medio de un salón blanco e inmenso, una trampa para osos. En su interior, una novela romántica[10] y pese a reconocer el peligro que implica la trampa, con cuidado mete su mano para agarrarla ¡Oh, la curiosidad! Revisa levemente sus páginas, se da cuenta de su error y la arroja lejos suyo. Es tarde, es una víctima que demostró que volverá a caer en cualquier trampa que el monstruo deje en su camino. "Pero sin fisgoneo, no hay aventura, no hay posibilidad de contar una historia, de hacerse de la propia voz. Algo que las mujeres saben desde Pandora en adelante." (Punte, 2013: 295) Después de todo, los males que aguardaban dentro de la caja los había puesto Zeus, no Pandora. Desoír e insistir son las principales líneas de acción de la protagonista. El foco nunca estará puesto en la acción de dominación y destrucción generada por los personajes masculinos, sino en la permanencia de la mujer en el rol de la víctima indefensa.

Las figuras espectrales que habitan los distintos sectores del laberinto desaparecen cuando ella ingresa, no se dejan ver, no la alertan. De este modo, el personaje de la víctima actual ocupa el lugar de las anteriores en un flujo continuo de presas para la bestia.

Hacia la resolución del largometraje y después de minutos en donde la fantasía dominó la escena, ingresa un grupo de policías armados en un supuesto plan de protección. Personajes que, al igual que la manada de violadores, se presentan con rostro cubierto, sin marcas de identificación y con movimientos acompasados como una masa uniforme. Una vez más, la cámara se une a la manada, quien especta toma el rol de uno de esos policías acercándose a la mujer, analizándola para luego reducirla a objeto en una lucha final. Resulta insuficiente la pose guerrera que la víctima adquiere, irguiendo la aguja de tejer en su mano, transformando aquello que la lastimó en el arma que usará para defenderse ya que la imagen que perdurará de ella es la de la víctima que no tiene salvación.

Cuando Burkert compara el cuento de iniciación o tragedia de la doncella con el cuento de búsqueda de Propp, establece una serie de pasos clave que aparecen en el primero: el acontecimiento violento que aleja a la protagonista de su hogar,

[10] *Rompiendo el pasado* (Trini de Figueroa, 1951).

un tiempo aislada en un entorno idílico, la violación, el período deambulando para expiar sus errores y la serie de tareas que decanta en el rescate y final feliz. (2014: 92) La estructura del cuento de hadas se ve tergiversado en la configuración de *El rostro de cristal* cuya división sería: personaje femenino que vive en un mundo de fantasía, violación, sufrimiento y deambulación por la guarida del monstruo y final infeliz, sin posibilidad de salvación. A pesar de que el cuento de hadas plantea una resolución "feliz", dicha felicidad sólo es posible a expensas del sufrimiento, del castigo a una curiosidad femenina imperdonable y la aceptación de la posición de opresión. En la película la protagonista es eliminada, mientras que "el monstruo" (la violencia machista en general) sigue intacta.



Concluyo que el largometraje de Llugany busca escenificar la situación real de la violencia machista sufrida por las mujeres pero que, al hacerlo, establece un vínculo con la mirada del opresor, destinando para la víctima el lugar que, en teoría, se estaría buscando denunciar. En sus propios dichos: "Lo que muestro es un *miedo femenino*, que sale de la situación de ser mujer. Es algo que las mujeres *sintieron siempre*, pero que recién ahora se está visibilizando gracias a los movimientos feministas. Yo tomé ese terror social que hay y trabajé sobre él con

distintas inquietudes que yo tenía"[11] (el destacado es mío). Mientras que el tema siga siendo considerado como un *miedo femenino* o una *sensación de las mujeres*, el abordaje aliado será insuficiente y se correrá el riesgo de posicionarse del lado del opresor, como sucede en el caso trabajado.

[11] Para ver entrevista completa ir a: https://www.ciudadanodiario.com.ar/nota/2018-12-27-19-41-27--el-rostro-de-cristal-terror-fantasia-y-realidad

Bibliografía

Aldarondo, H. (2003). "Barbarrosa enfrenta a Barbazul: debate paródico entre Charles Perrault, Silvina Ocampo y Luisa Valenzuela", en *Bulletin of Spanish Studies*, Vol LXXX, Number 6, UK: Universidad de Liverpool.

Clover, C. (1987). "Her Body, himself. Gender in the Slasher Film" en *Representations,* N°20, Special Issue: Misogyny, Misandry and Misantrophy, pp 187-228, California: University of California Press.

Fernández Rodríguez, C. (2004). "Cuentos de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía" en *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura*, 142, p. 17-33, Oviedo: Seminario de literatura infantil y juvenil.

Kaplan, A. (1998). "¿Es masculina la mirada?", en *Las mujeres y el cine: a ambos lados de la cámara*, Madrid: Cátedra.

Lugones, M. (2014). "Colonialidad y género" en *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, pp 57-73, Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Mulvey, L. (1988). "Placer visual y cine narrativo" en *Documentos de trabajo*, vol 1, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare / Instituto de Cine y RTV, Minneapolis: University of Minnesota.

Oyëwúmí, O. (2017). *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*, Bogotá: Editorial en la frontera.

Piña, C. (2012). "Angela Carter y la reescritura del cuento de hadas: transgresión, hibridación genérica y humor", en *Revista Gramma*, XXIII, 49, p.p 10-27, ISSN 1850-0161, Buenos Aires: Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía y Letras, Area de Letras.

Punte, M. (2013). "El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del sur", en *Revista Aisthesis*, N° 54, p.p. 287-301, ISSN 0568-3939, Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Williams, L. (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" en *Film Quarterly,* N°44 (4), pp. 2-13. doi:10.2307/1212758, California: University of California Press.

Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.

Una mirada a la historia de la cumbia argentina a través del documental *Cumbia, la reina* de Pablo Coronel

Ariel Ilzarbe (TECC – FA – UNICEN)

Introducción

La cumbia es uno de los fenómenos culturales populares que mayor relevancia ha tenido en el siglo XX latinoamericano, sin embargo, las producciones documentales audiovisuales dedicadas a relatar su historia no han sido demasiado proliferas, menos aún en lo concerniente a la trayectoria de la cumbia argentina[1]. *Cumbia, la reina* (2015) pretende subsanar dicha falta realizando un recorrido audiovisual por las seis décadas de vida que el género popular tiene en nuestro país. No es solo un repaso temporal sino también un itinerario espacial, un trayecto que va desde el Caribe hasta Buenos Aires, pasando por el interior del territorio argentino. A lo largo de 75 minutos, la película, pone en escena a los mayores exponentes del género desde sus orígenes con los Wawancó hasta alcanzar el cenit de popularidad con Damas Gratis y el fenómeno de la cumbia villera. Podemos sugerir que el estilo no pierde su carácter de música marginal, ni siquiera cuando es asimilado por las clases medias-altas y altas. De esa manera, tal como sugiere Maristella Svampa (2010), estos sectores "suelen realizar una apropiación de segundo grado, que lleva implícito un reconocimiento (…) y, a la vez, una toma de distancia, donde persiste el reflejo estigmatizador" (179). Como las ideas, la cumbia se traslada con sus portadores impregnando en sus cuerpos. No se queda quieta, no se estanca, es ritmo que se transforma y muta en nuevas fisonomías. Es parte del mundo del trabajo y por extensión también del campo del delito[2]. Forma parte

[1] Entre las producciones que se sumergen dentro del universo de la cumbia argentina encontramos al documental colombiano realizado por Mario Niño llamado *Cumbia Urbana* (2004), la serie documental *Yo cumbia* (2011) dedicada a la música tropical santafesina, el capítulo "Provocaciones burguesas" de la serie documental *Pasos de cumbia* (2013), la película *Yo soy la cumbia* (2017) que le dedica una pequeña parte a la escena cumbiambera argentina o la producción de Cristian Jure sobre cumbia villera *Alta cumbia* (2017). Sin embargo, solo unos pocos intentar reconstruir su historia.

[2] Según Daniel Míguez (2008): "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" (198).

de la cultura que acarrean los trabajadores provenientes de las provincias del interior que migran a Buenos Aires en búsqueda de un mejor porvenir.

El film se estructura en segmentos diferenciados según la época a la cual se asocian uno o más artistas. La unidad lo da la perspectiva narrativa que, en primera persona, documenta los distintos testimonios de los protagonistas de la historia. Comienza en la sala de ensayo de la banda Kumbia Queers, allí el entrevistador les hace la pregunta ¿Qué es la cumbia? Las integrantes de la agrupación, con un estilo visual que se acerca más al estereotipo del punk rock que al de la música de origen tropical, solo atinan a reírse. La melodía típica del solo de teclado de la cumbia villera empieza a sonar, la música sirve como nexo al próximo plano que tiene como eje la figura de Flor Linyera, tecladista de la banda a la que se suma Pilar Arrese, la guitarrista. Luego se suceden, con una estética típica de un collage audiovisual, distintos personajes propios del ambiente tropical que responden a la cuestión sobre la identidad de la cumbia. Destacan en sus respuestas expresiones tales como "mágica", "origen africano", "ritmo folclórico colombiano", "música popular", "lo que te hace divertir, lo que te saca de una depresión", "suena un bajo de cumbia y se te mueven los pies", "el pulso de Latinoamérica" y "la reina de la calle".

Surgimiento y desarrollo temprano de la cumbia en Argentina

Los orígenes de la cumbia como género musical podemos encontrarlos en los siglos posteriores a la conquista en la costa colombiana del atlántico donde convivieron esclavos africanos, tribus indígenas y pobladores españoles. Siguiendo a Massone y De Filippis (2006) podemos decir que la cultura negra africana aportó el ritmo de la percusión, la indígena los instrumentos de viento, mientras que los europeos contribuyeron con la vestimenta y el baile por parejas. El peso de cada una de estas tradiciones difiere según las teorías a las que se adscriba, es así que Fernandez L´Hoeste (2010), buscando complejizar la cuestión, escribe: "Hablar del origen histórico de la cumbia es remitirse de manera inmediata al corazón de una polémica" (143). Dejando de lado estos

De esta manera, el delito queda emparentado, en cuanto ligado al mundo de la acción instrumental, al ámbito del trabajo

debates[3], encontramos que en el siglo XX la cumbia étnica costeña colombiana sufre una transformación de la mano de su masificación por los medios de comunicación y de la injerencia de la industria musical por efecto de las empresas discográficas. Según Massone y De Filippis:

> Nace, entonces, una cumbia orquestada donde se reemplazan los aerófonos originales por clarinetes y los tambores por congas, timbaletas y bongó (…) El resultado es una cumbia colombiana de fuerte sesgo comercial hecha para el consumo masivo y la exportación (24)

Esta cumbia es la que, a lo largo de los años, será asimilada en el resto de Latinoamérica. La mixtura de aquella cumbia modernizada con las distintas músicas consumidas en los países receptores dará pié a los distintos estilos locales. Es en esta coyuntura de expansión de la cumbia colombiana cuando el estilo comienza a desarrollarse en nuestro país. Esto es lo que busca retratar, en su primera parte, el film de Pablo Coronel.

Después de la breve introducción donde, como vimos, se indaga por lo qué es la cumbia la obra comienza a deshilvanarse en su trama. El director, cámara en mano y en primera persona, entra en un edificio y sube al ascensor. Cuando llegan al piso correspondiente abre la puerta y seguidamente, mediante una transición sutil, se abre otra puerta, esta vez de un departamento. Aparece un hombre entrado en años, al que le pregunta a modo de aseveración: ¿Mario Castellón? Este no responde y habla de otra cosa, una forma de afirmar que es la persona a quien buscaban. Coronel utiliza un espejo para revelar a los integrantes del equipo de grabación. Para mostrar la confianza y acercarse al entrevistador, y también al público, el entrevistado le comenta que se le había hecho tarde y que tendría que haber ido al banco. A continuación, mientras la cámara registra el lugar donde van a grabar la escena mientras la voz en off de Castellón explica cómo llegaron a la Argentina. El director intercala la entrevista con un archivo fílmico: la película *El gordo Villanueva* (Julio Saraceni, 1964) donde vemos a un joven Jorge Porcel sentado en una mesa, comiendo y tomando vino junto con quienes, posteriormente, descubriremos que son unos falsos Wawancó. Luego vuelve al plano que muestra al entrevistado y recurriendo al

3 Remitimos a la lectura de Fernandez L´Hoeste (2010) para una mejor comprensión sobre los orígenes del género y de los debates en torno a aquellos.

paratexto el director nos confirma de qué se trata de Castellón, cofundador en el año 1955 de la banda Los Wawancó. En el plano siguiente se lo ve mirando la película en una notebook. En un juego de observación la cámara lo muestra mirándose, se sorprende y ríe con una escena en donde los impostores son descubiertos haciendo *playback.* En ese momento aparecen entre el público los verdaderos integrantes de la banda vestidos de manera llamativa con ropa típica del Caribe. Castellón comenta, casi lamentándose, "todas las películas que hicimos fueron muy simpáticas y yo no [las] tengo".

Los Wawancó son precursores y referentes de la música tropical argentina, formados a mediados de la década del cincuenta en la ciudad de La Plata acercaron al país los sonidos típicos del Caribe y recrearon a partir de los años sesenta el sonido de la cumbia colombiana. El grupo estaba conformado por estudiantes universitarios provenientes de distintos lugares de América Latina: el costarricense Mario Castellón, los colombianos Hernán Rojas, Enrique Salazar y Rafael Aedo, el peruano Carlos Cabrera y el chileno Sergio Solar.

El siguiente grupo referenciado en el documental es La Charanga del Caribe, su fundador, Coco Barcala, da testimonio de un aporte fundamental que será seña distintiva de la cumbia: la "alegría", ese tono disruptivo con el ritmo cuya finalidad primera era tapar los errores de grabación pero que luego se transformará en marca del género transmutando posteriormente en la figura del animador. Uno de los primeros *hits* del estilo es "Santander de Batunga", tema del que se muestran distintas versiones realizadas por diferentes artistas. Aparece un registro actual de Coco Barcala acompañado por la agrupación La Delio Valdez interpretando "Kalamary" un tema clásico de la música colombiana compuesto por Lucho Bermúdez.

La siguiente agrupación que se nos presenta es el Cuarteto Imperial, banda que se formó en Colombia en el año 1961 y que arribó al país en 1964. Juan de Dios Acosta, uno de sus fundadores, manifiesta que fueron ellos quienes introdujeron el acordeón en la cumbia argentina. Este cambio permitió, según Mario Castellón, que el interior del país –sobre todo el norte- se identificara con este nuevo ritmo. Intercalada con la entrevista vemos una presentación en vivo del

conjunto Los Fundadores del Imperial[4]. Se los muestra tocando el tema "Cumbia sobre el mar" en un galpón con mesas en el fondo y gente bailando en un primer plano.

Ya en los años setenta aparecen en escena Los del Trópico, agrupación oriunda de Santiago del Estero y que continúan con la herencia dejada por el Cuarteto Imperial. En un principio improvisan con los medios que tenían a su disposición, así, en lugar de usar el acordeón utilizan el bandoneón, instrumento con una larga historia en la música santiagueña. A su vez, incorporan otro instrumento: la bandurria. Esta es introducida en el relato en un ir y venir visual, que va de un plano general que muestra a los tres integrantes del grupo sentados, luego enfoca a uno de los músicos afinando el instrumento para luego volver al plano general y dar paso, posteriormente, a un plano detalle en donde se muestra la bandurria ejecutándose al ritmo de una cumbia. Los del Trópico tocan uno de sus temas en la entrada de una casa de barrio, esta secuencia se alterna con un viaje en tren, elemento metonímico que sirve para mostrar como la cultura se esparce de manera concreta por el territorio.

Un archivo de un programa documental de televisión nos presenta a uno de los referentes de la cumbia santiagueña: Koli Arce y su Quinteto Imperial. Un recurso original, digno de mención, es la fusión de las imágenes donde se intercala una entrevista antigua a uno de los fundadores de Los Pescadores de Colombia, grupo en el que debutó Arce, con una entrevista actual.

Los trabajadores se trasladan en tren y ellos traen consigo la música. La migración de jóvenes del interior, sobre todo del norte y de Santiago del Estero en particular, es un fenómeno que posibilitó la llegada de la cumbia como era entonces conocida a Buenos Aires y el territorio bonaerense. El empleo doméstico, con una fuerte presencia de la mujer, fue uno de los nichos laborales que encontró esta población migrante. En ese sentido en muchos hogares donde la crianza de los hijos quedaba en manos de niñeras provenientes del interior la cumbia encontró terreno fértil para propagarse generacionalmente. Sectores de

[4] Formación actual con la que se presentan dos de los miembros originales del Cuarteto Imperial: Juan de Dios Acosta y Antonio Muñoz.

clase media alta y alta fueron asaltados por estos nuevos ritmos[5]. De esta manera la cumbia empleó estos canales alternativos a la música *mainstream* que era promovida por los medios tradicionales de comunicación. Los medios de difusión variaban, distintos dispositivos fueron utilizados, la música se trasladaba de parlante en parlante en las estaciones de trenes, en las disquerías, en los barrios, a través de radios comunitarias.

En el año 1987 comienzan los bailes del Fantástico Bailable, una revolución dentro de la bailanta ya que, hasta ese entonces, no había discotecas que pasaran cumbia a nivel boliche en Buenos Aires. Como sugiere Míguez (2008) a diferencia de la peña o la milonga, la bailanta queda asociada, en general, a las distintas generaciones de migrantes que no pudieron concretar sus sueños de ascenso social, al mundo de la periferia urbana y de las villas de emergencia. Según Flores (1993) el término "bailanta" es originario del litoral argentino y haría referencia a un espacio compuesto por un galpón con techo de chapa donde se bailaba, en sus inicios, chamamé[6]. De esta manera la autora comenta:

> Cuando en la década del '40 reciben Buenos Aires y su conurbano cerca de dos millones de migrantes atraídos por el status más alto del oficio industrial, los litoraleños aportarán como elemento cultural la 'bailanta' (…) En este momento los migrantes se reúnen 'pa' ver gente' en los locales de baile, génesis de las actuales bailantas, pero descendientes de las vigentes en el Litoral. (…) El público de la bailanta es casi exclusivamente migrante.

Con Fantástico Bailable la cumbia dejó de asociarse solamente a los galpones con piso de tierra y techo de chapa para entrar en el mundo de los boliches urbanos *aggiornados* al fin de siglo.

---

[5] Una problemática que al día de hoy sigue siendo controversial es el recorrido social de la cumbia. La discusión puede seguirse en Silva (2010).

[6] Marily Morales Segovia (1977), autora correntina, comenta respecto del origen rural de la bailanta: "El hombre se apea y ata el caballo al palenque. Entra a la pista arrastrando las espuelas sobre las botas que sostienen las amplias bombachas (…) En el cuello un pañuelo doblado en triángulo (…) tiene siempre el color partidario: Rojo, si el que lo lleva es autonomista (…), Celeste, si es liberal (…) Verde, si es radical (100). Un poco más adelante dice: "Hombres y mujeres se dirigen a caballo o a pie hacia la "**bailanta",** mientras el sol declina (…) Días antes, la noticia del baile se extendió de boca en boca en leguas a la redonda. El motivo puede ser la celebración de un santo, o una yerra y doma, una fiesta patria y excepcionalmente algún casamiento" (101).

De la cumbia con champagne a la cumbia que incomoda

Los años noventa en la argentina fueron testigos del esplendor de la cultura neoliberal, es decir de las distintas formas de expresión / significación humana bajo el sistema de gobierno neoliberal. Estamos en presencia de un momento de renovación televisiva marcado por la privatización de los canales de aire[7] y la expansión del cable. La política y la cultura entran en un proceso de farandulización. Esto es ilustrado en el documental a partir de imágenes de archivo donde se nos muestra a Ricky Maravilla almorzando con Mirtha Legrand y a "Pocho" la Pantera cantando "El hijo de Cuca" con Charly Garcia y Pedro Aznar en el programa televisivo Hola Susana conducido por la actriz y conductora Susana Giménez. Esos mismos shows reunían en otras emisiones a personajes de la primera plana de la administración política. Otra novedad de la época eran los adelantos tecnológicos que permitieron lograr nuevos sonidos y visualidades promoviendo una renovada estética de la cumbia. En este sentido, coincidimos con Del Rio (2016) cuando plantea que "la tecnología ha determinado la propuesta estética de la cumbia argentina en lo referente tanto al aspecto sonoro como visual" (194). El empleo del *keytar* y el *octapad* han sido relevantes en el desarrollo audiovisual de la cumbia en los últimos años al emular sonoridades que remiten al ámbito acústico mezclándolas con filtros y efectos electrónicos. El documental continúa mostrando a las bandas actuando en la televisión en vivo mezclados con *videoclips*, aparecen así grupos y cantantes como Grupo Sombras, Gladys la Bomba Tucumana, Miguel "Conejito" Alejandro, Sebastián, Los Charros, Alcides, Ráfaga, Antonio Ríos, Lía Crucet, entre otros. La llegada al país del grupo venezolano Los Fantasmas del Caribe, una *boyband* de moda en ese momento[8], brindó una fórmula exitosa: la de una banda prefabricada construida en base a parámetros visuales estereotipados (en general hombres delgados y de cabello largo). Agrupaciones tales como

[7] Sobre las privatizaciones de los canales 11 y 13 se puede seguir a Baranchuck (2009).

[8] Muchas de estas bandas agenciaban a sus integrantes a partir de *castings* realizado por productores. Es digno de mencionar que la banda Comanche participó en el festival de Viña del Mar de 1998 en el mismo día que cerraron los Backstreet Boys. Paradigmático del formato de este tipo de bandas es lo que le ocurrió con la banda Luz Mala: "El grupo de José Bazán fue inventado. El final también. Un día José sintonizó la radio. Escuchó que Luz Mala se presentaba esa noche en Metrópolis. Su banda no había sido convocada. En el escenario, otros pelos largos los reemplazaban." (Dandan, 2002)

Comanche, Luz Mala o Volcán buscaron repetir el éxito de los venezolanos transformándose en exponentes locales de ese fenómeno. Emergentes típicos del capitalismo neoliberal, estos grupos, eran propicios para el consumo desmedido de un producto fácilmente comestible. Es posible entender este fenómeno a partir de los que nos plantea Bauman (2015): "la compulsión a comprar convertida en adicción es una encarnizada lucha contra la aguda y angustiosa incertidumbre y contra el embrutecedor sentimiento de inseguridad" (87). El sujeto en el neoliberalismo puede considerarse de esa manera, es decir desarticulado del tiempo, con un pasado que es difícil de evocar, un presente que no puede aprehender y un futuro que se vuelve impensable. Un sujeto "desenganchado" del tiempo. Este estado de incertidumbre posibilita el sometimiento a distintas instancias, sean estas religiosas, políticas o el mismo mercado. La televisión y la industria del entretenimiento se aprovechan de esta situación y así, a partir del análisis de mercadotecnia, proponen productos culturales fácilmente asimilables.

A mitad del metraje se produce un corte: el clima festivo y frívolo del episodio anterior deja paso a la lluvia y los colores fríos y opacos. En un fundido en el que se desvanece el plano se deja ver a Myriam Alejandra Bianchi, mejor conocida como Gilda, hablándonos de ciertos poderes mágicos que sus seguidores le atribuyen a su música. Aparecen, luego, imágenes relacionadas con la cantante: una chica que se asemeja a ella, el presidente del Club de Fans con los fanáticos visitando el nicho donde permanecen sus restos, una periodista *freelance* que trabaja para la prensa alemana y Coco Barcala –con quien grabará un primer demo que permanecerá inédito (Margulis, 2016). La frivolidad de los años noventa deja paso a la mística de una tragedia[9]. El documental resalta el poder encantador[10] que tiene Gilda sobre la gente y su relación con las creencias populares y la fe, de hecho, uno de sus fanáticos tiene una medallita de la cantante junto a un crucifijo.

[9] La cantante murió en un accidente el 7 de septiembre de 1996 cuando se dirigía a dar un show en el kilómetro 129 de la ruta 12 en la provincia de Entre Ríos. Junto a ella fallecieron otras seis personas, entre quienes se encontraban su madre y su hija.

[10] Etimológicamente *encantar* proviene de *cantar* haciendo referencia a los hechizos cantados por los hechiceros.

Uno de los rasgos llamativos de la cumbia en los últimos años es la cantidad de presentaciones que realizan en un mismo recorrido. Comienzan a medianoche y terminan cuando amanece, en ese breve lapso de tiempo pueden llegar a tocar hasta en 10 shows (Dandan, 2002). Es dinero rápido, cada recital implica un ingreso y se debe respetar la agenda pactada. Implica el riesgo de dejar la vida en una ruta. Es una manifestación del tiempo atomizado, caótico, que no es aceleración simplemente sino falta de gravitación, carencia de sentido (Han, 2021). Esto lo vemos cuando Miguel Angel D´Annibale, cantante de Amar Azul, nos dice:

> *Bueno ahora estuvimos en Santiago, creo que estuvimos en Santiago porque ya no sé ni donde estoy. El otro día dije: un saludo pa´ Salta y estaba en Perico, Jujuy nada que ver.*
>
> Otro integrante de la banda: -: *En Tucumán en el hipódromo una fiesta retro y después hicimos otra más, pegamos una disco eh…¿cómo se llama la disco?*
>
> *Miguel: -¿Casanova o La Casona? ¿Cómo es?*
>
> Integrante: *-La Cascada*
>
> Miguel: *-La Cascada*
>
> Integrante: *-La Cascada boludo, ni sabemos dónde vamos*.
>
> Miguel: *-Lleno de gente*
>
> Integrante: *-Y mañana vamos a terminar en…Tucumán también, tres salidas*
>
> Miguel: *-Mañana terminamos en el auto este.*

Miguel y los integrantes de la banda saben que se dirigen a un lugar, sin embargo, confunden nombres y espacios. No hay un destino unidireccional, saben que al día siguiente estarán en la misma camioneta, encerrados y viajando. Es en el seno de esta agrupación donde aparecen dos de los mentores de la cumbia villera: Gonzalo Ferrer, quién compondría “La danza del tablón” y crearía el grupo Corre Guachín, y Pablo Lescano, quién por su parte armaría la agrupación Flor de Piedra y luego lideraría Damas Gratis. Este subgénero se originó en la Argentina a fines de los años noventa del siglo XX y tuvo su apogeo a comienzos del siglo XXI, luego de la crisis del 2001. La cumbia empieza a hacer

ruido en los medios masivos de comunicación, reproducen letras más "picantes" que hacen alusión a una vida de excesos: sexo, drogas y delito. Se encuentran en la mira de la censura: el COMFER[11] comienza una campaña de desprestigio y publica en 2001 las "Pautas de evaluación para los contenidos de la Cumbia Villera".

Lo que molesta no es que se hable de esos temas sino que ciertos sectores sociales tomen la palabra al respecto y que el consumo exceda a esos grupos. Según Alabarces (2008) "lo preocupante era que esa música circulara entre las clases medias y las alejara del consabido respeto a la propiedad (...) o que los jóvenes consumieran sustancias adictivas y se dedicaran al delito" (52). Molesta que los marginados sean los vectores de esas temáticas, que den su parecer. Sin embargo no era nada nuevo ni eran los únicos que hablaban de ello. En 1991 La Renga había lanzado el tema "Blues de Bolivia" donde no tenían vergüenza de nombrar a la marihuana, a la cocaína, o incluso hacer alusión a la venganza del asesinato de Walter Bulacio a manos de la policía:

> Una bandera que diga Che Guevara
>
> (Un par de rocanroles y un porro pa' fumar)
>
> (Matar a un rati para vengar a Walter)
>
> (Y en toda la Argentina comienza el carnaval)
>
> Cuando vuelva de Bolivia (traeré pa' mis hermanos)
>
> (Una bolsa, una bolsa así grandota, de regalo)
>
> Cocaína, cocaína (cocaína, cocaína)
>
> Ya me voy para Bolivia (cocaína, cocaína)
>
> Cocaína, marihuana (marihuana, marihuana)
>
> Me espera una boliviana
>
> Cocaína, cocaína
>
> Cocaína, marihuana

[11] La Carta Compromiso con el Ciudadano (Bárbaro, 2004, Prólogo) define al Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) como un "Organismo público responsable de administrar, regular y fiscalizar el sistema de radiodifusión de la República Argentina (…) ejerce un contralor normativo en lo concerniente a materia técnica, jurídica, patrimonial y de contenidos audiovisuales."

Unos años más tarde “Legalizenlá” (1999) de Viejas Locas sonaba en las radios haciendo clara apología a la legalización de la marihuana:

> Si mis cigarros tienen otro relleno ¿por qué me miras mal?
>
> Si de la tierra crece hierba santa ¿por qué no la puedo fumar?
>
> Pagamos precios y riesgos muy caros para conseguir
>
> Lo que la naturaleza nos da nadie nos debería prohibir
>
> Y canto esto para que me escuchen y se den cuenta
>
> Hay mucha gente que no quiere estar presa por fumar hierba

Sin lugar a dudas encontramos en la temática de las canciones, e incluso en el público al que apuntan, un paralelismo entre la cumbia villera y el rock barrial; sin embargo, es cierto que la convocatoria de la primera y el nivel de popularidad que alcanzó la hizo mucho más proclive a ser denostada por los órganos censores del gobierno.

En simultaneo al desarrollo de la cumbia villera, pero lejos de las grandes discográficas de la movida, y compartiendo mentor en la figura del mencionado Gonzalo Ferrer, emerge la cumbia electrónica. El documental se limita a describir brevemente a sus principales exponentes resaltando la figura de Dick el demasiado, uno de los pioneros de esa corriente de cumbia *underground*.

En los últimos minutos del film, Coronel pretende cerrar el círculo de la cumbia: aparece un *Disc Jockey* que colecciona antiguos vinilos para mezclar y luego se hace una breve referencia a Chico Novarro y su tema “El orangután”. El film concluye con distintas reflexiones que los entrevistados le dedican al género. Todo apunta a una misma idea: la cumbia continúa vigente y más viva que nunca.

Conclusiones

El trabajo de Pablo Coronel tiene la virtud de condensar en 75 minutos la historia de un género muy rico en Argentina, esa misma compresión hace que deba omitir ciertas expresiones que la cumbia adquiere a lo largo del país simplificando su recorrido.

En este documental podemos ver la evolución de la música tropical en la Argentina desde su arribo en los años cincuenta hasta sus desarrollos más recientes en la primera década del siglo XXI. A lo largo de ese tiempo, como vimos, la relación entre el movimiento cultural cumbiambero y la sociedad fue cambiando, seña de ello son las distintas formas en que la cumbia fue interpretada, entendida y tocada, por los distintos grupos sociales. En sus comienzos, el género, se expresó como una pieza exótica proveniente del Caribe y el resto de países latinoamericanos -tal como lo demuestran las formaciones de Los Wawancó, el Cuarteto Imperial o La Charanga del Caribe. Posteriormente, se agregaron otros elementos pertenecientes a las distintas culturas locales –un emergente de esa época son Los del Trópico o Koli Arce y el Quinteto Imperial. Hacia fines del siglo XX, la cumbia, entra en un maridaje con los medios masivos de comunicación popularizándose y formando parte de la farándula televisiva argentina.

Quizá falte interrogar de manera más profunda la relación que la cumbia ha mantenido con otros géneros populares y los vínculos con los distintos sectores sociales a en su devenir en el tiempo. Por otro lado, si bien nos parecen acertados, y no lo hemos mencionado aún, los distintos guiños que el director hace al movimiento LGTBIQ+ (referencias al caso Luana o una bandera en una marcha del orgullo) el film no ahonda en temas conflictivos tales como el machismo, homofobia y transfobia, imperantes en gran parte de las letras del género.

Bibliografía

Alabarces, P., Salerno, D. Silba, M. y Spataro, C. (2008) "Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia" en Alabarces, P. y Rodríguez, M. (Comp.) *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre la cultura popular.* Buenos Aires: Paidós.

Baranchuk, M. (2009). "Canales 11 y 13: la primera privatización de la década menemista" en Mastrini, G. *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007)*. Buenos Aires: La Crujía.

Bárbaro, J. (2004) *Carta Compromiso con el Ciudadano*. Versión digital recuperada de: https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-1727-2004-101938/texto

Bauman, Z. (2015) [2000] Modernidad líquida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Dandan, A. (2000) "El lado obscuro de la noche tropical" en *Página 12*. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/2000/00-07/00-07-02/pag23.htm

Del Rio, F. (2016) "Transformaciones estéticas, sociales y productivas entre sus primeros desarrollos y la década de los 90" en Romé, S. *I Congreso Internacional de Música Popular: epistemología, didáctica y producción*. La Plata: Facultad de Bellas Artes (UNLP).

Fernandez L´Hoeste, H. (2010) "De De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera" en Semán, P. y Vila, P. *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica.* Buenos Aires: Gorla.

Flores, M. (1993) *La música popular en el Gran Buenos Aires*. Buenos. Aires: Centro Editor de América Latina.

Han, Byung-Chul (2021) [2009] *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Lanús: Herder.

Margulis, A. (2016) *Santa Gilda. Su vida, su muerte, sus milagros*. Buenos Aires: Planeta.

Massone, M. y De Filippis, M. (2006) "Las palmas de todos los negros arriba… Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera" en *Aled N°6* (pp.21-

44). Versión digital recuperada de: https://periodicos.unb.br/index.php/raled/issue/view/2083

Míguez, D. (2008). *Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos.

Morales Segovia, M. (1977) "El chamamé tiene la palabra" en *Revista Folklore N°273* (pp. 97-112). Versión digital recuperada de: http://revistafolklore.com.ar/el-chamame-tiene-la-palabra/

Silba, M. (2010) "La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva" en Semán, P. y Vila, P. *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica.* Buenos Aires: Gorla.

Svampa, M. (2010) [2005] *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Buenos Aires: Taurus.

Imágenes contemporáneas y perspectiva de género: por un ensamblaje posible entre estética y política

Jazmín Bassil (UNMdP)

Nahir Fernández (UNMdP/CONICET)

Introducción

En el presente trabajo intentaremos explorar los vínculos entre estética y política a partir de un abordaje de la imagen contemporánea con perspectiva de género. Nos situamos en el análisis de la imagen digital contemporánea y su circulación en redes sociales y nos preguntamos: ¿cuál es el impacto de la producción de imágenes digitales para la construcción de la identidad? y ¿qué lectura se puede hacer desde un enfoque feminista?

Nuestro recorrido comenzará por pensar los alcances extraestéticos del arte, para luego ampliar la mirada hacia la consideración filosófica de las imágenes. Luego precisaremos qué entendemos por imagen contemporánea en el marco del giro digital. Por último, vincularemos estética, política y género a partir de un análisis sobre los modos en que se presenta el cuerpo en la imagen contemporánea.

Alcances extraestéticos del arte

Nuestro punto de partida se encuentra en la intersección entre lo artístico con ámbitos que lo exceden, es decir, con áreas de lo social que tradicionalmente se desligan de la estética en su caracterización fundacional como subdisciplina filosófica. Sin llegar a las disputas en torno a la autonomía (o no) del arte, nuestro trabajo tiene como objetivo comprender la incrustación social de ciertas prácticas artísticas y estéticas, y su especialmente vínculo con la dimensión política (Conti y Martínez, 2021).

Boris Groys (2014), en su trabajo *Volverse público*, propone abordar las obras desde los productores en lugar de hacerlo desde los consumidores. Según este

autor, el arte contemporáneo sirve como herramienta para construir la identidad de unx mismx. El sujeto se configura a partir de una práctica artística concreta, y el *yo* es el resultado de este proceso. Claro que dicho *sujeto* es un sujeto individualizado que debe estar preparado para coexistir con los otros individuos en los nuevos espacios abiertos por los mecanismos audiovisuales que interpelan la vida de casi todas las personas en nuestra cultura. Se entiende entonces que el arte puede ser una herramienta para constituir la propia identidad. Además, dado que aquel sujeto individualizado es el resultado de la realización de determinados procesos (artísticos) y que éste debe ser, en última instancia, el modo en que se presenta en la sociedad y constituye su propia subjetividad en el marco de los medios audiovisuales (que ahora forman parte fundamental del mundo digital en el que de hecho, adquiere valor ese *yo público*), podemos pensar que en este sentido, la producción artística se encuentra, más que nunca, insoslayablemente vinculada a la política. No entendemos aquí que la estética deba quedar reducida a una mera herramienta del quehacer político, sino que ambas esferas se entrelazan, posibilitando el desarrollo de un sujeto político constituido estéticamente: la producción artística se encuentra, entonces, al servicio de la constitución del *yo* público que sirve para insertarse en los nuevos modos de interacción social, mientras que la política no puede, de ahora en más, entenderse por fuera de la realización de aquellas prácticas (artísticas), por lo cual ella misma deberá adaptarse a los nuevos modos de su realización en el mundo contemporáneo.

Debemos destacar, además, cuál es el vínculo entre producción de obra artística y digitalización de las imágenes. El hecho de que la digitalidad posibilita una sobreabundancia de imágenes, cuya circulación y expectación también se da en un nivel masivo, es un punto clave para entender por qué autores como Groys están pensando que el arte es la herramienta para construir la imagen propia. La digitalidad ha logrado atravesar los ámbitos públicos tanto como en los privados, haciendo casi imposible trazar una línea divisoria clara entre ambas esferas. Los cambios en los modos de producción de imágenes repercuten directamente en los modos de vida de los seres humanos. Inclusive, es razonable pensar que en la época de las imágenes analógicas, no tan alejada en el tiempo (a comienzos del siglo XX), el lugar que ocupaban las mismas dista mucho del predominio actual

que les adjudicamos. Uno de los puntos importantes a tener en cuenta es el diseño de dichas imágenes, y cómo se ha transformado el proceso a través del cual se realizaban. En la era de la imagen analógica, la misma no podía ser retocada, o al menos no a través de sus propios medios de realización. Esta invariabilidad de la imagen una vez producida ha sido reemplazada por una posibilidad desmedida de potenciales modificaciones o "retoques" (Fontcuberta, 2010) que la digitalidad permite realizar a través de distintos modos de edición (filtros, collages instantáneos, control sobre la luz y la sombra). No es que en el resto de las imágenes (las no-digitales) no seamos capaces de encontrar la cuestión del diseño, sino que ahora las posibilidades de la realización del diseño son más elevadas que en cualquier otra época. Es decir, nuestro control sobre el diseño y sus potencialidades se han incrementado exponencialmente, y esto sólo se debe a la posible reproducción casi ilimitada que han alcanzado las imágenes digitales. Esto da como resultado que cada individuo sea capaz de tener una autoridad prácticamente total sobre la imagen que pretende mostrar ante el mundo y ante sí mismo.

Podemos considerar que, desde la Edad Media hasta mediados del siglo XIX, el individuo procuraba diseñar un alma virtuosa que lograra ser contemplada y aceptada por Dios. De esta afirmación se sigue que Groys insista recurrentemente en que, dentro de la tradición cristiana, la ética siempre estuvo subordinada a la estética, es decir, al diseño del alma (Groys, 2023). Se entiende aquí que dichas prácticas constituían el fin último del ser humano, cuyo objetivo era ser capaz de ingresar al paraíso. Pero ¿qué sucede con la humanidad cuando Dios ya no puede ser el fundamento de nuestra conducta? Los individuos deben pasar a ser los agentes responsables de regular su propia conducta, ahora siendo ellos la finalidad última de la misma. Para ello, el sujeto ya no se ocupará del diseño del alma, sino que ahora deberá dedicarse al diseño de su propio cuerpo, hasta entonces relegado. Esto sucede porque si bien ya no hay un Dios que contemple nuestra alma, sigue habiendo un amplio número de espectadores: la mirada del Otro. Lejos de ser contemplados por la divinidad, nuestros grandes observadores son el resto de los seres humanos con quienes cohabitamos nuestro mundo. Y el objeto de interés también ha sido modificado, puesto que las personas no se interesan por el alma, sino que ahora el cuerpo es el foco de atención. El diseño

siempre encuentra su fundamento, según Groys, en la mirada ajena, ya sea Dios o el sujeto, el otro. Además, considera que el diseño del cuerpo se realiza a través de los mismos modos en que se realizaba el diseño del alma: "A fin de caracterizar la revolución en el diseño que tuvo lugar a comienzos del siglo XX, podría decirse que se aplicaron, al diseño del cuerpo humano y de otros objetos mundanos, las reglas para el diseño del alma" (Groys, 2023: 30). Entonces, el diseño del cuerpo (tanto como el de los objetos que nos rodean como el de los espacios que habitamos) se ha vuelto el medio a través del cual podemos manifestar nuestra alma. El cuerpo ya no es aquella prisión que encarcela nuestro espíritu, sino que ahora funciona como el vehículo para su posible emancipación.

Para dar cuenta de cómo entiende Groys el vínculo entre estética y política, debemos dilucidar el abordaje que realiza en torno a la cuestión del diseño. Para ello, comentaremos el proceso que el autor denomina "la estetización de la política". Groys entiende que, al encontrarnos en sociedades en donde existe una sobreabundancia de ideologías, acompañadas de programas, propuestas y discursos (todos ellos, aparentemente, enfocados hacia un único objetivo: el bienestar social e individual), los contenidos de las mismas resultan variables, sujetos a intereses y, en última instancia, son potencialmente mentirosos. Dentro de este panorama lo único que se mantiene como garantía en tanto una base estable y digna de confianza es el auto-diseño de aquel sujeto político, es decir, su forma, que aquí resulta invariable y libre de intereses oscuros y personales. El diseño que se logra sobre el sujeto, realizado para el reconocimiento de la mirada del Otro, funciona también para "vaciar" el *yo* natural (inaccesible para el resto de los individuos) y dejar al descubierto aquel sujeto que sólo podrá mostrar lo que da de sí mismo, aquel resultado de practicar el diseño de sí: su *yo* público.

Excediendo la tensión entre arte y diseño, en lo que sigue nos ocuparemos de las imágenes en tanto objeto de estudio que se vincula con la estética filosófica y con el ámbito del arte, pero rápidamente los desborda. Explicitaremos algunos recorridos que se han trazado para abordar a las imágenes, y luego precisaremos las notas principales que nos permiten hablar de imagen contemporánea. En este último sentido, daremos cuenta de las mutaciones (Alvarenga, 2021) que han

atravesado las imágenes (tanto en su producción como en su circulación y consumo) con el giro digital.

Las imágenes en clave filosófica: el giro pictorial

El abordaje filosófico sobre las imágenes se ha nutrido de otras disciplinas como son los estudios visuales, culturales, la semiología y la teoría del arte y la comunicación. Esto hace evidente que se trata de un tema amplio cuyos bordes son difusos. A los fines de este trabajo, elegimos situarnos en el análisis de la imagen contemporánea. Intentaremos dar cuenta de algunas delimitaciones respecto de ese objeto de estudio para su análisis filosófico.

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. La iconología es la tarea que se propone realizar Mitchell en su texto que tiene ese título: ocuparse discursivamente mediante un estudio crítico 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, en una psicología política de los íconos con el estudio de la iconofobia, la iconofilia y la lucha entre iconoclasia e idolatría. 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.

En otra de sus publicaciones, Mitchell se propone repensar el rol que juegan las imágenes en el contexto de la cultura visual. Para eso trata de recuperar el significado de las mismas en el entramado del giro pictorial. En este sentido, el reconocimiento de que la pregunta que da título a otro de sus artículos, ¿Qué quieren realmente las imágenes? (2017, publicado originalmente en 1996) esconde un sesgo mistificador, deviene crucial. Se busca entender a las imágenes desde su personalidad o subjetividad a fin de comprenderlas adecuadamente, recuperando la actitud premoderna hacia los objetos e imágenes en tanto fetiches. La cultura visual imperante conoce y se vale del poderío social y psicológico que se desprende del uso de las imágenes, al hacer de ellas el punto de gravitación de todos sus relatos. Las imágenes dejan de ser consideradas meras representaciones, y se pasa a intentar comprender su performatividad. Esto vuelve susceptible de análisis la articulación de la dominación que se sigue de las prácticas actuales en el marco de la digitalización.

Imagen contemporánea: el giro digital

Consideramos que uno de los rasgos principales que nos instan a modificar el abordaje clásico (tan profuso como difuso) respecto de las imágenes es su digitalización. Todas las dimensiones de las imágenes, esto es, su producción, circulación y recepción, se encuentran alteradas por la irrupción de las tecnologías digitales. La miniaturización de los dispositivos, por ejemplo, fue de la mano con la masificación de las cámaras digitales, en el marco de lo que podríamos denominar una revolución digital. Cuando hablamos de revolución digital nos estamos refiriendo a lo que algunxs autores llaman tecnoceno (Costa, 2021) o capitalismo de plataformas (Srnicek, 2017). Este giro digital puede ser visto como un cambio profundo a nivel sociopolítico, económico y también estético. Categorías como las de industria cultural, arte contemporáneo y subjetivación se ven sustancialmente modificadas respecto de sus formulaciones clásicas propias del siglo XX, y se abre la puerta al análisis de las tecnopoéticas

(Kozak, 2021). Lo digital, entonces, se ha convertido en nuestro entorno, ya que envuelve y moldea todos los aspectos importantes de la vida cotidiana (Boczkowski y Mitchelstein, 2022).

En relación con el último punto, Anahí Ré sostiene que "El siglo XXI, cuyo inicio podríamos datar en 1993, con la apertura de la web al público, deja muy claro que la industria no sólo crea productos y servicios para ser consumidos, sino también subjetividades y disponibilidades adaptadas a las necesidades de la misma industria y que, por tanto, ella misma es también, de algún modo, el resultado de una poética (y también de una ética)." (Ré, 2017: 244). Como ya vimos de la mano de Groys, asistimos a una suplantación del arte por el diseño en la que se vuelve omnipresente el diseño de nosotrxs mismxs mediante la generación y modificación constante de perfiles. A este análisis podríamos añadir que, al hacer uso de las tecnologías digitales, internet y las redes sociales, en cierta manera co-producimos nuestra vigilancia permanente, dado que todos los trayectos dejan una huella digital en forma de datos localizables y cuantificables. Así, el giro digital llevaría a cabo una desmaterialización tan solo en apariencia. Según Marion Zilio, "Las transferencias de soberanía y gubernamentalidad han migrado de los Estados-nación a multinacionales, bancos, bolsas de valores y redes sociales que nos exhortan a esculpir nuestro "yo". (...) Nos movemos en una arquitectura de extracción automatizada que funciona como un espejo unidireccional" (Zilio, 2022: 19).

Pero, al mismo tiempo, consideramos necesario realizar una lectura crítica de nuestro entorno digital que nos permita desmarcarnos tanto de posiciones tecnofóbicas como de miradas tecnoutopistas. En esa línea resulta fructífero comprender a la técnica como operadora de posibilidades, tanto emancipatorias como de sujeción. Si bien "el poder ejerce su autoridad al crear una identidad común, del mismo modo que edifica figuras de alteridad mediante una construcción negativa: no-macho, no-blanco, no-occidental, no-humano, etc." (Zilio, 2022: 17), internet y las redes sociales también sirven para la visibilización de identidades y cuerpos no normativos, abyectos (Martínez Luna, 2019).

La cultura digital no implica una desmaterialización u olvido del cuerpo, sino que habilita el rastreo de sus apariciones: "La experiencia digital perfila una específica

experiencia corporal y corporeizada al crear una compleja zona de mediación, un pliegue, entre lo real y lo virtual" (Martínez Luna, 2019: 168). A continuación, nos detendremos a pensar la imagen contemporánea atravesada por una perspectiva feminista.

Imagen, cuerpo y género: intersecciones posibles entre estética y política

Presentaremos ahora el cruce entre estética y política atravesado por la perspectiva de género. Con ello nos referimos a un enfoque feminista, que describe y cuestiona las desigualdades políticas, económicas y de derechos entre varones, mujeres y disidencias. Entendemos, con Nelly Richard, que "la palabra "feminismo" designa el trabajo crítico de desmontar los artefactos culturales y las tecnologías de la representación, para construir significados alternativos a las definiciones hegemónicas que fabrican las imágenes y los imaginarios sociales" (Richard, 2008: 7). Se ha teorizado profusamente respecto del reciente giro afectivo, que implica abordar la politicidad de los afectos y emociones y su rol en la constitución del sujeto y lo social. Las teorías feministas muestran que "el patriarcado, la violencia machista y la matriz hetero-cis-normativa no son sólo contenidos ideológicos, sino también dispositivos que estructuran afectos, emociones y sentimientos" (Solana y Vacarezza, 2020: 2). Es decir que tales estructuras encuentran la base de su normatividad no sólo en la naturalización de formas de pensar, sino que también cristalizan ciertas formas de sentir. Esto nos lleva a resaltar que parte de la apuesta feminista tiene que ver con revalorizar todas aquellas dimensiones de la humanidad que fueron relegadas por la mirada hegemónica androcéntrica, tanto en las ciencias como en el ámbito del arte. El cuerpo, lo emocional, lo afectivo, son precisamente algunas de esas dimensiones recuperadas por la teoría feminista (Suárez Tomé, 2021). Consideramos que el abordaje filosófico de la imagen contemporánea en clave feminista es una manera de contribuir a la deconstrucción de los dualismos que oponen la razón al cuerpo y la inteligencia a las emociones (Cano, 2017). La producción y circulación de imágenes son elementos activos en los procesos de subjetivación, incluyendo a la identidad y los roles de género. Conforman imaginarios sociales que no en pocas oportunidades se encuentran en pugna.

Martínez Luna sostiene que "los contenidos emancipadores de la cultura digital global han mutado para volcarse en el sostenimiento de una lógica de guerra permanente basada en la convergencia entre visualización, estetización y control social" (Martínez Luna, 2019: 165). Sin embargo, el autor señala que los procesos de digitalización también habilitan una tendencia a la multiplicación de los encuentros y fricciones entre lo material y lo digital, mediados por la presencia ubicua de interfaces visuales. En este sentido resulta esencial apuntar que la cultura digital cambió la experiencia del cuerpo propio y del cuerpo de lxs otrxs al articular lo virtual y los códigos y registros informacionales. Cabe aclarar que "La tecnología no significa la superación del cuerpo humano, sino la intensa y constante reconfiguración de sus capacidades y de los presupuestos que lo constituyen" (Martínez Luna, 2019: 167). Las prácticas de producción y consumo de imágenes e imaginarios producen determinados modos de habitar, presentarse e interactuar con lxs otrxs. Nos interesa, entonces, pensar qué impactos se pueden identificar para la construcción de la identidad de género, qué imaginarios posibilitan las imágenes contemporáneas. En otras palabras, en qué medida se pueden problematizar los roles de género a partir de la producción y circulación de imágenes digitales.

En la cultura digital, quizás con más fuerza que antaño, el cuerpo se ha vuelto mercancía. La imagen digital no parece cuestionar esto, sino llevarlo a niveles insospechados al incrustarse en el capitalismo de plataformas. Pero allí donde está el peligro crece también lo que salva, y las interacciones con/en imágenes a través de las redes sociales habilitan prácticas de resistencia. Como sostiene Remedios Zafra, "La construcción de la conciencia feminista es claramente colectiva, pero es también construcción imaginativa" (Zafra y López-Pelliza, 2019: 33). De lo que se trata, entonces, es de recuperar el cuerpo en su dimensión política, exponiendo las violencias y demandas a las que se expone, pero con el objetivo de generar imaginarios otros.

Con estos conceptos y perspectivas en juego, nos proponemos analizar brevemente la experiencia corporal de la menstruación, tomando en consideración cómo se figura a los cuerpos menstruantes. Es bastante inusual la presencia en redes sociales como instagram de imágenes que muestren la

experiencia de la menstruación. Esta experiencia continúa, en cierto sentido, considerándose tabú y motivo de vergüenza, motivo por el cual se la oculta. Por otra parte, las publicidades de productos de gestión menstrual[1] presentaron y presentan la sangre menstrual metafóricamente, con color azul. Eugenia Tarzibachi (2017) ha recuperado experiencias de mujeres que compartieron imágenes en instagram que la empresa censuró, bajo el pretexto de que incumplían las normas de contenido. Esta situación muestra que la sangre menstrual se oculta, mientras que la sangre producto de la violencia es notablemente más visible. Consideramos a la menstruación como un asunto político, y en ese sentido, la producción y circulación de imágenes en torno a esta experiencia también tienen carga y efectos políticos.

Ya Griselda Pollock apuntó la necesidad de considerar el lugar de las mujeres en tanto sujetos de la mirada, y la visión como un agente de construcción o subversión de la diferencia sexual (Pollock, 2023). En esa línea, pensamos que quizás a través de las imágenes podamos reconstruir lo común, componer un "nosotrxs" con potencia política visibilizando y problematizando las construcciones sociales en torno al género.

Reflexiones finales

Nuestro recorrido comenzó apuntando los alcances extraestéticos de la experiencia del arte desde la mirada de Boris Groys, en la intersección entre arte y diseño de sí. Seguidamente nos ocupamos de las imágenes desde una perspectiva filosófica, entendiéndolas como un objeto difuso que desborda lo propiamente artístico. Señalamos algunas cuestiones referidas al giro pictorial, especialmente que el rol de las imágenes no puede reducirse lingüísticamente sino que su modo de expresión reclama un abordaje específico.

Consideramos que el giro pictorial fue atravesado, a su vez, por la revolución digital. En ese sentido es que caracterizamos a la imagen contemporánea en el entorno digital. Esto nos condujo a revisar la performatividad de las imágenes

[1] Mal llamados de "cuidado femenino", que además disciplinan los cuerpos menstruantes bajo la retórica de la higiene y la protección, y si vehiculizan discursos en torno a la emancipación tienen como objetivo la generación de ganancias y personas siempre productivas (ver Tarzibachi, 2017).

desde una perspectiva feminista. Pensamos acerca del rol de las imágenes en la reproducción (o trastocamiento) de un determinado modo de ser social. Para ello abordamos la experiencia sensible, afectiva y corporal de lo visual y el rol político del cuerpo a través de las imágenes.

Desde nuestra perspectiva, las mutaciones de la imagen contemporánea reclaman análisis renovados que tengan en cuenta el impacto del giro digital. La performatividad política de las imágenes continúa operando con fuerza, y consideramos de especial importancia evaluar sus potencialidades desde una perspectiva feminista. Nuestro trabajo intentó generar aportes para continuar indagando los ensamblajes posibles entre estética y política.

Bibliografía

Alvarenga de Pedro, H. (comp.) (2020) *Imágenes mutantes*. Buenos Aires: Teseo.

Boczkowski, P. y Mitchelstein, E. (2022) *El entorno digital*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Cano, V. (2017). "De/generar la filosofía: una mirada indisciplinada de la tarea filosófica." En Cuadernos de filosofía, 69. pp. 119-127.

Conti, R. y Martínez, M. (comps.) (2021). *Alcances extraestéticos de la experiencia del arte*. Buenos Aires: Teseo.

Costa, F. (2021) *Tecnoceno*. *Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.

Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.

García Varas, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.

---- (2022) *Devenir obra de arte*. Buenos Aires: Caja Negra.

Kozak, C. (2021). "Tecnopoéticas" en Parente, D.; Berti, A.; Celis, C. (coords.) (2022) *Glosario de filosofía de la técnica.* La Cebra. pp. 483-487.

Martínez Luna, S. (2018) *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Buenos Aires: Sans Soleil

Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología*. *Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

---- (2017). *Qué quieren realmente las imágenes.* Buenos Aires: Sans Soleil

Moreno Sainz-Ezquerra, Y. (2014). "Imágenes deseantes. Sobre la producción del deseo en el imaginario feminista". Dossiers feministes, n.º 18, pp. 277-291.

Pollock, G. (2023). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Prada, J. (2018) *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal.

Ré, A. (2017). “Tecnoestética y *sensorium* contemporáneo en la producción y recepción de obras”, en Lawler, D.; Vaccari, A. y Blanco, J. (2017) *La técnica en cuestión*. Buenos Aires: Teseo. pp. 243-268.

Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Buenos Aires: Editorial Palinodia.

Solana, M. y Vacarezza, N. (2020). “Relecturas feministas del giro afectivo”. En Revista Estudos Feministas, Florianópolis, 28(2), pp. 1-6.

Srnicek, N. (2017). *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires: Caja Negra

Tarzibachi, E. (2017). *Cosa de mujeres. Menstruación, género y poder.* Buenos Aires: Sudamericana.

Zafra, R. y López-Pellisa, T. (eds.) (2019). *Ciberfeminismo. De VNS Matrix a Laboria cuboniks.* Barcelona: Holobionte Ediciones.

Zilio, M. (2022) *El libro de las larvas*. Buenos Aires: Cactus.

El Colectivo LASTESIS y *Un Violador En Tu Camino.* Un *manifiesto performático* capaz de transformar el mundo.

Patricia M. Castillo (MAySLA – FA – UNICEN)

Introducción

El presente trabajo se desprende de la tesis de licenciatura en Historia de las Artes con orientación en artes visuales, elaborada en el año 2023 y por lo tanto debe entenderse como un recorrido sobre la temática que puede ser ampliado con la exploración del trabajo de tesis mencionado y busca ser ampliado con posteriores investigaciones desde la perspectiva de género.

La acción artística *Un violador en tu camino* del colectivo LASTESIS es reconocida como una performance callejera que ha tenido un impacto global, gracias a su viralización por las redes sociales. Si bien la acción fue realizada originalmente en Valparaíso (Chile) el 20 de noviembre de 2019, esta acción artística sigue generando nuevas versiones y ha potenciado discusiones en torno al impacto político de las obras artísticas en el terreno social.

Situar este tipo de acciones en el campo de las historias de las artes, implica abordar aspectos como las tensiones relacionadas con la autoría, la circulación, el rédito y el éxito en los circuitos del arte, la precariedad laboral, el rol de las mujeres y diversidades en los procesos creativos, entre otras. La búsqueda al interior de nuestra disciplina de pensamiento, supone un abordaje que amplíe y mejore las categorías que actualmente no tenemos disponibles, pues el crecimiento de la disciplina requiere de un constante ejercicio de revisión, inclusión y actualización tanto de las herramientas de investigación en cuanto a conceptos que permitan la ampliación del horizonte de sentido de las historias del arte; por lo tanto, es necesario abordar una propuesta que enriquezca el corpus de análisis de las historias de las artes, a través de la formulación de nociones, conceptos y categorías que permitan entablar una discusión abarcativa y conceptualizada sobre una obra como *Un violador en tu camino*.

La acción artística del colectivo LASTESIS denominada *Un violador en tu camino* (realizada por primera vez el 20 de noviembre de 2019, en la ciudad de Valparaíso, Chile) es reconocida como una performance callejera que ha tenido un impacto global, gracias a su viralización por las redes sociales. El impacto denunciativo de esta acción, ha hecho que su contenido sea traducido y adaptado a diferentes contextos, cuyo trasfondo en común es la violencia de género y la tensión en cuanto vulnerabilidad entre ciertos tipos de corporalidades en el espacio público, por la propensión a su vulneración en un contexto patriarcal y capitalista.

En medio del telúrico estallido social, se hizo evidente la represión y violencia por parte del Estado. Los excesos de las fuerzas del orden para controlar las manifestaciones iniciaron un debate pendiente sobre las prácticas de represión y de violencia.

Un fragmento de una canción pensada como parte de una obra de teatro, se infiltra en las calles de Valparaíso (Chile) el 20 de noviembre de 2019 y se desborda en sus elementos sobre otros colectivos del país y del mundo; su letra, su ritmo, su coreografía y significado es traducido y reapropiado por millones de mujeres en todo el planeta. *Un violador en tu camino* es ante todo una obra contemporanea, una performance que manifiesta de forma simple, lo que muchas de otra manera no habríamos podido decir: que las violencias -específicamente la violación- que vivimos y sobrevivimos como mujeres y diversidades: *no son nuestra culpa.* Un mensaje simple, potente y directo que desnuda la condición misógina de la sociedad, donde el discurso en torno a la violación no se dirige hacia los perpetradores, sino hacia las víctimas.

Un violador en tu camino: manifiesto performático de reverberación global.

> "Se nos escapó de las manos y lo hermoso es que fue apropiado por otras"
>
> *Paula Cometa - LASTESIS*

¿Dónde te localizas a ti mismo en tu cuerpo?

Kiki Smith

"las normas de género intervienen en todo lo relativo
a los modos y grados en los que podemos aparecer en el espacio público,
a los modos y grados en los que se establecen las distinciones
entre lo público y lo privado. Y a cómo estas diferencias se convierten
en un instrumento de la política sexual"

Judith Butler

Para iniciar el análisis de la producción de LAS TESIS *Un violador en tu camino*, es necesario introducir el concepto a partir del cual se utilizará para definirlo, pues sus características, circulación e impacto social permite considerar un concepto robusto que permita poner en discusión su potencia. El *manifiesto performático* puede ser entendido como, una manifestación del artivismo[1] como una acción pensada para producir una voluntad de cambio y desarrollo social, generando un foco de atención conmovedora sobre algo que necesita ser denunciado y transformado. Es una declaración de principios e intenciones que involucra al cuerpe como parte de una acción que busca la construcción de un vínculo transformador.

1 Acrónimo entre los términos Arte y Activismo.



Fig. 1 Fotograma de registro audiovisual (Colectivo Registro Callejero, 2019)

El *manifiesto performático* de LASTESIS ha tenido un impacto significativo en el movimiento feminista a nivel mundial, convirtiéndose en un símbolo de la lucha contra la violencia de género y la opresión patriarcal y capitalista. Su mensaje ha resonado en diversas partes del mundo, y ha llevado a muchas personas a cuestionar sus propias prácticas y actitudes en relación a estas problemáticas.

Se debe tener en cuenta que la perspectiva de género, que ha tenido un gran auge en América Latina a partir de este siglo, ha intervenido en la formación de las disciplinas académicas, desde las ciencias naturales, hasta las humanidades y su búsqueda consiste en cuestionar las formas en las que se ha construido el conocimiento, para con ello establecer mecanismo que permitan la reformulación de las bases tanto formales como conceptuales de dichos conocimientos y saberes.

A nivel visual este *manifiesto performático* se caracteriza por el despliegue coreográfico de las personas que se suman a esta de forma sencilla, pensando en que la simplicidad de la coreografía permitirá a más personas sumarse. La articulación de los movimientos se conduce con por versos (ver Anexo 3) y parte de un ritmo de música electrónica cuya cadencia remeda a una marcha. Les participantes llevan un antifaz o tela negra que cubre sus ojos, en alución a la "ceguera" de los organismos estatales frente a la violéncia de género, muches

llevan el pañuelo verde que es el distintivo procedente de la lucha en la Argentina por el aborto legal seguro y gratuito, distintuvos en pro de las diversidades sexuales, predominancia de los colores vistosos y emblematícos de las luchas feministas como el violeta, algunes optan por ropa entallada, abierta, transparencias, minifaldas o vestidos, ropa brillante de lentejuelas, capuchas sobre los rostros y en algunos casos, el torso desnudo para enfatizar visualmente el verso del coro: "Y la culpa no era mía, ni dónde estaba ni cómo vestía".



Fig. 2 Fotograma de registro audiovisual. Momento en el que se hacen sentadillas aludiendo al uso de estas como forma de humillación y tortura por parte de los carabineros (Colectivo Registro Callejero, 2019)

Así mismo, les participantes usan maquillaje glitter como nuevo símbolo del empoderamiento y la militancia feminista. Es interesante la pervivencia visual del glitter pues existen muchas referencias en las manifestaciones de la región latinoamericana relacionadas con la lucha por derecho y la garantía de justicia en casos de feminicidio; un antecedente de manifestación se produjo en agosto de 2019 en México y fue llamado "dinamita rosa", consistió en una manifestación de mujeres en la capital de este país, señalando la negligencia de las autoridades en casos de feminicidio, dónde se valieron esparcir glitter sobre los funcionarios y las instalaciones donde se represan los casos de violencia de género sin resultados judiciales[2].

2 "Diamantina rosa: el insospechado objeto que se convirtió en símbolo de las protestas feministas" https://www.infobae.com/america/mexico/2019/08/15/diamantina-rosa-el-

El colectivo LASTESIS además apuesta a eliminar la dicotomía pensar-hacer (discurso-experiencia), sobre los saberes configurados por la reflexión y aquellas acciones producidas por la vida práctica, dejando claro que la divulgación de las teorías feministas implican una permanente discusión y la creación de mecanismos a través del arte para abordar un acercamiento que genere igualdad en su acceso. A esta construcción, desde el pensamiento-acción se le debe atribuir un enorme valor político ya que no niega el acercamiento intelectual que debe hacerse para que los cambios que se demandan, sean profundos y logren deconstruir las dinámicas culturales que se asientan en un monopolio del poder y fuerza.

LASTESIS proponen en sus acciones y manifiestos la acción directa en el espacio público y la recuperación de las calles desde una mirada antipatriarcal y anticapitalista. El traslado de *Un violador en tu camino* al espacio público es la respuesta no solo a la dificultad de presentar el formato original pensado para teatro en 15 minutos; es también el resultado de la sensibilidad artivista del colectivo, comprendiendo que el contenido inicialmente pensado puede insertarse modificado desde otras dinámicas y procedimientos artísticos. La activación de la participación y la dinámica del flujo propuesto por la sociedad en medio de los acontecimientos, permitió generar una activación que tuvo una amplificación incalculable para las artistas del colectivo.

El *manifiesto performático* es una obra realizada con la fugacidad de la emergencia social que requirió la adaptación de los contenidos de una realización pensada para el teatro, para ser desplegada sin perder su raíz sobre el espacio público. Una obra pensada como una acción disruptiva en medio de una situación de emergencia social que ya traía consigo ese envión de cambio. En medio de ese contexto de agitación social no se podía tener dimensión ni de los riesgos, ni de los efectos de esta propuesta artística. Su carácter efímero involucró el registro técnico, bastante naturalizado en ese momento y en la actualidad, como mecanismo de prolongación del efecto de la acción. Grabaciones digitales hechas formalmente por personas que acompañaron la acción artística se alternaron con

insospechado-objeto-que-se-convirtio-en-simbolo-de-las-protestas-feministas-en-mexico/#:~:text=El%20glitter%20se%20ha%20convertido,dar%20seguimiento%20a%20sus%20denuncias. Recuperado en abril de 2023.

transmisiones en vivo por redes sociales y registros hechos por las personas que transitaron y vivieron este manifiesto performático; y que, en su condición de espectadores, participantes o sujetes en una condición híbrida o intersticial, activaron el flujo de ese acontecer sin dimensionar el alcance, el futuro cercano y la reverberación de la acción desde el flujo globalizante de las redes y de la internet.

Al igual que ocurrió con otras acciones realizadas en Chile en periodos como los de la dictadura, el registro se sitúa como una forma de rescate y supervivencia de la memoria del acontecimiento, de su acción sobre el espacio público y en les cuerpes que pueden ser vulnerados por las fuerzas del orden. Es una forma de prolongar una acción de resistencia que, de otra manera, se vería apagada por mecanismos de fuerza y control social. También el acceso a símbolos materiales visuales como los ya mencionados: vendas para los ojos, el glitter y los accesorios brillantes, las transparencias, etc. son usadas por les cuerpes en las coreografías, que no requieren de esa unicidad como objeto para acceder a la participación y responder a formas de registro matérico desde la alusión y la recuperación. Existe una tensión entre la libertad corporal y la denuncia social, esas agrupaciones diversas de cuerpes se agrupan desde la primera presentación de *Un violador en tu camino* frente a las plazas y parques centrales de localidades y ciudades, cuyo contorno comprende los edificios institucionales de Estado como los judiciales y policiales, así como las iglesias. Reforzando la intención de las coreografías a la hora de señalar estos espacios hegemónicos y patriarcales como cómplices de las violencias de génerxs y su "ceguera selectiva" a la hora de actuar o proceder.

El impacto de la presencia en las calles se presentó como un fenómeno que articuló a personas desde su fuero, a agrupaciones sociales, grupos y organizaciones feministas, con la intención de generar una apropiación de los contenidos rebasando el concepto institucional de la autoría. Esto quiere decir que el nivel de interpelación del manifiesto performático, se aglutinan en una acción artística con un esquema de reproducción sencillo, una acción que se consideró como un himno contemporáneo de los feminismos. Trasladando la acción misma del manifiesto performático al plano digital como vídeo-activismo, que a su vez reafirmaba la necesidad de reproducir la acción en lugares muy

apartados del mundo. La idea de viralización de los formatos de registo, se enmarca en la reverberación artística del manifiesto performático y reafirma el análisis de Rita Segato, sobre el carácter universal -en un sentido amplio- del fenómeno de la violación en sociedades de todo el globo.

Así pues el *manifiesto performático* se convierte en una acción emblemática que alimenta otras luchas que se pugnan en las calles chilenas. Por otro lado la divulgación por las redes de los registros de la acción, activan ejercicios de traducción, adaptación y aprendizaje, haciendo que las artistas publican la letra el 25 de noviembre de 2019 para facilitar su acceso:

> Condensó en versos y elementos estético-performáticos una crítica a su contexto nacional inmediato. De hecho, como afirma Cometa (entrevista en BBC 2019), después de su primera y pequeña intervención el día 20 de noviembre en Valparaíso, los registros en video que circularon online llevaron a la performance a otros lugares del país y el colectivo fue llamado para participar en eventos de diversas localidades. Frente a tal demanda, decidieron participar en una intervención en la ciudad capital, Santiago de Chile, el día 25. Y en esa oportunidad, la intervención fue masiva. (Valentina Weihmüller, Ana Lucía de Sousa, & Karina de Cássia, 2021, p.6)

A partir de la propagación de la acción artística y sus registros desde distintas perspectivas y formatos de pantalla, junto con el hecho de que las artistas compartieron de forma abierta los componentes internos del manifiesto performático, la organización de los colectivos de mujeres y diversidades en distintos lugares del mundo, generó una dinámica de divulgación e interiorización que para LASTESIS se tradujo en que «se escapó de las manos», en un sentido de sororidad, compañía y acción directa que resulta esperanzadora en la construcción de esta dinámica y a la vez es desolador, al comprender el masivo efecto de la violación en las sociedades y comunidades de todo el planeta. Citando a Segato

> Las Tesis dio la vuelta al mundo con su lírica, con su performance. Ni a izquierda ni a derecha hubo cualquier ayuda a esa viralización mundial. (...) es necesario entender qué hay aquí, qué secreto enterrado hay en estos versos. (...) Hay un discurso de superficie y hay una condensación muy compactada de otro discurso enterrado en los versos (Weihmüller, de Sousa, & de Cássia, 2021, p.7)

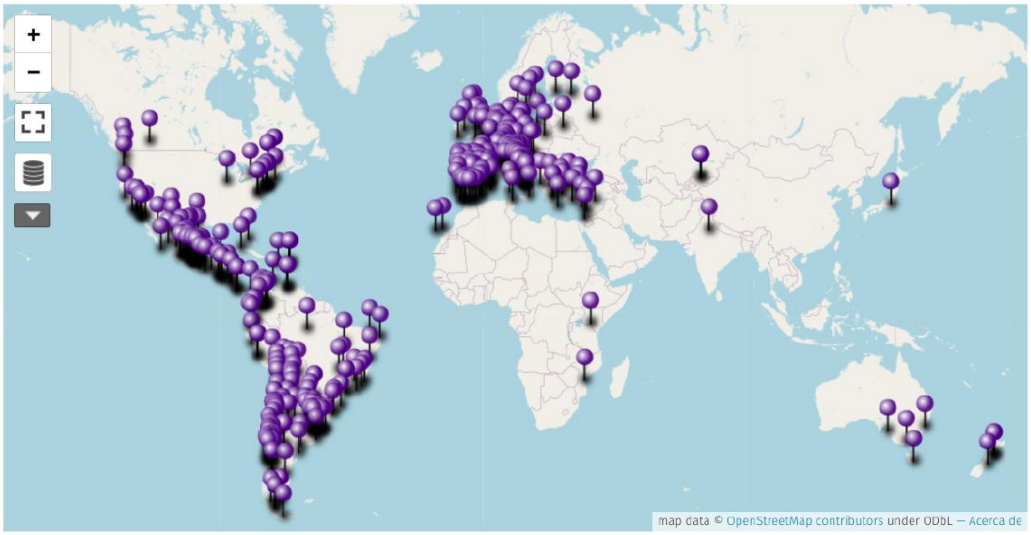


Fig 3. Geochicas OSM. 2019. El mapa muestra el impacto de “Un violador en tu camino” en el mundo.

El interés por la expansión del *manifiesto performático*, representó la activación de un circuito de circulación no solo de la obra, sino de las redes de significado, de afecto y las demandas sobre la violencia de género ejercida alrededor del planeta. Esta expansión convirtió a *Un violador en tu camino* en un conjunto de experiencias que pusieron el foco en cómo articular la representación, la subjetividad y la experiencia en un entramado múltiple y transversal que permita discutir las bases de la justicia social desde la perspectiva de género y la mirada decolonial. Las acciones en las calles, en vivo crearon relaciones de sororidad y evidenciaron la existencia de redes de apoyo, donde lo fundamental pasa por fijar la idea en cada persona de que «no estás solx», porque las dinámicas aplastantes del patriarcado y el capitalismo ha desvirtuado la posibilidad de establecer relaciones sin la intensión de una plusvalía. En el feminismo, en esta acción artística, esto no solo es posible, sino que es una realidad que avanza a una escala global.

La existencia de los registros sobre el *manifiesto performático* implica la llegada de esta acción artística a distintos lugares del mundo. Esta divulgación se puede comprender como videoactivismo:

> El videoactivista utiliza el vídeo como una herramienta táctica para luchar por la justicia social, haciendo de la cámara un poderoso instrumento político. Según el autor (Harding), puede haber varios tipos de video activistas, pero todos entienden

> el poder de la imagen y hacen uso de este poder para cambiar sus comunidades. (Weihmüller, 2021, p.7).

De acuerdo a lo anterior, cabe reflexionar sobre esta posibilidad de intercambiar el material y de acceder gratuitamente a elementos de la acción artística, como la letra y la música, así como las pautas sencillas de la coreografía.

Las autoras citadas, realizan una investigación relacionada con los registros de vídeo publicados en Youtube en el periodo del 20 de noviembre del 2019 al 24 de diciembre del 2019. En este relevamiento hallaron que en América Latina se realizaron y registraron vídeos del manifiesto performático principalmente en zonas urbanas que tuvieran alguna relación simbólica con las instituciones y los poderes estatales; el registro de vídeos se dio en países en mayor medida: «Chile (36), Argentina (27), México (22), Brasil (14) y Colombia (12) » (Weihmüller, 2021 p.9), si bien el total de registros llega a 134, los países enumerados son los que más registros generaron. Esto implicó la traducción al portugués y la adaptación de los contenidos a los contextos de estas sociedades, creando dinámicas con puntos en común como la violencia de acción directa contra la mujeres y aspectos plurales que fortalecieron la reflexión y la denuncia.

> Las performances fueron diversas, pero articuladas a partir de la propuesta discursiva de Las Tesis y la capacidad de síntesis de su lírica para denunciar las violencias tanto sutiles como explícitas del régimen patriarcal, su «mandato de masculinidad» y su vinculación con las estructuras del Estado, sean cuales sean las banderas y/o gobiernos de turno (Weihmüller, 2021 p.16)

La activación de una insurgencia feminista en torno a este manifiesto performático busca un futuro libre de violencias y de todo tipo de sujeción patriarcal. Da continuidad a la consigna «Ahora es cuando» generada en la movilización feminista chilena de 2018, el tiempo del cambio se formula en clave de un presente reflexivo y de acción, articulado con un estado de emergencia en donde se hace necesario señalar la amenaza continua de la violencia sexual como mandato de orden patriarcal y parte de una enajenación comprendida como cotidiana que ya no es soportable y por lo tanto el silencio y la indiferencia no son posibles. La acción de manifiesto performático se establece como una acción

insurgente, potenciada por la capacidad de creación en y desde cualquier lugar del mundo.

> Las insurgencias no son prácticas políticas cotidianas o ejercicios de elaboración de políticas públicas. Son actos colectivos en los que la gente dice '¡basta!' y se niega a continuar como antes. Son operadores de la diferencia. Abren posibilidades que pueden o no materializarse pero nos ayudan a vislumbrar algo diferente por venir. Son performativos políticos –los participantes comienzan a experimentar aquello por lo cual luchan– y funcionan como mediadores evanescentes o portales que comunican al mundo existente con uno posible (Benjanín Arditi, Julia Constantino, 2012, p. 151).

La condición excepcional de ese tiempo activo de la insurgencia es a su vez breve en su ejecución por la potencia articulada de su construcción; así mismo esta acción artística se convierte en el comienzo de nuevas reflexiones y acciones, no solo para el colectivo, sino para todas las personas que sienten en su fuero interno la necesidad de conquistar derechos y superar la inconformidad desde la acción en cualquiera de sus manifestaciones, se acciona este manifiesto como una dinámica acumulativa que se consagra como un logro contundente contra la desigualdad y la violencia. Se crea un nudo de significados que aparta a les cuerpes de la indiferencia, activando fuerzas, memorias, deseos y pulsiones que muestran la sistematicidad de la crueldad como mecanismo de control del patriarcado. Se potencia una expansión territorial de la acción simbólica de los feminismos a partir de una reverberación que exige la transformación de la mirada social y sus dinámicas desde una totalidad que se comprende como caduca por su carácter monolítico.

La articulación de la resistencia desde este *manifiesto performático* permite componer un espacio seguro de reflexión en donde se hace posible quemar el miedo y desintegrar los argumentos de incapacidad del sistema cuando lo que se tiene institucionalizado es la desaparición de les cuerpes de las mujeres y las diversidades, el exterminio de sus libertades y el adoctrinamiento sexual como imposición social y cultural para sostener la perpetuación de modelos de familia útiles al sistema.

El valor de actualidad que permite abrir una relación temporal abierta y en red, que activan la creación de nuevas versiones alrededor del mundo que refuerzan,

transforman, apropian y re-interpretan el contenido de la acción, no se pone en juego el valor de una autoría única, puesto que la configuración del sujeto social nosotras que veremos en el siguiente apartado, configura una apropiación que no responde a las nociones de autoría del mercado o del derecho como restricción de su forma y figuración/recreación ampliada. En un devenir que avanza sobre nuevas voces, que llaman a la prevención de las violencias sobre les cuerpes de las mujeres y diversidades, así como una mirada al pasado del trauma, al efecto de las violencias ya causadas en el marco de un sistema que lo avala, lo perpetúa y lo silencia al momento de salir a flote como testimonio o denuncia.

Manifiesto performático

El sistema de conocimiento de la historia del arte se ha construido bajo la robusta sombra de la modernidad, un sistema basado en un orden del conocimiento enfocado en la construcción de modelos universales falocéntricos y heterocentrado, pensados para un sujeto universal: varón, blanco, europeo, heterosexual, burgués, con gran capital político, económico y cultural, que se resumen en una mirada androcéntrica del conocimiento. El horizonte de sentido de la modernidad, también se sostuvo por acciones de opresión como el colonialismo, el racismo, el sexismo, la lucha de clases y en su más profunda infraestructura, la comprensión de que, el mundo debe consolidar el liderazgo, las instituciones, el lenguaje y las relaciones desde el patriarcado.

La irrupción de las subjetividades y corporalidades históricamente relegadas al margen de los relatos de la historia, provocan de alguna manera el cuestionamiento sobre los relatos de autoridad, construidos a base de la exclusión sistemática de las personas racializadas, las mujeres, les rares, les marikas, les queers, les discapcitades, les marginales, les hambrientes, les nadies; que tenemos derecho a irrumpir sobre su aparente continuo de control, construido con base en nuestro mutismo e invisibilización, con el maltrato, la opresión y la violencia. Hoy se hace necesario señalar con fuerza, creatividad, contundencia y sin reserva que, nombrarnos como diferencia es el mínimo posible para seguir construyendo conocimiento, que hemos resistido para existir, para mostrar las fallas de los modelos universales y que la base de muchas

comodidades del sistema y modelos teóricos “perfectos”, se han basado en la explotación de vidas e historias, que hasta ahora han sido vistas como sobras de la sociedad y de las disciplinas de conocimiento de los espacios académicos.

Dicho lo anterior y apostando por una mirada crítica feminista y con perspectiva de género, propongo establecer la pertinencia de una nueva categoría que describa con mayor precisión la acción artística *Un violador en tu camino* de LASTESIS. A partir del análisis de la performance, la idea es intentar activar una toma de posición (Didi Huberman, 2008) en el que la categoría de manifiesto performático opere como disputa por la representación desde una historia del arte con perspectiva de género. Desde aquí, intentaremos pensar al arte como potencia más que como el establecimiento de otra forma de poder.

La acción realizada por LASTESIS puede ser comprendida como una performance, ya que consiste en una coreografía preparada en principio para el espacio teatral, que se traslada al espacio público por la imposibilidad de organizar la fecha de presentación, (gracias al contexto social y político que ya se ha descrito anteriormente). Sin embargo, esta acción atraviesa el discurso de les cuerpes desde la militancia activa y en relación con el discurso feminista, que implica el análisis de la práctica performativa desde su contexto de creación. Todo ello encuentra un antecedente fundamental que abre la puerta a la inserción de una nueva categoría de análisis.

Resulta fundamental como antecedente de artístico chileno de Pedro Lemebel[3] que nos permite hablar de *Manifiesto Performático*, la categoría se aplica porque

3 Pedro Lemebel fue seguramente el único escritor chileno que se maquillaba y usaba zapatos de taco alto, al menos en público. Maquillaje y tacones fueron parte de la propuesta contestataria de este escritor, que de ser un niño pobre criado a orillas de un basural y un artista travestido que usaba la provocación como herramienta de denuncia política, pasó a ser uno de los autores chilenos más comentados y exitosos de las últimas décadas.

Pedro Mardones Lemebel, hijo de Pedro y Violeta, nació en 1952, literalmente en la orilla del Zanjón de La Aguada. Vivió en medio del barro hasta que, a mediados de la década siguiente, su familia se mudó a un conjunto de viviendas sociales en avenida Departamental. En ese medio, en el cual los niños tenían limitado acceso a la educación, ingresó a un liceo industrial donde se enseñaba forja de metal y mueblería y, posteriormente, cursó estudios en la Universidad de Chile, de donde egresó con un título de profesor de Artes Plásticas.

Sus primeros acercamientos sistemáticos a la literatura ocurrieron en un taller literario a comienzos de los ochenta, donde empezó a escribir cuentos. También participó en algunos concursos menores, como el organizado por la Caja de Compensación Javiera Carrera, donde obtuvo un premio por su cuento "Porque el tiempo está cerca", publicado en una antología de

Lemebel construye su poema como un manifiesto y lo presenta ante una reunión clandestina del partido comunista y las disidencias de izquierda, poniendo el cuerpo y presentándose por primera vez con tacones y maquillaje, este maquillaje era el símbolo de la hoz y el martillo en su mejilla derecha decorados con estrellas brillantes (tipo glitter). Generando un espacio de acción artístico-política que denunció a las izquierdas en su profunda homofobia. De acuerdo a lo anterior, Lola Hinojosa quien es la encargada de la colección de performance del museo Reina Sofia afirma que:

> "Esta pieza combina un autorretrato de Lemebel, quien aparece con la hoz y el martillo dibujado en su rostro, mientras una grabación sonora de su voz recita el mencionado manifiesto, de profunda carga poética y rotundidad dialéctica. Numerosos artistas de América Latina y, muy especialmente, de aquellos países del Cono Sur golpeados durante la década de los ochenta por la represión de sendas dictaduras militares, desarrollaron una práctica cimentada en la acción y la intervención, desde una óptica de compromiso político y reivindicación de sexualidades no normativas. Para ello, Lemebel recurre a estrategias performativas *queer*, herederas del feminismo artístico, como son el uso de la mascarada, el disfraz y el travestismo, con las que construir una imagen de subalternidad no victimizada y cuestionar las formas estereotipadas de representación del género"[4].

1983. El autor tenía entonces 26 años y trabajaba como profesor de Artes Plásticas en dos liceos, de los cuales fue despedido ese mismo año, presumiblemente por su apariencia, ya que no hacía mucho esfuerzo por disimular su homosexualidad. Después de esa experiencia no volvió a hacer clases y decidió concentrarse en los talleres de escritura. Allí fue forjando redes intelectuales, políticas y afectivas, principalmente con escritoras feministas y de izquierda como Pía Barros, Raquel Olea, Diamela Eltity Nelly Richard, quienes lo acogieron y vincularon a instituciones que estaban a medio camino entre la cultura marginal de resistencia a la dictadura y la academia oficial.

Sin embargo, su inserción en las filas de la militancia de izquierda fue problemática, ya que su homosexualidad tampoco fue bien recibida en ese círculo. La primera vez que usó sus famosos tacones fue en 1986, en una reunión de los partidos de izquierda en la Estación Mapocho, donde el escritor leyó su manifiesto "Hablo por mi diferencia", ante una audiencia perpleja. Ese mismo año, Pedro participó con siete relatos suyos en la antología *Incontables*, editada por el taller de Pía Barros.

Biblioteca Nacional del Chile, Recuperado de: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3651.html el 3 de Febrero de 2023.

4 Recuperado de: https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/manifiesto-hablo-mi-diferencia-0 en febrero de 2023.

Lemebel se presenta en 1986 ante los miembros del partido comunista en un acto político clandestino en el ferrocarril Mapocho. Su presentación, entendida como una performance se entrecruza con la declamación de un manifiesto titulado *Hablo por mi diferencia* (ver anexo 2). En este, se enfrenta a la homofobia de las izquierdas políticas y las denuncia *poniendo el cuerpe* en una enunciación clara de su disidencia sexual. Lemebel pone su voz, su cuerpe y sus experiencias de vida en un momento transparente, vulnerable y conmovedor para señalar sin tapujos o sesgos que la violencia política se ha suministrado sin tregua, desde todas las vertientes políticas sobre les cuerpes disidentes, señalando que la construcción de la utopía debe incluir a quienes, para ese momento, son marginades y violentades.

Haciendo uso de su cuerpo como un territorio de disputa ideológica Lemebel es el primer artista que se presenta en público con tacones para exponer la discriminación y la violencia; de acuerdo con Julia Antiviño (2016, p. 99) "A partir de todos los significados y significantes que tiene el culo, la acción en la fuerza del verso "Pongo el culo compañero", en el manifiesto performático de Pedro Lemebel, resulta trasgresora y empoderante". Si bien la autora lo circunscribe a este verso de su obra, la reivindicación que se formula en este trabajo, busca concederle la categoría de *manifiesto performático* a la totalidad de esta acción, de acuerdo a la manifestación construida y como claro antecedente de la acción artivista.

Este conmovedor *manifiesto performático* exige un cambio que le permita *volar* a las nuevas generaciones; que esas personas que están por venir, no sean vistos con "un ala rota" al nacer, liberándolas de las violencias heteronormativas. Revela que alguien que ha vivido su vida perseguido por ser quién es, un marica, es más subversivo que cualquiera que viva en esta izquierda que oprime los deseos y anula esas existencias. Lemebel no ve esperanza en una revolución que no pueda ser más inclusiva, donde la condición de compañeres en el territorio de la izquierda se rija por esa heteronorma y donde aquello que no ingrese en la pureza del término se deshumanice, como material de descarte.

Su acción artística demandaba la existencia de nuevas masculinidades al interior de los ideales políticos de la izquierda. El artista se presenta generando un

quiebre de la representación heteronormativa, usando tacones que se convirtieron en símbolo de sus performances, un maquillaje facial que incluye una *hoz y un martillo* como símbolos del movimiento comunista, elementos queer y feministas en su trasvestismo y su discurso que constituyen una representación de subalternidad capaz de formular cuestionamientos a las violencias y al mismo tiempo ofrece una reconfiguración del arte como activismo; Richard nos recuerda que «Tanto las representaciones-de-poder como el poder-de-la-representación son el campo de batalla en el que se libran las pugnas interpretativas que atraviesan a la cultura y se desatan en torno a sus construcciones hegemónicas» (Richard, 2021, 189)

Lo anterior nos permite vislumbrar que más allá de la yuxtaposición de la performance con el manifiesto, la intención de activar el arte desde una mirada político-social, encara críticamente la emergencia del análisis sobre situaciones de violencia, que necesitan ser vistas, expuestas y explicitadas para ser discutidas. El arte permite en esta configuración manifiesto-performance como una operación simultánea, crear un ámbito situado en un momento único que desafía aquello naturalizado socialmente, buscando sublevar la realidad social y sus convencionalismos sexo-genéricos basados en la dualidad biológica (hombre-mujer) establecida, como única definición posible del género desde la modernidad. Que esta definición se haya «naturalizado» desde los paradigmas científicos de la modernidad, permitió en muchas formas avalar las formas de violencia y exclusión generalizadas desde lo institucional y lo individual, sobre personas que no se ajustan a este encorsetado modelo.

Pedro Lemebel con su *manifiesto performático*, construye desde su disidencia sexual una acción que invita a la ampliación del canon artístico, desde una mirada crítica sobre la capacidad misma del canon y demandando la inclusión. Teniendo en cuenta que las dinámicas propias de la disciplina pueden mutar; sin embargo, debemos hacer el esfuerzo de que no se perviertan en el sentido de que este giro deconstructivo que busca revisar estas acciones de resistencia desde la categoría de *manifiesto performático*, pueden llegar a estar involucrados con las dinámicas de las estructuras de poder, en eso no se puede ser inocente. De todas maneras, se debe insistir en persistir en que los procesos de inclusión de lo crítico-

disidente, se hacen necesarios para garantizar una posible estética relacional de Nicolas Bourriaud con miras a generar vínculos de participación horizontales, desde nuevas redes de sentido y comunidad.

> Los descentramientos del canon se han visto beneficiados por los aportes de las teorías críticas (entre ellas, el feminismo y el poscolonialismo) que resignifican memorias e identidades desde el punto de vista de lo minoritario, lo subalterno y lo periférico. Las voces de estas memorias e identidades se pronuncian ahora a favor de la insubordinación de los márgenes en una demostración rebelde que consiste, por un lado, en desocultar los prejuicios, censuras y omisiones en base a los cuales se forjó el canon occidental-dominante y, por otro, en revelar las micrologías del poder cultural que sustentan, enunciativamente, cada afirmación o negación de los sistemas de autoridad. (Richard, 2021, p. 192)

En el caso del *manifiesto performático* de Lemebel, este abre un espacio de tensión con su transgresión del espacio político, promoviendo que se amplíen los límites de participación de una espacio político y artístico en donde se ponga en juego la desconstrucción de la mirada binaria sobre el género. Pone su existencia con la carga simbólica de las violencias vividas como evidencia irrefutable de un cambio que él manifiesta y que busca abrir camino a otras generaciones, en mejores condiciones. Por lo tanto les cuerpes se amplifica en una esfera de significación que abre sus resistencia a las oposiciones institucionales que niegan su existencia, construyendo una micropolítica de la disidencia y una acción artísticas que empodera y transgrede. Al decir de Badawi y Davis (2013):

> La presencia del cuerpo como registro, soporte o huella en las prácticas que abordamos desde la noción de desobediencia sexual, trastorna la coherente estabilidad de la relación sexo/género y sus asignaciones identitarias fijas, según la matriz de inteligibilidad heterosexual. En su despliegue regulatorio, la norma heterosexual opera administrando la visibilidad y el reconocimiento público de los cuerpos, a la vez que los clasifica y ordena en términos de normalidad o desviación. La práctica de la desobediencia sexual constituye una plataforma móvil desde donde atacar dicho orden sexopolítico. (Badawi y Davis, 2013, p. 92)

Finalmente esta articulación del discurso con les cuerpes/corporalidades, que denominamos como «manifiesto performático» es indivisible en sus componentes, pues su sentido se encuentra plenamente integrado, a modo de

unidad con el significado sensible que busca transformar y afectar la realidad existente, pues esta realidad es vista como injusta, violenta y marginalizante. Parte de una realidad visible fuera de los márgenes y las convenciones, supone un cuerpe revestide de resistencia en una manifestación de significación y articulación discursiva. Es una *corpotextualidad* emergente que señala la marginación, proponiendo una actitud creativa, consciente, estudiada y analizada de unidad entre los desvalidos frente a los sistemas verticales, sostenidos por el patriarcado, el capital y las ideologías heterocisnormativas.

Habiendo explorado un antecedente artístico crucial que nos permite instalar la categoría de «manifiesto performático» en el análisis de la acción de LASTESIS, se dará paso al abordaje de aspectos claves en el tratamiento de la violencia ejercida sobre las mujeres y las diversidades, con énfasis en la violencia sexual.

Conclusiones

La mirada sobre los modelos, instrumentos y categorías de cada disciplina desde la perspectiva de género, parten de la idea de invisibilización y omisión de las mujeres y diversidades en la construcción del conocimiento y en el relato de su construcción, se busca un reclamo sobre las identidades activas al interior de las ciencias y las instituciones, que no se les ha otorgado la visibilidad y la dignidad de su rol al interior de las prácticas del saber. Se busca hacer un aporte para revertir las prácticas de invisibilización y silenciamiento con las que se ha configurado el conocimiento, su profesionalización, sus avances, descubrimientos y todas las dinámicas internas en las que la participación de mujeres y diversidades ha quedado relegada a un plano subalterno o nulo. Dicho lo anterior, la construcción de nuevas categorías en la historia del arte que recuperen las acciones claves de mujeres y diversidades al interior del campo, así como la desmitificación de categorías cristalizadas en los cuerpos masculinos, implica no solo la mirada crítica sobre los antecedentes de la disciplina, sino una propuesta activa para la construcción de nuevas categorías y modelos que sean rigurosamente inclusivos desde la revisión académica e institucional sobre supuestos de universalidad que se configuran desde esta perspectiva como sesgados y excluyentes.

La apertura al manifiesto performático en clave feminista, se debe entender dentro de una dinámica de la creación-reflexión intrínsecamente articulada, en donde este tipo de acciones artísticas que se sitúan en una nueva categoría necesaria de análisis, se configura un ejercicio frontal de la alteridad social, que alienta la activación de una perspectiva denunciativa y propositiva, frente a la mirada desactivada e indiferente de la sociedad que ha normalizado las violencias que parten de lo institucional en todos sus niveles y somete a las mujeres y a las diversidades a violencias simbólicas y físicas que boicotean su avance social, su participación en el escenario público y su reconocimiento en las esferas de conocimiento en las cuales se desenvuelvan.

Este manifiesto performático se crea bajo una conciencia de género/s y desde las acciones del colectivo LASTESIS se configura un impacto significativo en la lucha contra la violencia de género a nivel mundial. Su trabajo ha permitido visibilizar el problema de la violencia sexual, desafiar el silencio y la indiferencia, y promover un cambio social profundo que permita la eliminación de la violencia de género.

La desestabilización donde se ha logrado intervenir en la configuración de violencia del sistema patriarcal y en una trama de sentido donde el miedo y la inseguridad, ha asentado la forma en la que se construye el poder en la sociedad, su concentración se encuentra en lo masculino-dominante. Desde la desigualdad de géneros (masculinidad dominante/femineidad sujetada) propuesta por Segato, que se observa asentada en unas formas de violencia cotidiana que pasan por el cuestionamiento a la condición de sujetxs sociales, la exclusión de espacios de visibilidad pública y espacios de decisión política, direccionamiento del modo de vida a un único objetivo reproductivo y de crianza, la vulnerabilidad en la circulación por el espacio público, entre otras.

Lo anterior permite afirmar que el trabajo sobre el sistema de las artes debe proyectar la perspectiva de género y el feminismo en clave decolonial para generar nodos de significado que constituyan una autonomía teórica de nuestra región, se hace evidente a lo largo de la investigación que las reflexiones desde y hacia nuestro territorio, permiten que efectivamente abordemos nuestra historia del arte desde esta forzada frontera que ha dejado de serlo para ser una

articulación múltiple de experiencias y acciones artísticas que requiere de actualizaciones en sus nociones, conceptos y categorías, con miras a actualizar y territorializar el conocimiento, desde una mirada crítica al patriarcado y a las dinámicas del capitalismo que permean las formas de creación académicas y la verticalidad de las relaciones de conocimientos que merecen ser reflexionadas y transformadas.

Siendo una persona que ha atravesado estas violencias, reconociendo las marcas y los efectos que generaron en mi trayectoria y en mi como persona, más que la invitación sobre una reflexión en pro del cambio desde lo afectivo y empático, se debe atravesar las posibilidades de este documento, generando un compromiso personal con la no repetición de las violencias vividas en la academia, para promover el crecimiento de la disciplina en y desde la perspectiva de género y el feminismo construido de la mano con la conciencia sobre lo decolonial, lo antiracista, lo antifacista y con acciones libres de todo tipo de violencias. Comprendo que esto puede resultar una utopía, sin embargo, quiero promover un cielo donde todes se sientan capaces de volar.

Bibliografía

Arditi, B. y Constantino Reyes, J. (2012). Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011. En Debate Feminista, 46, 146-169.

Antivilo Peña, J. (2016). Pongo el culo compañero. Izquierda, disidencia sexual y performance: Vínculos, fisuras y rupturas en Chile. En arte política de identidad, pp 91-110

Badawi, H. & Davis, F. (2013). Desobediencia sexual. En: Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, pp. 92-98.

Colectivo LASTESIS. (2021) *Quemar el Miedo. Un manifiesto*. Buenos Aires: Ed. Planeta

Colectivo LASTESIS. (2021) *Antología Feminista*. Buenos Aires: Ed. Debate.

Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. Trad. Inés Bertolo.

Expósito, M. (2014). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Revista Viento Sur*, *13*, 53-62.

Lemebel, P. (1996). Manifiesto (Hablo por mi diferencia). *Loco afán. Crónicas de sidario*, 83-90. Disponible en: https://nokturno.fi/files/pdf/Latinalaisen-Amerikan-runoilijoita.pdf

Pacheco Perelló, A. (2021). *Un descosido en Santiago de Chile: la violencia institucional sobre la Plaza Baquedano* (Bachelor's thesis, Universitat Politècnica de Catalunya)

Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard: 1986-2020*. CLACSO.

Segato, Rita Laura (2021) La estructura de género y el mandato de la violación (2003). En LASTESIS *Antología Feminista* (pp. 197-245). Ed. Debate

Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen pobre. *Los condenados de la pantalla,* Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Weihmüller, V. C., de Sousa, A. L. N., & de Cássia Caetano, K. (2021). Feminismo (s) y videoactivismo en Un violador en tu camino. *Revista nuestrAmérica*, *9*(17).

Las trabajadoras y sus discursos en el cine documental latinoamericano. Mujeres de las minas en producciones de los años 70 y las últimas dos décadas

Violeta Bruck (UNA – UNLP)

Los discursos de mujeres trabajadoras en el cine documental recorren múltiples producciones audiovisuales en las cinematografías de Latinoamérica. La presencia en particular de las mujeres de las minas se distingue en una serie de películas que presentan experiencias de Bolivia y Argentina. Este trabajo propone un análisis y comparación de una selección de documentales sobre esta temática: *El coraje del pueblo* Jorge Sanjines y grupo Ukamau, (1971, Bolivia), *La doble jornada* Helena Solberg (1975, filmada en Argentina, Bolivia, México, Venezuela), *Mujeres de la mina* Loreley Unamuno, Malena Bystrowicz (2014, Bolivia, Argentina), *Río Turbio* Tatiana Mazú (2020, Argentina).

La propuesta es pensar las representaciones y discursos de las mujeres trabajadoras a partir del análisis de enunciadores y enunciatarios, el sentido político y el impacto en los públicos, los dispositivos narrativos. Tomando en cuenta los diferentes momentos históricos de las producciones, se buscará establecer los diálogos y distanciamientos en relación a su época, los diferentes modos hegemónicos de documental y los movimientos feministas.

El coraje del pueblo (1971)

El documental es la tercera producción de Sanjines y el grupo Ukamau, luego de dos ficciones *Ukamau* (1966) y *Yawar Malku* (1969).

La película, que recrea los hechos de la masacre de la Noche de San Juan, sucedida tan solo cuatro años antes en la mina del SXX, produce un cambio en la producción del grupo a partir de la construcción de un *enunciador colectivo*.

En un texto de Aimaretti (2012) donde analiza esta película, se distingue entre *mneme* (memoria) y *anamnesis* (reminiscencia, lo olvidado que regresa) y se plantea la idea de una *amnemesis colectiva:*

> "la producción fílmica puede entenderse como un proceso estético de anamnesis grupal detonado por la presencia estructurante de cierta voz: la del testigo, el sobreviviente, que para aparecer, oir-se y ser oído, necesita de otros…"

En este marco la presencia de las mujeres de familia la minera tiene un lugar destacado durante la película en general y en una secuencia en particular, donde Domitila Barrios Chungara, testigo y sobreviviente, junto al Comité de Amas de Casa del SXX, recrean su historia y su lucha. A través de una serie de escenas dan cuenta del lugar de las mujeres en los momentos previos a la masacre.

En el inicio de este segmento Domitila aparece en su vivienda, con sus hijos, realizando tareas domésticas y su propia voz en off recuerda su historia y sus comienzos de lucha. Seguidamente tienen lugar las escenas representadas por el colectivo.

En el interior de una pulpería se presentan cinco mujeres discutiendo por la escasez de alimentos con los encargados del lugar, denuncian las condiciones de trabajo de sus maridos en las minas. Al salir realizan una reunión amplia con todas las mujeres de la comunidad, y los hombres que están ubicados más atrás. Domitila es la portavoz central y plantea:

> "...es hora de que nosotros nos levantemos como una sola mujer, y para eso necesitamos la cooperación de los hombres que están aquí espectándonos como simples momias, parece que ellos han olvidado su papel de varones, desde que ha entrado el regimiento aquí, ellos ya no dicen nada."

Una mujer grita *"¡sí, son unos cobardes!"*, y un hombre responde *"es mentira compañeras que nosotros somos cobardes, nosotros no somos cobardes, lo que pasa es que estamos desarmados…nuestros dirigentes están en las cárceles…"*

Las mujeres deciden encabezar ellas mismas la lucha con una huelga de hambre, y se escucha: *"Los dirigentes están apresados, el sindicato está descabezado,* ***ahora nos toca a nosotras, a las mujeres, ponernos al frente de todo****".*

Estas palabras dan paso a la imagen de un salón con decenas de mujeres con sus niños, la cámara recorre sus rostros que muestran determinación. En un momento ingresan dos hombres, funcionarios del gobierno que vienen a negociar. Las mujeres exponen sus reclamos tras siete días de huelga de hambre, los funcionarios no las escuchan y se retiran.

Si la película en su totalidad logra que el conjunto de la comunidad reviva y narre su propia historia, en estas escenas en particular las mujeres mineras aportan un punto de vista propio, donde género y clase son una identidad, una experiencia que se transmite a través de sus discursos y acciones.

Las mujeres mineras se representan a sí mismas y ponen en cuestión estereotipos previos. En las películas anteriores del grupo, las mujeres participaban en un papel de víctimas; en cambio en este documental, ellas enuncian su propia historia, se presentan como un colectivo combativo, como mujeres luchadoras.





Figura 1 Domitila Barrios – Figura 2 Huelga de hambre

La forma de estas escenas y la película en general está en concordancia con el método de construcción colectiva de Ukamau. El camarógrafo se ubica desde adentro, con cámara en mano y planos largos sin cortes, paneos y movimientos de cámara para acompañar a los participantes, busca ser uno más del colectivo, no mirar desde afuera sino ser parte de un *nosotros*.

Sanjinés (1978) destaca la importancia de los objetivos del *enunciador colectivo*:

> "En la filmación de El coraje del pueblo muchas escenas se plantearon en el lugar mismo de los hechos discutiendo con los verdaderos protagonistas de los acontecimientos históricos que estábamos reconstruyendo…¡Nosotros, los componentes del equipo, nos constituíamos en instrumentos del pueblo que se expresaba y luchaba por nuestro medio!"

La investigadora Seguí (2020) apunta que la película constituye el primer testimonio de Domitila Barrios, ya que fue realizada seis años antes de la publicación de *Si me permiten hablar*, su relato compilado por Viezzer. Además, destaca que las mujeres realizan un testimonio performático convirtiéndose en *co-autoras del film.*

La película no pudo ser estrenada en Bolivia hasta muchos años después debido al golpe militar de Banzer, y las primeras exhibiciones se realizaron en el exilio. En cuanto a la repercusión del público, Sanjinés (1978) rescata un testimonio de una compañera lavandera luego de una proyección en Quito en 1975:

> "¿Quiénes son los actores de esta película, compañeras? ¡Es el pueblo mismo de Bolivia, es el Ecuador! Es el pueblo que llora como sólo él sabe hacerlo. ¡Nos da mucho coraje…! [...] ¡Esta película es como poner armas en las manos del pueblo! ¡Esto les debe arder como fuego a los ricos!"

Han pasado muchos años desde la realización de la película y la publicación de los textos, el paso del tiempo no hace más que acrecentar la importancia de este testimonio. Los discursos de las amas de casa mineras se mantienen vivos a través de su acción performática en la película y constituyen la "otra voz" de la historia oficial difundida por las clases dominantes.

La doble jornada (1975)

Este trabajo es un documental de la realizadora brasileña Helena Solberg y el colectivo International Women's Film Projet. La iniciativa surge cuando Solberg, viviendo en Estados Unidos, luego de realizar *The emerging woman* (1974) que recorre las luchas de las mujeres en Estados Unidos desde 1800, decide poner la mirada sobre la realidad de las mujeres trabajadoras de América Latina.

En *La doble jornada*, protagonistas y realizadoras dan voz a una época, desde un punto de vista de clase entre las miradas feministas del momento. El documental transmite experiencias de mujeres de Bolivia, México, Venezuela y Argentina, y queda afuera lo registrado en Brasil ya que el material fue confiscado por el gobierno militar.

Durante la investigación Solberg entabló contacto con investigadoras sociales de orientación marxista que influenciaron en sus puntos de vista.

Los testimonios de las trabajadoras son el principal elemento que articula el relato. Mientras se presentan diferentes situaciones de explotación laboral y desigualdad de género, se da cuenta de un elemento que recorre la realidad de todas: el trabajo doméstico, la limpieza y los cuidados, una actividad invisible y no remunerada, central para el sostenimiento del sistema.

Las mujeres de Bolivia y en especial las amas de casa mineras tienen un lugar muy destacado en la película, ocupando casi un tercio de la duración. De ellas surge el título cuando en una entrevista comentan *"todo tiene que atender una mujer, tenemos el doble trabajo"*.

Las voces no llevan nombres propios y forman una voz colectiva; pero una se destaca, ella es nuevamente Domitila Barrios, referente de las mujeres de las familias mineras.

La realización tenía como finalidad ser estrenada en la Tribuna del Año Internacional de la Mujer, organizada por las Naciones Unidas, en 1975 en México. Solberg logró que Domitila pueda viajar al evento para su presentación. Su intervención tuvo una gran trascendencia, y la proyección puso en foco sectores de mujeres invisibilizadas por el feminismo hegemónico.

El registro de la entrevista se realiza en una terraza, Domitila está de perfil y en algunos planos se puede ver a su pequeña hija y a la directora del documental. Su testimonio denuncia las condiciones de trabajo y de vida de las mujeres de las minas, las experiencias de cárcel y represión, la importancia de que existan oportunidades para estudiar y especialmente la importancia de la lucha colectiva.





Figura 3 Domitila, su hija y Solberg – Figura 4 Entrevista colectiva

Son protagonistas de la película otras mujeres de Bolivia, quienes denuncian las situaciones de explotación y desigualdad que viven diariamente. Los testimonios son acompañados por imágenes de trabajo en las minas, quehaceres domésticos de limpieza, cuidado de niños, costura. Además de las voces de las entrevistadas, se suman algunas voces en off, se destacan hombres que reconocen el trabajo de las mujeres, y su disposición a la lucha:

> "ellas son las que ven realmente a diario lo que ocurre fuera de la mina, porque sus maridos generalmente están 24 horas adentro sin salir afuera. Entonces la mujer está constantemente recibiendo todas las noticias, todo lo que ocurre, de ahí que ellas mismas son las primeras en organizar y apoyar las huelgas".

La doble jornada presenta una estructura más convencional si la comparamos con *El coraje del pueblo.* Entrevistas documentales con participación en plano de los entrevistadores, registro directo de conversaciones colectivas, utilización de voz en off para aportar información, análisis y opinión, entrevistas a especialistas, imágenes en múltiples lugares de trabajo y vida cotidiana, un conjunto de elementos que podemos hallar en obras del cine directo y militante de la época.

Pero a su vez la película incorpora un uso reflexivo y transmite una búsqueda por construir un *enunciador colectivo*. En una de las primeras escenas, se da vuelta la cámara para presentar al equipo de realización. Las jóvenes mujeres acomodando la cámara y los micrófonos, trabajando juntas, son el contraplano lógico e indispensable de ese diálogo colectivo con las trabajadoras.





Figura 5 Solberg y Burril – Figura 6 Títulos

Hay una construcción de un mensaje común, mujeres realizadoras dialogan y dan voz a trabajadoras de distintas áreas que expresan discursos muy poco visibilizados. Los testimonios toman el primer plano, y son la principal apuesta del dispositivo narrativo.

En cuanto a la recepción del documental, Domitila recuerda el momento posterior a la proyección en la "Tribuna" de México:

> "Entonces yo dije que esta situación se debía a que ningún gobierno se había preocupado en crear fuentes de trabajo para las mujeres pobres. Que el único trabajo que se les reconoce a las mujeres son los quehaceres domésticos y estos, incluso, son gratis. ... Por eso –les dije yo–, ustedes tienen que comprender que nosotras no vemos ninguna solución a nuestros problemas mientras no se cambie el sistema capitalista en que vivimos. Muchas de aquellas mujeres me dijeron que recién empezaban a comprenderme. Varias de ellas lloraban." (Viezzer. M y Barrios, D. 1977)

El estreno impulsó una gran visibilización de Domitila Barrios como referente de las mujeres trabajadoras latinoamericanas.

Si bien la película tuvo una importante difusión a partir de ser estrenada en México, a lo largo de los años no fue una obra con tanta visibilidad como otras del cine político y militante. No es casual, en esta sociedad patriarcal, que una película realizada por un colectivo de mujeres y sobre las historias de trabajadoras latinoamericanas haya tenido menos posibilidades de exhibición.

La difusión de *La doble jornada* y la obra de Solberg ha crecido en los últimos años. Al calor de un nuevo movimiento feminista que crece en estos tiempos se rescatan obras y trayectorias invisibilizadas.

Mujeres de la mina (2014)

Este documental trata las historias de tres mujeres mineras en Bolivia, y fue realizado por dos documentalistas argentinas, Malena Bystrowicz y Loreley Unamuno. El puntapié inicial es un viaje a Bolivia en 2006 para la asunción de Evo Morales; allí Unamuno conoce a Francisca Gonzalez Santos, mujer minera y una

de las protagonistas de la película. En este encuentro Francisca le propone filmar un documental sobre ellas, las mujeres de la mina.

Así, junto con Bystrowicz realizan varios viajes de investigación, lecturas, recopilación de archivo, y de esta búsqueda quedan planteadas todas los protagonistas del documental: Lucía Armijo, Francisca Gonzalez Santos y Domitila Barrios, junto a la participación especial del escritor Eduardo Galeano.





Figura 7 Lucía Armijo – Figura 8 Francisca González Santos



Figura 9 Domitila Barrios

Las problemáticas de género y clase se presentan unidas. El trabajo para la subsistencia de sus familias, junto a las tareas domésticas de cada día en condiciones precarias son parte de cada historia, como también las búsquedas de salidas colectivas, la organización y la lucha.

La historia de Lucía Armijo, la mujer más joven, da comienzo al documental con un relato de violencia de género. Mientras cocina y limpia preparando todo para sus hijos antes de salir a trabajar, comenta cómo eran sus días cuando vivía con su marido. Él le pegaba a ella y a sus hijos, y de las consecuencias de esos golpes murió uno de ellos. Por eso Lucía está separada y debe trabajar todo el día.

Se suma Francisca Gonzalez Santos, trabajadora en las minas del Cerro Rico de Potosí, una mujer viuda que comenzó a trabajar en la parte externa de la mina, buscando minerales en las piedras descartadas. Mientras relata lo duro de este trabajo las imágenes dan cuenta de sus manos en movimiento, con pico y martillo rebuscando entre las piedras, y sus pies subiendo y bajando por la escarpada ladera del cerro.





Figuras 9 y 10 Francisca González es registrada trabajando

Domitila Barrios es la tercer protagonista. La entrevista se realiza en su casa, donde funciona un espacio de capacitación para integrantes de organizaciones sociales. Su cara denota el paso de los años, y su voz paciente y entusiasta revive cada momento de lucha. En un recuento rápido y concentrado da cuenta de una intensa y combativa historia de lucha de las mujeres mineras. La masacre de San Juan, los años presa con su hija, la lucha contra la dictadura de Banzer. La entrevista se realiza en 2011 y es una de las últimas, antes de su muerte en 2012.

Las realizadoras relataron que fue difícil concretar la entrevista. Estuvieron dos días con ella y la película presenta tan solo un fragmento de un material testimonial muy valioso.

La organización colectiva y la lucha es el tema que recorre el final de cada uno de los testimonios. Desde la tradición histórica de Domitila, hasta el presente de Francisca y Lucía que son parte de las organizaciones de mujeres mineras y participan de las luchas. Así como Lucía Armijo en el comienzo de la película relata su padecimiento de violencia doméstica, es también ella quien en el final de la película es retratada en reuniones y asambleas organizando a las mujeres.

Los relatos aportan una historia en primera persona de las mujeres de las minas en Potosí, y a la vez sus historias son representativas de cientos de experiencias de mujeres que trabajan y viven en este espacio geográfico.

Como en otras producciones, las mujeres mineras buscan ser *enunciadoras de su propia historia*. Al igual que en *La doble jornada*, se establece un diálogo y trabajo común entre las mujeres realizadoras y las mujeres mineras, juntas construyen esta película, solo que en este caso las realizadoras se mantendrán siempre en el fuera de campo.

El documental tiene elementos observacionales, con una cámara y fotografía que descubren un mundo. Los planos del trabajo, las viviendas y la geografía transmiten la crudeza de sus experiencias de vida. Las entrevistas buscan la fluidez del relato personal, a su vez incorporan material de archivo fílmico, fotográfico y de prensa gráfica, que da cuenta de la historia y de las luchas realizadas.

Bystrowicz y Unamuno son las directoras del documental y también guionistas, directoras de fotografía, editoras, productoras y distribuidoras. En distintas entrevistas comentaron que una de las preocupaciones fue que los discursos de las mujeres no quedaran centrados en el lugar de la víctima.

> *"Hubo una deconstrucción nuestra como realizadoras para no abonar el lugar de la víctima…Elegimos hacer énfasis en la organización: ellas tienen una realidad complicada, sí; un contexto difícil, sí; sus vidas personales son difíciles, sí. Pero no nos quedamos en la dificultad sino en las estrategias que se plantean, en las salidas, en sus fortalezas..."* (Conversatorio #ProyectandoFeminismos, 2021)

En cuanto a la recepción del documental, obtuvo 13 premios internacionales, menciones y una circulación muy amplia en espacios comunitarios.

Luego de su estreno en 2014, al calor de las movilizaciones del Ni una menos y por la legalización del aborto, se pudo ver también un crecimiento en el interés por producciones realizadas por mujeres. En ese marco *Mujeres de la mina* logró una visibilidad muy importante. Durante la pandemia las realizadoras liberaron la película y fue recomendada por múltiples sitios, que a su vez impulsaron conversatorios online.

Durante uno de ellos Bystrowicz comenta sobre la importancia del testimonio de Domitila en su película *"...es un símbolo de un feminismo popular y obrero que recién ahora está empezando a tener más visibilidad y está bueno haberla podido filmar..."* y Unamuno agrega

> *"en los últimos años de marea feminista está emergiendo con más fuerza la figura de Domitila, nos empiezan a convocar, o la figura por la que más nos preguntan es por ella, y eso es también como un signo de época, por la necesidad de vernos en otros espejos también, de historias de mujeres luchadoras que tengan que ver con nuestro continente."* (Conversatorio #ProyectandoFeminismos, 2021)

Río Turbio (2020)

Este documental de Tatiana Mazú cruza lo personal y colectivo, lo experimental y lo político, con una mirada feminista desde una perspectiva de clase. Parte de una traumática experiencia personal para transformarse en una película sobre "mujeres que habitan pueblos de hombres". Ellas son amigas, parejas, hijas, hermanas, y algunas compañeras de trabajo de los mineros de Río Turbio.

El comienzo de la película expone una negación: las mujeres no pueden entrar a la mina. La prohibición en Río Turbio, surge por la misma causa que en Bolivia, "las mujeres traen mala suerte y provocan accidentes".

Los discursos van emergiendo desde el silencio para dar cuenta de historias individuales y colectivas, la realidad al interior de la mina de carbón y la historia de explotación se descubren mediante la indagación de múltiples materiales.

Hay un puntapié en la historia personal de la realizadora, que a su vez busca entrelazarse con las historias de todas las mujeres del lugar. La búsqueda de una voz colectiva se expresa a su vez en elecciones formales importantes. Las voces de las mujeres, sus testimonios, historias y reflexiones, no están acompañadas con planos de sus rostros.

En relación a esta elección Mazú plantea:

> *"La decisión de mostrarlas o no mostrarlas, para mí era una decisión importante. La puesta en escena de la película nació un poco a partir de la idea del silencio y de la posibilidad de romper ese silencio. Mi silencio personal y el social... Para mí era importante que esas voces no tuvieran una identificación tan clara con un primer plano, pensando en esta tiranía de la imagen por sobre el sonido, o del primer plano y la necesaria identificación del cine clásico en un individuo, sino que me interesaba pensar más a las mujeres del pueblo como algo colectivo, encarnado en ese paisaje…."* (Bruck, V., 2020)

Las imágenes se detienen en el territorio, las mismas calles y casas de un pequeño pueblo rodeado de niebla, en donde la mina de carbón es el centro de su actividad. Todo registrado con una mirada inspirada en la ciencia ficción y dispositivos sumados a través del montaje que apuntan en la misma dirección.





Figuras 11 y 12 Imágenes de la geografía e imágenes de archivo forman parte del dispositivo

Un vínculo familiar lleva a Mazú a descubrir las historias. En diálogo y complicidad con su tía, quien vive en Río Turbio y conduce un programa de radio, se irán expresando los testimonios de las mujeres del carbón. A través de una cadena de entrevistas se conocen las historias de mujeres que empezaron a trabajar en la mina en reemplazo de los hombres que morían allí (sus esposos, hermanos, etc.) y también quienes nacieron en este pueblo de hombres. Los relatos dan cuenta de la situación de opresión de las mujeres, y a la vez de una realidad dura y de explotación compartida con los hombres. La identidad de género se entrelaza con la clase para dar cuenta de vivencias compartidas. Así las luchas comunes del conjunto son puestas en foco también a través de una mirada de género.

La voz colectiva se distingue de las voces particulares de la realizadora y su tía que mantendrán a lo largo de la película conversaciones por whatssap, al estilo de "cartas" y a su vez se descubrirán archivos personales propios de cada una de ellas.

A diferencia de las anteriores películas analizadas, la primera persona de Mazú está presente en este documental cercano al modo performativo. Pero este punto de partida personal que incluye la revelación de un trauma, la vivencia de la realizadora de una situación de abuso en la infancia en esta geografía, no se detiene en una introspección, sino que sale a buscar los elementos sociales y políticos que comparten las mujeres en su experiencia de vida en este mismo pueblo.

A su vez la reflexividad propia de este modo está presente en la película centralmente a través del tratamiento sonoro, con la puesta en escena de diferentes dispositivos de captura de audio, preparados especialmente como propuestas estéticas de la narración. La experiencia de "búsqueda" es otra característica que recorre la película.




Figuras 12 y 13 Imágenes de los dispositivos de captura de audio

En cuanto a esta elección de su mirada personal Tatiana comentó

> *"A veces se piensa como un mal de época a la primera persona, lo cual me parece un debate en falso, porque siempre es importante pensar qué persona se utiliza al narrar, con qué punto de vista político se narra esa primera persona, y quién es…".* (Damiani, S. 2021)

El documental fue estrenado durante la pandemia y recorrió una serie de Festivales online y luego de forma presencial, destacado con premios y menciones. Entre las críticas y comentarios se menciona especialmente esta búsqueda de politización de una historia personal y una perspectiva de género que no se cierra sobre sí misma sino que amplía su mirada a la pertenencia de clase.

La forma centrada en un collage de materiales y fragmentos, indagaciones y preguntas, reflexiones parciales, análisis de texturas y trasmisión de experiencias, apuesta al trabajo del espectador.

Las herramientas que el cine performativo ha venido construyendo, junto a la idea de los feminismos que plantea *"lo personal es político"*, son dos marcas que habitan la película. Las mismas problemáticas abordadas en las anteriores películas analizadas, son presentadas ahora inspiradas en experiencias estéticas y lenguajes contemporáneos.

Sobre diálogos y distanciamientos

Las películas analizadas comparten una temática general en cuanto a experiencias y discursos. De conjunto presentan una identidad de género y clase que las recorre y acerca, compartiendo múltiples aspectos.

La denuncia de condiciones de opresión y explotación recorre todas las producciones, como así también la búsqueda de perspectivas liberadoras. Desde diferentes dispositivos y elementos de lenguaje se da lugar a discursos de mujeres, que en cada caso desarrollan las problemáticas que las afectan sin centrarse en un lugar de víctimas, sino poniendo en el centro la posibilidad de constituirse en agentes transformadores.

Desde esta perspectiva, los discursos que vehiculizan estas obras ponen en cuestión estereotipos, que si bien cambian con los distintos momentos históricos, mantienen también continuidades.

La búsqueda de una representación colectiva es también una preocupación compartida. La auto-representación de la historia de las mujeres impulsada por Sanjines y el grupo Ukamau, la multiplicidad de voces en entrevistas que presenta *La doble jornada,* la búsqueda de historias individuales que representan un colectivo en *Mujeres de la mina*, y el cruce entre una historia personal con una multiplicidad de voces de mujeres con quienes se identifica en *Río Turbio*, dan cuenta de un "Nosotras" que busca su lugar en la enunciación.

De distintas maneras las mujeres son también las responsables de la realización, de forma directa con equipos en la dirección y en los principales roles, como también a través de la auto-representación.

Las marcas de época en que cada una de ellas fue elaborada se expresan en palabras de sus protagonistas, en la elección de diferentes elementos narrativos por parte de las y los realizadores, y también en cambios en los enunciadores y enunciatarios según los diferentes momentos históricos.

Las películas de la década del 70, *El coraje del pueblo* y *La doble jornada* comparten coordenadas del ciclo del cine político y militante. Desde diferentes tratamientos y desarrollos narrativos, se busca que la memoria y la denuncia impulsen una voluntad de cambio y una acción política. Si bien en ambos casos el

eje tiene un sentido participativo, a través de la auto-representación en un caso y por medio de dar todo el protagonismo a las voces entrevistadas en el otro; en las breves escenas que incluyen voz en off o montaje con textos y fotografías, el tono apunta al "esclarecimiento" y el "impulso a la acción".

Por otro lado, en las películas de los últimos años se distingue un tono más orientado a la indagación y la reflexión. A su vez es en estas nuevas producciones en donde se presenta la denuncia concreta a la violencia de género más allá de la situación general expuesta en todas. El caso de Francisca que relata la violencia de su marido que termina con la muerte de su hijo en *Mujeres de la mina* y el puntapié inicial de *Río Turbio* con la necesidad de exponer una situación pasada de abuso sufrida por la directora en ese territorio a filmar, dan cuenta también de una agenda de época, en donde desde surgimiento del movimiento Ni una menos, hay una búsqueda por dar cuenta y visibilizar estas situaciones. En este sentido estas películas toman elementos importantes de la agenda de los feminismos contemporáneos para ampliar estas problemáticas desde una perspectiva social, de clase que está muy presente en las realizaciones de las décadas del 60 y 70.

En particular, los documentales que incorporan el testimonio de Domitila, éste se destaca del conjunto tomando más protagonismo. Desde su primer registro en *El coraje del pueblo*, hasta una de sus últimas entrevistas en *Mujeres de la mina,* se puede ver a través del cine su lugar como referente y su coherencia histórica. Desde los primeros tiempos de la organización de las amas de casa mineras, hasta la construcción de su figura con impacto internacional como registran los archivos de los medios actuales, estas películas se transforman en un valioso documento para la historia y el presente de los feminismos latinoamericanos.

En cuanto a la difusión y encuentro con los públicos se pueden distinguir a partir de testimonios de los cineastas, un recorrido de tipo alternativo y militante en el caso de las películas de los 60 y 70. Los comentarios luego de proyecciones de *El coraje del pueblo,* en el exilio y de Domitila luego del estreno de *La doble Jornada* en la Tribuna de la ONU, dan cuenta del sentido militante en enunciadores y enunciatarios.

En relación a las películas de las últimas décadas co-existen diferentes niveles de encuentros con los públicos. Por un lado el recorrido e impacto en festivales

nacionales internacionales de ambas películas dan cuenta del creciente espacio ganado por producciones realizadas por mujeres y con temáticas de género. A su vez la experiencia de *Mujeres de la mina*, luego de su publicación libre online muestra el crecimiento de un público amplio que por vías alternativas busca contenidos acordes a temáticas actuales. Entrevistas y conversatorios online, proyecciones comunitarias en donde el documental trabaja como visibilizador de una realidad, invitando a la reflexión, sin definiciones del camino y acción a seguir, pero buscando nuevos impulsos al compromiso.

Más allá de las diferentes coordenadas históricas que marcan las narrativas de estas películas, hay un vínculo común que las subyace. Los discursos de las mujeres trabajadoras, habitantes de pueblos mineros, emergen en nuestros cines, se apropian de imágenes y sonidos en variadas estéticas, y dan cuenta de la continuidad de situaciones de opresión que merecen transformarse.

Bibliografía

Aimaretti, M. G. (2012), "*Revivir la experiencia, narrar la masacre, impugnar la Historia: sobre el uso del testimonio en "El coraje del pueblo" (Grupo Ukamau-Jorge Sanjinés, 1971)*, Actas AsAECA.

Bruck, V. (2020), "Tatiana Mazú y Río Turbio: cine con mirada feminista y perspectiva de clase", *entrevista para La Izquierda Diario*. https://www.laizquierdadiario.com/Tatiana-Mazu-y-Rio-Turbio-cine-con-mirada-feminista-y-perspectiva-de-clase

Conversatorio #ProyectandoFeminismos (2021) - *"Mujeres de la mina"* - Ministerio de Mujeres Prov. Buenos Aires. https://youtu.be/mTq4xA0ITac

Damiani, S. (2021), "Entrevista a Tatiana Mazú" *Revista Taipei*.

https://taipeirevista.com/index.php/2021/11/14/cada-vez-es-mas-dificil-conseguir-pantallas-para-el-cine-documental-sobre-todo-en-sus-formas-mas-experimentales-militantes-o-colectivas/

Sanjines, J.y Grupo Ukamau, (1978). *"Teoría y práctica de un cine junto al pueblo",* SXXI editores.

Seguí, I. (2020) *"El cine según las amas de casa mineras: agenda subalterna, performance y comunicación política (Bolivia, 1971-1994)"*, Estudios del ISHIR.

Viezzer, M. y Barrios Chungara, D. (1977) *"Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia"*. México: Siglo XXI.

Recuperar la memoria: el rol de las mujeres peronistas en la producción de retratos de Eva Perón (1946-1955)

Rebeca Palma dos Santos (EIDAES-UNSAM)

Introducción

Durante el primer peronismo (1946-1955), el gobierno de Juan Domingo Perón impulsó medidas para que cada vez más sectores sociales participaran en diferentes instancias de la cultura. Dentro de este marco el nombre de María Eva Duarte de Perón, una figura clave en la estrategia comunicacional peronista, comenzó a estar presente en las denominaciones de los espacios vinculados al desarrollo artístico, en paralelo a la presencia de su retrato. Así, a partir de 1951, fue incorporada su imagen en los catálogos de los Salones Nacionales junto a la de Perón, presente ya en catálogos anteriores. El retrato seleccionado para representarla fue el óleo pintado por Numa Ayrinhac, que ese mismo año irrumpió también en la escena pública al ilustrar la tapa del libro *La razón de mi vida*, publicado en el mes de septiembre (Giunta, 1999: 170).

Asimismo, la exposición de 1952 en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), *La pintura y la escultura argentina de este siglo,* que reunía una pluralidad de manifestaciones artísticas, exhibió en el vestíbulo, además del escudo peronista y el retrato de Perón, otro retrato de Eva también pintado por Ayrinhac (Giunta, 2011: 122). De ahí que, en la propaganda, los retratos de Eva producidos por este artista protagonizaron la escena en el campo de las artes visuales. Por otra parte, Ayrinhac es reconocido en la bibliografía no solo como el pintor oficial del gobierno peronista, sino por haber creado el retrato público de Eva que más persiste en la memoria y en la imaginación de las nuevas generaciones (Malosetti Costa, 2023: 266).

No obstante, si concebimos la creación de la imagen de Eva como un producto cultural y, siguiendo a Omar Acha y Nicolás Quiroga (2012) entendemos que la cultura en el primer peronismo, no se redujo al estado, pero, aun así, estuvo relacionada con este; notaremos un horizonte más amplio en la producción de

retratos de Eva. En efecto, gran parte de sus imágenes fueron pintadas por mujeres en retratos que, aunque presentes en el espacio público durante el primer peronismo aún no han sido analizados, en parte porque, como lo expresa María Antonietta Trasforini (2007:39) las marcas de género tienen efectos selectivos en la construcción de la memoria.

Ahora bien, en lo concerniente a la imagen de Eva estos problemas también afectaron a los retratos de ella realizados por Ayrinhac al extremo de que aún en la actualidad, se desconoce cuál fue el destino de su imagen icónica. Por ello, advertimos que nuestra fuente primaria de información es reducida, principalmente, a causa del golpe de estado del 16 de septiembre de 1955 y profundizada con la promulgación del decreto 4.161, sancionado en el mes de marzo de 1956 por el general Pedro Eugenio Aramburu, presidente de facto, que prohibió las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas y obras artísticas asociadas al peronismo (Scoufalos; 2007: 47-65; Ferreyra, 2018: 27).

De lo anterior se desprende que una de las consecuencias de las medidas de desperonización fue la pérdida de una parte significativa de los retratos que analizamos en esta ponencia. Pese a esto, los examinamos mediante el estudio de sus reproducciones en diarios, libros, revistas y fotografías. Para la realización de este trabajo consultamos la Colección Fotográfica del Archivo General de la Nación, la Biblioteca Peronista en la Sala de Colecciones Especiales de la Biblioteca del Congreso, el archivo del Museo de la Casa Rosada/ Museo del Bicentenario, la hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, la Fundación Espigas y la Galería Van Riel.

En esta presentación seguimos un orden cronológico para estudiar los contextos históricos de los retratos de Eva Perón. Sin embargo, las historias de retratos y de las mujeres que estudiamos ofrecen una información compuesta de fragmentos que oscilan entre las marcas y las huellas (Collins, 2006:125). En algunos de los casos, contamos solo con los nombres de las mujeres retratistas en otros solo la referencia de que fue una mujer la productora de la obra, pero sabemos que este es un primer movimiento en el trabajo de recuperación de sus historias (Pollock, 2014: 64). Más allá de las dificultades de configurar un archivo para su estudio

indagamos las dificultades, silencios y posibilidades de análisis con el escaso material que contamos para dar lugar al conocimiento y comprensión de las contribuciones de las mujeres en la construcción de la imagen de Eva Perón.

Una mujer retrató a Eva Perón

En realidad, para ser más precisos, fueron varias mujeres las que la retrataron. En efecto, el jueves 16 de octubre de 1947 el diario *Democracia* publicó dos reproducciones fotográficas de los retratos de Perón y Eva realizados por una pintora. Debajo de la imagen de Eva el editor agregó una leyenda escrita en letra mayúscula que decía: la dama de la esperanza. El epígrafe aclara que las obras fueron realizadas, exclusivamente para el diario *Democracia* con motivo de celebrarse el 17 de octubre, por la "distinguida pintora argentina, Raquel Papú".



Fig. 1 Retrato de Eva Perón pintado por Raquel Papú. *Democracia,* 16 de octubre de 1947.

De inmediato nos interrogamos, ¿quién fue Raquel Papú? Su nombre no aparece en los catálogos de los Salones Nacionales, ni en los libros sobre biografías de artistas.[1] Al respecto de la historia de este retrato y su autora, por el momento, solo contamos con unas pocas marcas. Una de estas es la que dejó el diario al reproducir una fotografía de la pintora. Por otra parte, su nombre figura en las

[1] Relevamos los catálogos de los Salones durante el primer peronismo (1946-1954). Tampoco figura mencionada en diccionarios o biografías que consultamos. Entre otros (Merlino, 1954; Editorial Guillermo Kraft Ltda, 1950).

memorias de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", pues esa institución le agradeció por el préstamo de un retrato al óleo de Don Quijote para la exposición Cervantina desarrollada entre los días 6 y 29 de octubre de 1947.[2]

Entonces, ¿de qué manera podemos continuar con nuestro estudio frente a la escasez de información con la que nos enfrentamos?, ¿abandonamos el análisis de este caso? De ninguna manera, pues, más allá de la escasa información, es posible aseverar, que la difusión del retrato pintado por Papú, desempeñó un rol importante en la construcción de la imagen de Eva que coincide con uno de los momentos de máxima visibilidad política de ella. En efecto, ya en los primeros meses de 1947, Eva había alcanzado una posición distinguida, si bien indefinida aún en la estructura de poder (Navarro, 2007: 154).

El hecho de que este retrato fuera reproducido en el diario *Democracia* no es menor al momento de evaluar su alcance. Más cuando, la distribución de ejemplares pasó de 4000 en 1945 a 300000. Por lo tanto, este retrato de Eva consiguió una profusa circulación en el espacio público, difundido por un medio de prensa afín al gobierno peronista. Asimismo, esta imagen de Eva ocupó casi toda la superficie de impresión, lo cual enfatiza su importancia. Además, no fue publicado en cualquier momento, sino un día antes de las celebraciones del 17 de octubre. Una fecha simbólica por conmemorarse el día de la lealtad que recordaba cuando en 1945 una gran movilización obrera procedente del Gran Buenos Aires, La Plata y sus alrededores confluyó en Plaza de Mayo para reclamar la liberación de Perón y la restitución de sus cargos en el gobierno.

Detengámonos ahora en el análisis del retrato (Fig. 1). Eva es representada de pie con sus manos entrelazadas, con un peinado semi recogido que termina en unas complejas torsadas en la parte superior. Sus labios, ojos y pómulos están maquillados. Su figura resalta en plano americano sobre un fondo oscuro que destaca el traje sastre de color claro. El retrato de Eva pintado por Raquel Papú materializa un cambio significativo en la apariencia de Eva. Por un lado, el uso de la chaqueta y pollera confeccionadas por la casa Luis Agostino en Argentina. Por

[2] La biblioteca Nacional bajo la dirección de Gustavo Martínez Zuviría organizó la exposición Cervantina en adhesión a los homenajes a Cervantes (Comisión Nacional de Cultura, 1947: 16)

el otro, el peinado en serpentina diseñado por su estilista desde 1944, Julio Alcaraz, que no se trata del rodete característico en la iconografía posterior.

Es probable que la pintora utilizara como repertorio visual las fotos de Eva tomadas en 1947 por la fotógrafa norteamericana Sylvia Salmi, puesto que, es semejante el aspecto del rostro, la pose, el peinado y la indumentaria. Este método para confeccionar el cuadro rehuía de la necesidad de que la retratada pasara largas horas posando frente a la pintora y, por otro lado, solucionaba el problema del parecido; cuestión no menor, en virtud de que, según palabras del artista Daniel Santoro al reflexionar sobre las polémicas en torno a las imágenes de Eva Perón, "los íconos políticos tienen que parecerse a los personajes a los cuales aluden" (Perossa, 2020).



Fig. 2. Un grupo de mujeres escolta el retrato de Eva Perón en el Hogar de la empleada Gral. San Martín. 1950.Inv. 198972

Otro de los retratos de Eva atribuido a Ayrinhac permaneció en la sala principal del Hogar de la Empleada "General San Martín", fundado en 1950 por la Fundación de Ayuda social Eva Perón (Fig. 2). En el anverso no figuran los datos del pintor, por lo que es relevante que el diario *Democracia*, en cambio, sí especificara el nombre de la pintora Raquel Papú. Los estudios de género sobre las mujeres artistas señalan el proceso mediante el cual se pierden sus historias y el conocimiento de sus producciones mediante mecanismo que invisibilizan sus nombres, en ocasiones, consignando sus obras a artistas varones (Chadwick, 1992: 20). Sin embargo, al respecto de los retratos de Eva, en la propaganda, la prensa peronista y afín al gobierno era más habitual la ausencia del nombre de Ayrinhac que el de las pintoras.

En la fotografía vemos al lado del cuadro un grupo de mujeres que no observan directamente el retrato de Eva, pero le abren camino. Esta foto permite observar la dimensión del cuadro realizado en un tamaño semejante a las figuras femeninas que lo acompañan. El pintor representó a Eva luciendo uno de los vestidos de gala con los que de manera habitual era fotografiada, fotos que, seguramente utilizó el artista para confeccionarlo (Giunta, 2011: 124). En este sentido, el retrato fotográfico de Eva que exhibía en su despacho fue el modelo seguido para la confección del retrato suyo que le obsequió una delegación de trabajadores de Unión Tranviaria Automotor (UTA). Por la relevancia del regalo, ese momento fue registrado por los fotógrafos oficiales (Fig. 3). La toma destaca tanto al retrato como a Eva, resaltados por la ubicación de las personas que forman dos diagonales, igual que en la imagen anterior. El encuadre finaliza en el centro y cierra en la parte superior con el retrato de Perón, ausente en la escena.



Fig. 3. Eva Perón posa junto a su retrato y los delegados de la UTA. 1951. AGN. Inv. 198972

En el reverso de la foto, un texto manuscrito dice que el cuadro fue realizado por la hija de un obrero tranviario, aunque sin aportar su nombre. Ella tampoco está presente en la fotografía, pero sí su obra. Es sabido que, por lo general el retrato tiene el poder de hacer presente a la persona ausente y, nos recuerda tanto a la figura representada en la imagen como a quien la pintó (Martínez Artero, 2004: 22). Sin embargo, de la retratista en este caso solo sabemos que era "la hija de un obrero", una huella endeble que encontramos, sin posibilidades de seguir su rastro más allá de lo que expresamos. De todos modos, nos permite vislumbrar la performatividad del retrato de Eva. Una imagen producida y difundida por el

gobierno que luego es considerada como modelo para la realización de otra imagen por una agente social no estatal/femenina que la dirige de nuevo al estado. De alguna manera, así como las cartas que recibía a diario Eva en su despacho (Acha, 2013), la interacción por medio de la imagen fue un modo de establecer un vínculo, una forma de comunicación.

Cuando falleció Eva, el 26 de julio de 1952, sus retratos se enlutaron. Más allá de que el gobierno organizó una gran ceremonia para despedirla, algunos altares fueron levantados por las personas simpatizantes para expresarle su afecto. Incluso antes del fallecimiento de Eva sus imágenes estaban presentes en el espacio público para homenajearla. Una de estas fue la laca producida por la periodista y pintora María Teresa de Dávila.



Fig. 4. María Teresa de Dávila junto a su obra "Eva Madonna de América" 1952. AGN. Inv. 198636

El caso de María Teresa, a diferencia de lo que nos ocurrió con las demás retratistas, contamos con más información ya que su biografía fue publicada en el *Libro Azul y Blanco de la Prensa Argentina por cincuenta y tres periodistas argentinos* (1951: 23). De la trayectoria de vida y profesional de María Teresa resume que nació en la ciudad de Rosario, que fue elegida para cubrir el puesto de redacción de *Gente de Prensa*, lugar que antes había ocupado Alfonsina Storni, y que sus escritos fueron difundidos en Argentina y países limítrofes en un millón de ejemplares distribuidos en unos doscientos diarios. En 1947 se trasladó a Buenos Aires para trabajar con exclusividad en la revista *Continente.* Pintora a la vez que periodista, ejerció en esa publicación funciones de cronista de temas

femeninos y como ilustradora surrealista de sus propias versiones de la moda argentina.

En la fotografía (Fig. 4) observamos cómo la artista, que luce el mismo peinado que Eva en el cuadro, tiene sus manos en posición orante y la mirada dirigida hacia su obra. María Teresa representó a Eva despojada de las joyas, los prendedores y sombreros que definieron su indumentaria, en cambio, su cuerpo es cubierto por un manto. Su peinado recogido es un rodete que finaliza en la parte baja del cabeza rodeado por un nimbo. El gesto de su mano se relaciona tanto con el dar como con el de recibir. La mirada de Eva se dirige hacia arriba. Es una mirada que podemos asociar con la tradición pictórica de las Santas en donde sus rostros muestran un estado de éxtasis (Stoichita, 1996:156).

El título de la obra era "Evita Madonna de América". El sentido religioso de esta representación está acentuado por la manera en que fue expuesto. A los lados del cuadro notamos dos floreros con claveles y, por detrás, se lo destacó con una tela que lo diferencia de las demás obras que están cerca, apenas perceptibles en la toma. La firma de Teresa figura en la parte superior derecha del cuadro. El manto fue coloreado con laca color azul, el cabello amarillo, el nimbo blanco con bordes amarillos y el fondo color lila. Los detalles cromáticos los conocemos porque esta imagen fue reproducida en la tapa de la revista *Continente* en la edición especial del mes de julio de 1952. Este mensuario apoyó con sus editoriales la política del gobierno peronista y publicó artículos orientados a difundir noticias del campo del arte argentino y americano (Vázquez, 2010).

La pintura laca con la que María Teresa elaboró el cuadro posee una tradición, de origen oriental y que en Rusia era asociada con el arte popular y la producción de íconos. En Buenos Aires, esa técnica fue usada en la elaboración de cuadros de temática religiosa por el artista Carlos Mujica Valdes. Acerca de la circulación en espacio público del cuadro de Eva, además de ser reproducido en la portada de la revista *Continente,* fue exhibido en la Galería Van Riel en una exposición de lacas evangélicas y bíblicas en donde expuso su obra Valdés.[3] Esta muestra es relevante

[3] Consultamos el archivo disponible en la actualidad en la galería Van Riel y en Fundación espigas. En ninguno de esas instituciones cuentan con catálogos o información sobre esta muestra, ni tampoco sobre la artista.

porque nos permite vislumbrar de qué manera se organizaron eventos alternos que rendían homenaje, no necesariamente impulsados desde el estado, pero sí reconocidos por este.

En una nota publicada en la revista *Continente indica* que, al terminar la exhibición en la galería, María Teresa obsequió el cuadro a Eva y que ella la premió concediéndole la Gran Medalla de Oro "Eva Perón". Ante tal reconocimiento la artista se comprometió a realizar la misma obra, pero en un relieve de dimensiones "naturales" para que fuera exhibido en el local de la Subsecretaría de Informaciones y Prensa el 22 de agosto, día que se la homenajeaba por su acto de renunciamiento en 1951. En el telegrama de agradecimiento María Teresa le expresó a Eva: *Conmovida de emoción por la cariñosa dedicatoria de su fotografía, le agradezco con lágrimas en los ojos la devoción de sus palabras, que son el más alto premio que podría alcanzar en la vida, como peronista, como mujer y como pintora.*

Dada la importancia política y simbólica de la figura de Eva para peronistas y no peronistas, su fallecimiento implicó la necesidad de renovar esos lazos simbólicos y políticos. Mariano Plotkin (1994: 241) expresa que a partir de ese momento el gobierno controló sus representaciones y que preponderó la asociada a elementos religiosos. Sin embargo, si eso fue así, esos retratos convivieron con otras imágenes de Eva que la mostraban luciendo sus vestidos de gala. Así, el 15 de diciembre de 1953, en la revista partidaria *Mundo Peronista,* fue publicada una fotografía de la Unidad Básica Eva Perón en cuyo epígrafe expresa: "Unidad Básica Eva Perón. En Diagonal Norte y Florida. Para Eva fue elegido el mejor ángulo de la Casa. El retrato al óleo fue pintado por una mujer". Aunque en este caso no contamos con su nombre, pues, como lo habíamos advertido al comienzo de este trabajo, en nuestra investigación, por momentos las huellas de las retratistas de Eva Perón se disipan en los archivos, pero de nuevo aparece el énfasis en esa revista de que el retrato "fue pintado por una mujer".

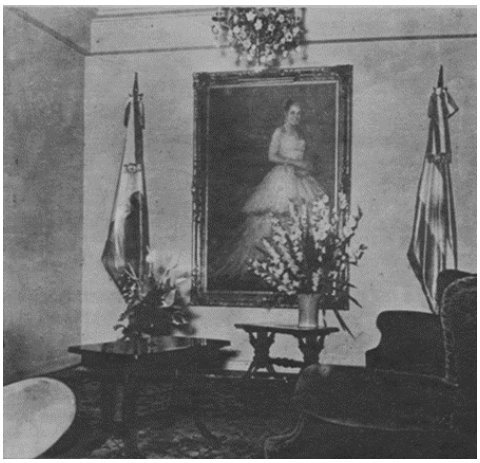


Fig. 5. Retrato de Eva Perón en la Unidad Básica Eva Perón. Fuente: *Mundo Peronista,* 15 de diciembre de 1953.

Por lo que apreciamos en la reproducción fotográfica de ese retrato, es notable el parecido con las fotos de Eva cuando lució ese vestido en la gala presidencial del Teatro Colón en 1950 (Palma dos Santos, 2023: 233-239). Por otra parte, este retrato puede relacionarse con el expuesto en la muestra sobre pintura y escultura en el MNBA de 1952 que comentamos al principio de esta ponencia. Las imágenes de ese evento publicadas en el catálogo permiten contemplar que se trata del mismo que en 1950 era exhibido en la sala principal del Hogar de la Empleada General San Martín pintado por Ayrinhac (Fig. 6).



Fig. 6. *Retrato de Eva en el hall de entrada del Museo Nacional de Bellas Artes.* Fuente: *La pintura y la escultura argentinas de este siglo*. Museo Nacional de Bellas Artes. 1952-53. Buenos Aires. Ministerio de Educación General de Cultura.

Por la cualidad transportable del cuadro no sería extraño que fuera trasladado según las necesidades comunicacionales del gobierno. También podrían disponer de copias de este retrato, puesto que en la revista *Mundo Peronista* nos encontramos con una huella sugestiva. El 1 de octubre de 1954 fue reproducida una imagen de un retrato de Eva análogo al realizado por Ayrinhac para el Hogar de la Empleada "General San Martín", pero en el epígrafe indica que se trata de una reproducción fotográfica del óleo pintado por una colaboradora de la revista llamada Teodora Benítez de Elia de Santa Fe. Y agregaba que "la artista peronista ha plasmado con singular acierto la inmortal figura de Evita, nuestra jefa espiritual" (FIG. 7).



Fig. 7. Retrato de Eva Perón pintado por la artista Teodora Benítez de Santa Fe. Fuente: *Mundo Peronista.* 1 de octubre de 1954.

Ante esta referencia, nos preguntamos, ¿el cuadro atribuido durante tantos años a este pintor en realidad lo realizó una pintora?, ¿se trata de un error de los editores de la revista?, ¿Teodora pintó el retrato tomando como modelo el cuadro realizado por Ayrinhac? Más allá que estos interrogantes permanezcan abiertos, el énfasis en que el retrato lo realizó una mujer es indicativo tanto del reconocimiento de su labor como creadoras artísticas a la vez que es una modalidad de mostrar la adhesión a lo que Eva Perón representaba políticamente, un modo de mantener vigente el recuerdo de su compromiso ligado a las mujeres desde que lideró la campaña por el sufragio femenino en 1947, fundó el Partido

Peronista Femenino, trabajó para el empadronamiento de las mujeres y bregó para que votaran a Perón (Navarro, 2002: 37)

Los retratos de Eva no solo eran exhibidos en dependencias del gobierno o partidarias, sino también en los hogares de las personas simpatizantes del peronismo. Estas imágenes adquirieron la potencia tanto para recordar a Eva como para velar por los derechos de los sectores sociales destinarios de las políticas del gobierno. De ahí que, luego del golpe de estado de 1955, el gobierno de la autodenominada "Revolución Libertadora" convirtió en crimen, sancionando con duras penas el solo hecho de pronunciar en público el nombre de Eva Perón o guardar su retrato. Sin embargo, algunos fueron conservados y escondidos por simpatizantes y militantes peronistas, en muchos casos mujeres que, más adelante, se ocuparían de mantener activo el recuerdo de Eva Perón mediante conmemoraciones en la resistencia peronista (1955-1966).

Para finalizar

En esta ponencia planteamos de qué manera se relacionaron las pintoras con la producción de retratos de Eva, lazos construidos por su compromiso político. En algunos casos conocemos su procedencia social y profesional, en otros esa información se torna más opaca. Por otra parte, examinamos las diversas maneras que fue representada Eva: con traje sastre y el cabello suelto, con vestidos de gala, como una santa. Esto nos muestra un horizonte múltiple de su iconografía en diferentes contextos históricos y comunicacionales. Una parte importante de estos retratos fueron obsequios de sus productoras. De manera que, sin que sus obras partieran de un encargo estatal, de todos modos, llegaron al gobierno peronista. Esto da cuenta de una dinámica en la construcción de la imagen de Eva desde la sociedad civil. En esta dirección examinamos de qué modo circularon esas imágenes en el espacio público. Así las encontramos reproducidas en publicaciones culturales y partidarias; exhibidas en espacios de gobierno, así como en lugares partidarios y espacios culturales.

Estas obras se sitúan en un espacio liminal con lazos hacia el campo del arte y la historia del peronismo, pero sin reconocimiento en los estudios que se especializan en cada uno de esos temas. Aunque sí lo hicieron sus

contemporáneos al insistir que esos retratos fueron producidos por mujeres y, en algunos casos, reconociendo sus nombres. Asimismo, no debemos olvidar que, en el campo de las artes visuales, la jerarquía de los géneros artísticos, en diferentes momentos de la historia, excluyó a las mujeres de la producción de retratos políticos y en este aspecto, los casos que analizamos nos muestran que las mujeres pintoras encontraron un nicho en el primer peronismo para elaborarlos. Si bien hemos afrontado el desafío de trabajar a partir de los silencios y lagunas presentes en el archivo, persisten los interrogantes acerca de sus trayectorias profesionales y de vida.

Bibliografía

Acha, O.; Quiroga, N. (2012). *El hecho maldito. Conversaciones para otra historia del peronismo.* Buenos Aires: Prometeo.

Acha, O. (2013). *Crónica sentimental de la argentina peronista: sexos, inconsciente e ideología, 1945-1955.* Buenos Aires: Prometeo.

Collins, F. (2006). *Praxis de la diferencia*. *Liberación y libertad*. Zaragoza: Icaria Editorial.

Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino.

Ferreyra, S. (2018). *El peronismo denunciado*. *Antiperonismo, y comisiones investigadoras durante el golpe de 1955*. Buenos Aires: Eudem-GEM.

Giunta, A. (1999). "Nacionales y populares: los salones del peronismo", en: Penhos, M.; Weschler, D. (coord.). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones Jilguero.

Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Palma dos Santos, R. (2023). "Fragmentos del mundo visible: poses, rostros y vestidos en las fotografías de Eva Perón", en: Marino, M., *Evita frente al espejo. Ensayos sobre moda, estilo y política en Eva Perón.* Buenos Aires: Ampersand.

Perossa, M. (2020). "Entrevista a Daniel Santoro: los problemas del arte con la política", en: *Mestiza. Revista de cultura, política y territorio*, disponible en línea: https://revistamestiza.unaj.edu.ar/entrevista-a-daniel-santoro-primera-parte/ consultado 15/07/2023.

Plotkin, M. (1994). *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel.

Pollock, G. (2014). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo.

Malosetti Costa, L. (2022). *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: FCE.

Martínez Artero, R. (2004). *El retrato del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos.

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

Navarro, M. (2007). *Evita*, Buenos Aires, Edhasa.

Navarro, M. (2002). *Evita. Mitos y representaciones*, Buenos Aires, FCE.

Scoufalos, C. (2007). *1955. Memoria y resistencia*, Buenos Aires, Biblos.

Stoichita, V. (1996). *El ojo místico. Pintora y visión religiosa en el Siglo de Oro español,* Madrid, Alianza Forma.

Trasforini, M. (2007). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valencia, PUV.

Vázquez, P. (2010). «Revista Continente. Publicación de orientación cultural en el marco del primer peronismo». En II Congreso de Estudios sobre el Peronismo, Red de Estudios sobre el Peronismo, ISSN 1852-0731. Recuperado de http://redesperonismo.org/articulo/revista-continente-publicacion-de-orientacion-cultural-en-el-marco-del-primer-peronismo/ [último acceso: 15/07/23]

Fuentes

Libro azul y blanco de la prensa argentina por treinta tres periodistas argentinos, ONPA. 1951.

Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina, Volumen1. Año I, N° 10. Comisión Nacional de Cultura, septiembre de 1947.

Diarios y revistas

Democracia, Buenos Aires, 16 de octubre de 1947.

Mundo Peronista, Buenos Aires, año II, 15 de diciembre de 1953.

Mundo Peronista, Buenos Aires, año III,15 de diciembre de 1954

Mundo Peronista, Buenos Aires, año IV, n° 85, 1 de mayo de 1955.

Continente, n° 63, julio de 1952.

Continente, n° 64, julio de 1952.

Catálogos

La pintura y la escultura argentinas de este siglo. Museo Nacional de Bellas Artes. 1952-53. Buenos Aires. Ministerio de Educación General de Cultura.

Disrupciones artísticas en clave de género. Un análisis desde la obra de Ivana Fernández

Romina Conti (UNMdP/AAdIE-BA)

Introducción

En un espacio como el de estas Jornadas, que desde hace años nos invita a interpelar las profundas relaciones entre historia, arte y política, podría parecer innecesario introducir el sentido en el que esta ponencia pretende hablar de "disrupciones artísticas". Sin embargo, más allá del sentido de ruptura que carga el concepto, y que ha tenido múltiples manifestaciones a lo largo de la historia del arte y de la historia de las sociedades contemporáneas, la atención a la clave de género con la que hoy propongo pensar esas rupturas amerita una breve aclaración acerca de la elección del término. Lo disruptivo en este caso no tiene que ver únicamente con el orden existente del heteropatriarcado neoliberal, sino que a la vez se propone romper con una negación ideológica de larga data, es decir, con un conjunto de silenciamientos que atraviesan la existencia histórica de las mujeres y cuerpos feminizados en general.

Una de las formas más ricas en las que el arte contemporáneo se ha permitido ese tipo de disrupciones, las que permiten la emergencia de aspectos silenciados en el orden dominante de la cultura, ha sido posible gracias su renuncia a la idea de "creación" y la consecuente interrupción de la práctica tradicional de producción de objetos culturales absolutamente inexistentes antes de la intervención de los y las artistas. Aún aquellas acciones que no se despliegan dentro del modelo legitimado de "arte de archivo" (Guash, 2011; Foster, 2017) se valen de materiales existentes, incluso obras artísticas previas, para proponer una dislocación, para habitar desde otra perspectiva. Se trata de un modelo de producción que vimos despuntar con las primeras vanguardias pero que luego adquirió alcances y formas muy diversas, instalando "la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del collage

o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades..." (Guasch, 2011, p. 9)

Estas formas de praxis artísticas buscan transformar el material existente, a veces archivado, siempre fragmentario, con frecuencia oculto, en una acción política que se vertebra articulando dialécticamente materia y memoria, y se expresa como un modo de producir disrupciones interpretativas y valorativas, hablando el mismo lenguaje de la tradición que se proponen cuestionar. Es decir, se trata de acciones artísticas que quiebran la unidimensionalidad de una objetualidad cultural atravesada por la racionalidad tecnológica, empleando para ello las armas centrales de ese mismo aparato y produciendo así una disrupción artística del mandato tecnológico de nuestras sociedades. En lugar de afirmar lo dado y obstaculizar el distanciamiento crítico, la disrupción de estas obras se juega en sus posibilidades para materializar memorias no realizadas de aquellos objetos culturales con los que la historia las ha relacionado.

Para analizar estas cuestiones, y permitirnos una aproximación más precisa a su instalación en ese espacio liminar que cruza las dimensiones del arte y la política, propongo el análisis de una obra de Ivana Fernández de 2021, denominada "Aquí hay mucha tela para cortar".

La obra incluye varias piezas fotográficas de archivo pertenecientes al SACRA (Sindicato de Amas de Casa), fundada en Córdoba en 1983 y que se presenta como una organización de mujeres sin precedentes en el mundo, que tuvo presencia institucional en todo el territorio del país[1]. Las fotografías han sido estampadas en telas de diversos formatos y tamaños, intervenidas con bordados, puntillas, hilos, broches, manchas; alajeros pequeños, antiguos, con diseños de flores y ubicados sobre pequeños paños tejidos a crochet, trozos de cerámicos intervenidos con impresiones fotográficas y lanas de colores, collages en diversos materiales, objetos y dibujos. Una colección de objetos que funcionan de soporte de las imágenes de la lucha de las mujeres del sindicato y muchas de sus tareas de cuidado. Esa materialidad cotidiana de los trapos, los

1 El SACRA sigue funcionando, al respecto puede verse su sitio web oficial: http://sacra.org.ar/

tejidos, las bolsas, le permite a las imágenes encarnar con mayor precisión aquello que quieren mostrar: las tareas domésticas en su condición de trabajo.

Ivana Fernández, fotógrafa y artista visual cordobesa[2], presenta su obra con las siguientes palabras:

> ¿Pensamos las flores de la Santa Rita y los geranios en los jardines de la sociedad civil? ¿Existen construcciones que nos impiden ver otras formas de vivir y hacer política?
>
> Las personas que realizan el trabajo de los cuidados, producen y sostienen los vínculos sociales. Estos trabajos han sido ridiculizados, menospreciados e invisibilizados; sin embargo, hay un sistema económico que descansa justo allí. (...)
>
> Mediante elementos cotidianos e íntimos (cerámicos de cocina, hilos de bordar, pigmentos, sedas, papel frozen y flores), intento reconstruir de manera subjetiva y afectuosa, las luchas de estas mujeres que realizaron una revolución desde la cocina y desde la política.
>
> Si los cuidados están hechos de trabajo, afecto y sostienen los vínculos sociales y económicos: ¿Cómo cocinamos nuevos devenires? (Fernández, 2021, smp)

Sostendré en este trabajo que los "nuevos devenires" a los que la artista hace mención son también la consigna propuesta hace muchos años por los múltiples movimientos militantes de las luchas feministas, y se despliegan en su obra disruptivamente en tres dimensiones de acción profundamente implicadas: la dimensión de la visibilización concreta del trabajo doméstico y las tareas de cuidado como una parte indispensable en la producción y reproducción de la vida, la dimensión de la refutación de la escisión entre vida privada y vida pública de las mujeres, y una tercera dimensión en la que la obra posibilita recuperar el carácter dialéctico de lo visual.

2 Cf. https://ivana-fernandez69.webnode.es/sobre-mi/

Primera acción disruptiva: mostrar, encarnar, visibilizar

Aunque en este caso me interesa enfatizar la forma en que la obra de Ivana Fernández muestra el trabajo doméstico como condición silenciada de la conservación de un sistema social que excluye a las mujeres, es importante recordar que esa exclusión también tiene su existencia en el mundo de la historia del arte. Desde la década del setenta a nivel mundial, la teoría y la crítica del arte feminista trabaja en pos de revertir la ausencia de las mujeres en la historia del arte como productoras y artistas. En ese sentido es que Griselda Pollock puso en cuestión el canon, reconociendo que se trata de un sistema de inclusiones y exclusiones que no solamente está instalado desde y en las instituciones, sino que atraviesa las prácticas y discursos de artistas, teóricos/teóricas y críticos/críticas, reproduciendo ese orden de poder. Adicionalmente, una obra de arte no es feminista por el hecho de que haya sido realizada por una mujer, como en el caso de la obra con la que se entretejen estas reflexiones, sino en cuanto problematiza y subvierte las formas en que el sistema de representación o significación opera dentro de un orden social dado produciendo opresiones (Pollock, 2013). La obra de Fernández se inscribe sin duda en esta clave, a la que podría sumarse sin ninguna duda, su contexto latinoamericano de producción.

Es desde ese particular lugar es desde el que la artista tiene algo para decir respecto de una cuestión que posee una importante tradición en el pensamiento feminista. La multiplicidad de tareas incluidas en el concepto de "trabajo doméstico", que hoy continúan incluyendo actividades tan diversas como hacer las compras, cocinar, limpiar la casa: armar camas, limpiar pisos, cocina y baños, muebles, cortinas, vidrios y otros miles de espacios; gestionar arreglos de los artefactos de la vida doméstica, administrar los recursos para la alimentación, vestimenta y otras responder a un conjunto necesidades vinculadas tradicionalmente a esa "vida privada" de quienes integramos la sociedad, ya había sido analizada por Ángela Davis, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, quien sostenía que esas tareas consumen "...entre tres y cuatro mil horas anuales del tiempo de una ama de casa media" (Davis, 2004, p. 221), y esta estimación se queda corta para los casos de economías no centrales como la

que Davis analizaba. Sumariamente, otra esfera del trabajo doméstico, e igualmente feminizada en su distribución e invisibilización es la que corresponde a las tareas de cuidado, tradicionalmente identificadas en el cuidado hijos e hijas, pero que incluye también y de forma creciente el de familares de edad avanzada y mascotas, para ir sólo a los casos más habituales.

Como observan prácticamente todas las autoras feministas en torno al tema, aún hoy se considera que el trabajo doméstico es una "vocación natural de las mujeres" (Federici, 2018, p.65). Sin embargo, de la forma en la que lo conocemos, el trabajo doméstico es deudora de una concepción burguesa de la mujer y por lo tanto bastante reciente en la historia. Davis (2004) ha señalado que la figura de "ama de casa", que da nombre al sindicato con cuyo archivo trabaja Ivana Fernández en esta obra, es un "subproducto ideológico" de la profunda transformación económica del capitalismo. Recién a fines del siglo XIX y principios del siglo XX se desarrolla, ante la insurgencia de la clase obrera en Inglaterra y EEUU, el proceso que daría lugar a:

> ...la creación del ama de casa a tiempo completo, un complejo proceso de ingeniería social, que, en pocas décadas, sacó a las mujeres -especialmente a las madres- de las fábricas, aumentó sustancialmente los salarios de los hombres proletarios, lo bastante como para mantener a un ama de casa no trabajadora, e instituyó formas de educación popular para enseñar a la mano de obra femenina las habilidades necesarias para el trabajo doméstico (Federici, 2018, p.65).

Una de las características fundamentales de esta transformación aparece en la privatización de la actividad de las mujeres que, como las tareas no consideradas trabajo que desarrollan, se sitúa en el plano de la vida intrafamiliar o doméstica. De esa forma, la respetabilidad que acompaña a la figura del "ama de casa" se paga con dependencia económica y exclusión de la vida pública. La dimensión del trabajo que ese rol entraña queda invisibilizado.

Como han señalado diversas autoras, hay otra dimensión de esta transformación que también ha sido invisibilizada, que es la de la transversalización racial de esta problemática. Especialmente en EEUU, pero pueden verse experiencias similares en diversas latitudes. La estadística que reúne Ángela Davis tempranamente muestra que entre las mujeres blancas el

trabajo asalariado se mantiene y las tareas de “ama de casa” solo se desarrollan de forma secundaria, mientras que el porcentaje mayor de esas tareas en los hogares de mujeres asalariadas lo desarrollan mujeres negras, que se ven obligadas a hacer frente a sus tareas domésticas y también a la de otras mujeres a cambio de una retribución económica informal. Davis observa que como trabajadoras asalariadas del hogar, ellas han sido llamadas a ser “esposas y madres subrogadas” en millones de “hogares blancos” (Davis, 2004, p. 235)

El Sindicato de Amas de Casa de la República Argentina (SACRA) cuyo archivo interviene Ivana Fernández surge en Argentina, en Tucumán más precisamente, en 1983. La instalación del sistema capitalista transformado en estos términos tenía también en nuestro país el refuerzo de varios años de una de las largas noches de su historia, puesto que el año que se crea el sindicato llegaban a su fin los largos años de la última dictadura cívico-eclesiástica y militar. El archivo con el trabaja la artista visual incluye recortes periodísticos, fotografías y escritos de la organización, que en aquel momento fundacional ya se organizaba sobre muchas de las cuestiones que la teoría feminista ha desarrollado paralelamente en términos teóricos. Lo interesante de la producción de Fernández es la forma en la que logra encarnar la materialidad de este conjunto inmenso de tareas con materiales que ponen en escena las actividades cotidianas de las mujeres mientras que reproducen o muestran las fotografías de la organización y la lucha del sindicato.

Así, rollos de tela con puntillas que terminan en palos de amasar se intervienen con las imágenes de las reuniones de mujeres son sus banderas, con sus bolsas de las compras, llevando hijos e hijas a la escuela, hablando por micrófono frente a otras mujeres con sus delantales de cocina, con pañuelos sobre la cabeza, con herramientas de cocina; y nos permiten sentir y pensar en la alternancia de esas tareas, en la dedicación múltiple a cada una de esas actividades que esas mujeres, y todas, llevamos adelante cotidianamente. Minúsculos alajeros sobre carpetitas tejidas al crochet, trozos de pared con azulejos intervenidos con tejidos, sábanas y trapos colgados de un tender o en sogas con broches, frascos diminutos, dibujos e incrustaciones de plantas y flores sobre grandes telas y nailon; todo compone una materialidad densa y

trabajada, manchada por el paso del tiempo y del esfuerzo, que al tiempo que visbiliza fragmentos de la organización del sindicato, de las tareas colectivas y la vida pública de estas mujeres, nos devuelve la corporalidad de la vida individual, intrafamiliar y cotidiana de tantas otras. La primera dimensión disruptiva de la obra de Ivana Fernández es entonces hacer posible otra emergencia, ya no meramente conceptual sino encarnada, somática y por lo tanto afectiva del invisibilizado trabajo doméstico.

Segunda acción disruptiva: politizar

Hacia fines de los años sesenta del pasado siglo, y más específicamente constituyendo lo que se conoce como la "segunda ola" feminista, el lema "lo personal es político" se presenta como una de las mayores aportaciones discursivas de los feminismos. Inspirado en la obra de Simone de Beauvoir de 1949, El segundo sexo, el feminismo estadounidense radical se hacía eco de la crítica a la identificación de la inferioridad de la mujer con la "naturaleza" humana, denunciando como ideológica -y por lo tanto política- esa asociación. En este escenario de discusión Carol Hanisch propone en 1969 un texto que finalmente se publica bajo el título Lo personal es político[3].Allí la autora problematiza un debate de la época con el carácter personal de las terapias grupales feministas y la forma en la que esas "terapias" constituyen para ella acciones políticas en el amplio sentido de la vida común y la conflictividad propia de la coexistencia social. Cito a Hanisch:

> Una de las primeras cosas que descubrimos, en estos grupos, es que los problemas personales son problemas políticos. No hay soluciones personales por el momento. Solo hay acción colectiva para una solución colectiva. Fui y seguiré asistiendo a estas reuniones, porque he conseguido un entendimiento político de todas mis lecturas, todas mis "discusiones políticas", toda mi "acción política"...(Hanish, 2016, p.11)

3 Texto original "The Personal Is Political" de Carol Hanisch 1969, publicado en Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer en 1970. Editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt (Hanisch, 2016, p.10)

En la experiencia que nos ocupa, tanto de la obra de Ivana Fernández como de las mujeres del sindicato con cuyo archivo trabaja, lo doméstico es lo que tradicionalmente fue entendido en la esfera de la intimidad, del orden privado de la vida de cada integrante de la sociedad. Junto con la esfera de la sexualidad, lo privado es identificado con lo personal y ligado a una constitución que se presume "natural", apelando a la teoría de los instintos entre otras herramientas teóricas que consolidan la idea de que es natural en las mujeres desarrollarse como esposas, madres y "amas de casa", en función de su constitutiva inclinación a las tareas de cuidado, crianza y reproducción de la vida; ideas fundadas en pretensiones empíricas que se derivan de la constitución biológica de sus cuerpos, dispuestos para la reproducción y nutrición. Contrariamente a esta condición "natural" de lo privado, en la esfera pública prima la creación y transformación como ejes de la praxis humana. El orden de lo público refiere, en esa tradición, al orden cultural que producen los hombres con su intervención sobre la naturaleza. Allí es donde se despliega la dimensión de lo político, la creación del mundo social, de la estructura institucional y sus mecanismos de legitimación y representación. Lo que se anexa a esta visión es la jerarquía establecida entre ambos órdenes, puesto que la modernidad capitalista privilegia la dimensión productiva e innovadora a la dimensión reproductiva, y el sujeto humano, siempre masculino, es el sujeto de la intervención sobre lo natural; el ámbito de lo privado carece de relevancia pública y se presenta como el subsuelo del orden político y verdaderamente humano.

Como ha señalado Carole Paterman (1995) en su texto *El contrato sexual,* lo que el lazo entre lo público y lo privado supone es la sujeción sexual de la mujer en su reclusión a la esfera de lo doméstico, y la explotación de su sexualidad y de su trabajo reproductivo y de cuidado. De esa forma vemos como el lema "lo personal es político" le permitió al feminismo explicitar lo ideológico de la división entre la dimensión política de la organización social y las luchas de poder, de toda situación de exclusión y opresión que viven las mujeres. Esta característica ha sido observada por numerosas teóricas feministas también en clave descolonial. Desde las precursoras de esta mirada, como Davis (2004) y Audre Lorde (2003) hasta autoras actuales como Lugones (2008), Rita Segato

(2017) o Silvia Rivera Cusicanqui (2010) han permitido atravesar esta escisión entre lo personal y lo política de forma interseccional.

La obra de Fernández nos pone ante estas interpelaciones de un modo necesariamente concreto, habilitando doblemente la instalación pública y política del trabajo doméstico en la materialidad de los objetos atravesados por las fotografías de la organización de mujeres y haciéndolo de forma artística, cuyo ámbito de pertenencia se despliega en esa doble constitución que incluye la apelación a la constitución sensible de nuestras subjetividades y a la legitimación cultural y política de la institución "arte". De esa forma, la artista actualiza la necesidad de responder a las opresiones como la politización del arte, llevando el archivo del SACRA a la esfera artística y mostrando el carácter político que, en la argentina del contexto de la dictadura, supo tener el dominio de lo privado de la mano de la lucha organizada de las mujeres. Pollock misma ha señalado que las mujeres "...nunca fueron posicionadas como ocupantes normales del ámbito público" (Pollock, 2013, p.139), pero la obra de Ivana Fernández nos permite sentir la forma de esa anormalidad, permitiéndonos atravesar la complejidad de esa doble constitución de cada una de las piezas: representaciones de lo colectivo en el ámbito público en las imágenes de las acciones del sindicato, y presentación de la materialidad de lo individual y doméstico en los objetos que funcionan como soporte de esas representaciones.

La segunda dimensión disruptiva con la que Ivana Fernández constituye su obra, esta acción de desplazamiento hacia el orden político de lo artístico de una experiencia política que ya desplazaba al ámbito de la lucha colectiva un dominio tradicionalmente privado como el del trabajo doméstico, nos permite hablar -aún más que el contenido visibilizado en la primera dimensión disruptiva- de una estética feminista. Aquella que, como sostiene Nelly Richard (1993), postula a la mujer envuelta en una cadena de opresiones patriarcales que debe ser rota, y que nos con-mueve a comprometernos con esa lucha. Por eso la obra pertenece a aquello que Richard denomina "arte feminista", en la medida en que "interviene la cultura visual desde el punto de vista de cómo los códigos de identidad y poder estructuran la representación de la diferencia sexual en beneficio de la masculinidad hegemónica" (Richard, 1993, p.47).

Frente a la estetización de la política operada por el neoliberalismo heteropatriarcal, la obra de Fernández habilita otras formas de politización del arte.

Tercera acción disruptiva: dialectizar

Pensando la novedad del arte de archivo, Hal Foster se preguntaba si acaso habría cierta falla en las tradiciones productivas que hubiera hecho surgir las nuevas. En torno a eso, el autor respondía refiriendo la ambición "utópica" del arte de archivo: "su deseo de convertir lo retardado en devenir, de recuperar visiones fallidas en el arte, la literatura, la filosofía y la vida en posibles argumentos para tipos alternativos de relaciones sociales, de transformar el no lugar de un archivo en el nuevo lugar de la utopía" (Foster, 2017, p. 80). Sin embargo, así definida, la ambición utópica puede aplicarse a muchas otras formas de producción artística que incluyen aquellos primeros *collages* y *ready mades.*

Si el arte de archivo encarna una estética de la resistencia a una sociedad que puede catalogarse de amnésica, tal como sostiene Foster, es porque sus acciones se instalan como formas de respuesta a ese olvido cosificante y demorado en la pasividad. La acción artística despliga ese impulso para mostrarse en los márgenes, para interpelar de frente las tradiciones legitimadas y los sentidos habituales. La operatividad estética le permite al arte nombrar lo silenciado, reabrir heridas e inaugurar sentidos reprimidos, habilitando a su vez nuevas formas de reconocimiento. Esas acciones políticas de dislocación pueden operar sobre cualquier objetualidad cultural, tal como sucede en "Aquí, hay mucha tela para cortar", y posee una mayor potencia cuando se realiza partiendo de fragmentos, como es el caso de la obra que comentamos.

El fragmento, en todas sus dimensiones, aparece en la filosofía de Walter Benjamin como elemento y estructura indispensable para cualquier construcción de sentido. De entre los fragmentos, el desecho posee un valor peculiar, como aquel fragmento que es particularmente potente para dar cuenta de algún aspecto del presente que se propone explicar y conocer, y esta condición está dada por una forma de evidenciar la temporalidad que el

desecho, en tanto fragmento, posibilita. La naturaleza dialéctica de la historia se muestra en las posibilidades del desecho para iluminar las relaciones recíprocas entre lo que ha sido y lo que está siendo. Para Benjamin, la historia no discurre en sucesivas superaciones al estilo hegeliano, sino que permanece abierta y por eso despliega la continua disputa entre vencedores y vencidos. El fragmento hace posible esa reconstrucción de posibilidades irrealizadas en la historia. De allí que sostenga que "...el progreso no está en su elemento en la continuidad del curso del tiempo, sino en sus interferencias: allí donde por primera vez con la sobriedad del amanecer se hace sentir algo verdaderamente nuevo" (Benjamin, 2005: 476). Para Benjamin el trabajo con el fragmento habilita la recuperación de cuestiones olvidadas y desechadas por el criterio dominante de la ciencia. En su *Libro de los Pasajes*, Benjamin narra lo que le ocurre al coleccionista con las cosas: "Le asaltan de improviso. El hecho de perseguirlas y dar con ellas, el cambio que opera en todas las piezas una pieza nueva que aparece: todo ello le muestra sus cosas en perpetuo oleaje" (Benjamin, 2005: 223). Pero además del coleccionista, a Benjamin le interesa en la misma clave otra figura que emerge con el capitalismo y que había notado ya en los tiempos del París de Baudelaire y de la que habla en "Poesía y Capitalismo" (1980), allí observa que "Los traperos aparecieron en mayor número en las ciudades desde que los nuevos procedimientos industriales dieron a los desperdicios un cierto valor" (Benjamin, 1980: 31).

Como la obra de Ivana Fernández, el trapero trabaja con desechos, fragmentos y restos de un dominio de la vida y de un conjunto de costumbres que han tenido y siguen teniendo su actualización en cada esfera de la vida doméstica, de la sábana al mantel para usar la expresión de María Elena Walsh, los fragmentos se combinan en la obra de Fernández para construir una mirada dialéctica de la lucha de las mujeres en la esfera de la reproducción de la vida. En esa reconstrucción las piezas sueltas con las que la artista trabaja adquieren otro valor, pero ya no el del trapero que vende los desechos gracias a su nueva conversión a la forma mercancía, sino el valor que habilita la incerteza para desarticular automatizaciones comprensivas: ¿A quienes nombra la obra de Ivana Fernández? ¿A las mujeres del tendal, del palo de amasar, de los azulejos y el tejido? ¿O a las mujeres de la lucha por los derechos del SACRA? ¿Qué

corporalidad de la mujer nos atraviesa en su obra? ¿La del alajero decorado, las flores y los peinados o a la de los pañuelos y las banderas de las manifestaciones?

La producción de la artista cordobesa nos permite dialectizar la mirada, ver con ojos *otros*, extrañados, lo que hemos naturalizado por la conciencia momificante de la identificación, con ello nos posibilita resignificar la historia en el sentido en el que Benjamin lo propone. Lo político emerge, entonces, en su dimensión afectiva, sensorial, somática. En este sentido nos invita a frotarnos los ojos, en un gesto que al menos por unos instantes nos permite atravesar esa experiencia a la que Didi-Huberman nos invitaba: "frotar la representación con el afecto, lo real con lo reprimido, lo sublimado con lo sintomal" (2014, p.77).

Fragmentos finales

Decía al inicio del trabajo que las obras que se instalan en la estas formas de praxis artísticas, como la de Ivana Fernández en la que elegí para esta ponencia, buscan transformar material ya existente y con ello producen disrupciones interpretativas y valorativas que pueden quebrar la objetualidad lineal y positiva de la configuración tecnológica de esos elementos o fragmentos, articulando dialécticamente materia y memoria o historia. Desde esa perspectiva, objetividad cultural y operatividad artística son condiciones del arte que pueden comprenderse profundamente implicadas entre sí, y -aún más que eso- son las condiciones que forman parte de los debates sobre la relación entre arte y política, al menos desde los últimos dos siglos. Cierto distanciamiento existente entre la objetividad cultural y la operatividad del arte es lo que funda justamente la condición de alteridad del arte que Guerrero identificaba en términos de "presencia soberana". Para este autor, como luego para Theodor Adorno (2004) y más recientemente para Christoph Menke (1997), la producción artística impone su presencia soberana cuando rompe

> ...esas cadenas de causas y efectos, medios y fines, propósitos y destinos. O sea, en tanto se coloca por sí misma al margen de todos los engranajes de la realidad. Para lo cual apela a nuestra libertad, a nuestro poder de iniciativa, a nuestra

> capacidad para dotar a las cosas de un nuevo sentido (…) Por eso hemos dicho que ella es lo des-comunal en nuestra vida cotidiana. (Guerrero, 2008, p. 214)

Esos procesos de disrupción o dislocación son los que le han permitido, a toda la tradición crítica, entusiasmarse con sus posibilidades para una transformación que conduzca hacia formas sociales de vida menos hostiles con los horizontes trazados por los feminismos. Esta ponencia se inscribe en ese entusiasmo, con cautela y atendiendo a las complejidades de cada una de las categorías son las que pensamos nuestro presente, pero en la convicción de que la actualidad de la praxis crítica deberá seguir en más de un sentido la senda abierta por esas perspectivas. Como observa Nelly Richard:

> ...que el conocimiento tenga dueño (masculino) no impide que las mujeres se lo tomen por asalto y cometan las extorsiones de fórmulas que mejor las capacitan para su crítica a la masculinidad del saber. Que la teoría lleve la marca registrada de la intelectualidad masculina; que incluso desconstruirla, que "la axiomática de la de(s)construcción haya sido a menudo propuesta por hombres", no nos impide desvalijar las cajas de herramientas de la teoría cultural legitimada y fiscalizada por la institucionalización masculina del conocimiento (Richard, p. 24).

Aquí he propuesto a la obra de Ivana Fernández en esta clave en la que desvalijar un conjunto de sentidos acerca del trabajo doméstico en las mujeres argentinas ha sido una tarea artística, comprometida y amorosa, que toma por asalto el mundo del relato para atravesarlo por las posibilidades estéticas de la afectividad.-

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2004) *Teoría Estética* (1970), Trad. de Navarro Pérez, Madrid: AKAL.

Benjamin, Walter (1980) *Poesía y Capitalismo.* Iluminaciones II. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter (2005) *Libro de los Pasajes*, Madrid: Akal.

Davis, Ángela Y. (2004) *Mujeres, raza y clase*. Madrid: AKAL.

Didi-Huberman, George (2014) "Volver sensible/hacer sensible", en Badiou, et.al. *Qué es un pueblo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Federici, Silvia (2018) *El patriarcado del salario.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Fernández, Ivana (2021) "Aquí, hay mucha tela para cortar", disponible en https://ivana-fernandez69.webnode.es/fotogaleria/

Foster, Hall (2017) *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia.* Madrid: AKAL.

Guasch, Ana María (2011) *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, Tipologías y Discontinuidades,* Madrid: Akal.

Guerrero, Luis Juan (2008) *Estética operatoria en sus tres direcciones:revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956). Buenos Aires: Las Cuarenta.

Hanisch, Carol (2016) *Lo personal es político.* Chile: Ediciones Feministas Lúcidas.

Lorde, Audre (2003) *La hermana, la extranjera: Artículos y conferencias.* Madrid: Horas y horas.

Lugones, María (2008) "Colonialidad y género", en *Revista Tabula Rasa,* núm. 9, Bogotá, Colombia, pp. 73-101.

Menke, Christoph (1997) *La soberanía del arte*, Trad. de Sánchez Ortíz de Urbina, Madrid, Visor.

Pateman, Carole (1995) *El contrato sexual.* Barcelona: Anthropos.

Pollock, Griselda (2013) *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte.* Buenos Aires: Fiordo.

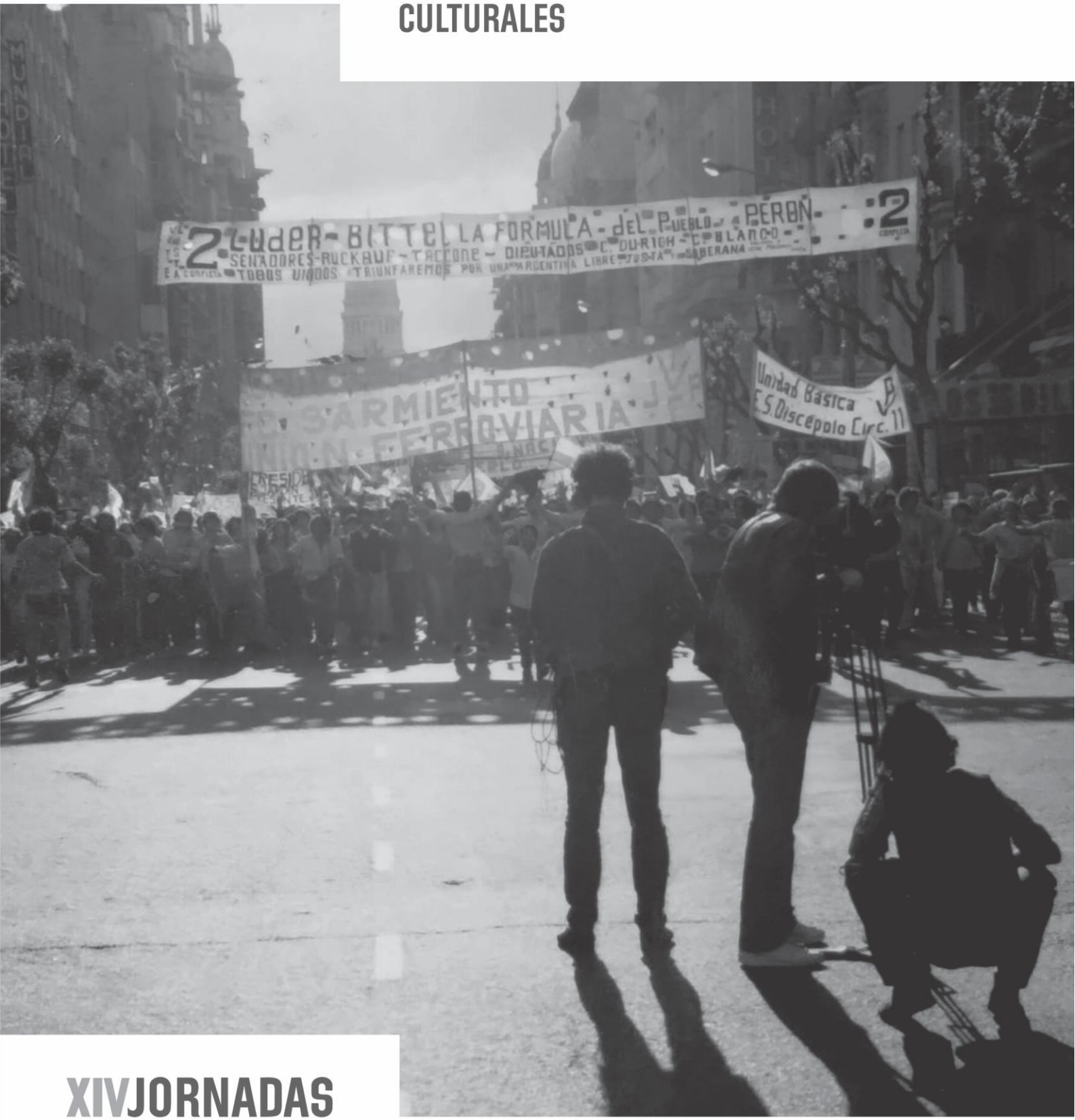
Richard, Nelly (1993): *Masculino-femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática.* Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Violencias (re) encubiertas en Bolivia.* Bolivia: Piedra Rota.

Segato, Rita (2003) *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos.* Buenos Aires: UNQ.

MESA 4

PATRIMONIO, GESTIÓN CULTURAL Y POLÍTICAS CULTURALES



XIV JORNADAS
INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Voces de la masacre de 1872. Recuperación y revalorización del patrimonio local. Huellas de una masacre en territorio

Patricia Noemí Gavazza (Secundaria 13/ESEAN° 1)

"…para poder relatar sus sufrimientos una persona necesita… de una escucha, y de un contexto que permita integrar los recuerdos individuales en la memoria de una Comunidad. Las Memorias subterráneas tras permanecer en silencio un día afloran de manera abrupta y lo hacen para liberar, para sanar"

María Bjerg

El texto es un intento de reunir algunas cuestiones que se transformaron en interrogantes durante las actividades de Patrimonio desarrolladas en el transcurso de la Pandemia con las compañeras Karina Carreño y Ángeles Pagola.

El resultado de la lectura de fuentes, archivos, autores, entrevistas y trabajo de campo en 2020/21 se plasmó en actividades de localización y recuperación de patrimonio local. También en este texto que es una reflexión personal sobre el poder, sus representaciones y los elementos que seleccionamos para representar un hecho en un espacio de memoria. Es también un intento de complejizar y repensar el acontecimiento sumando actores invisibilizados que aporten no solo amplitud en el análisis sino nuevos interrogantes.

Este texto contiene exclusivamente algunas reflexiones e interrogantes que seguramente no hubieran sido tan sonoros en mi hace dos décadas atrás. O tal vez hubiera aceptado alguna de las respuestas que obtuve, pero no aconteció así esta vez. Muchas veces visité el Museo y naturalicé la disposición de los objetos para referenciar hechos históricos, así como también la selección de los mismos. Pero en esta ocasión, observar la vitrina de la sala de la masacre de 1872 y relacionar (aún sin que sea directamente relacionable) la lectura de P. Burke "Visto y no visto" fue una sola sensación, puntualmente tal vez este fragmento o algún capitulo similar… "o de clases sociales, sino de sexo, tanto si se atiende al sexo del artista, al del patrono, al de los personajes representados en la propia obra, como al de los espectadores presuntos o reales". Entre las figuras pioneras, figuran Linda Nochlin y Griselda Pollock. Como otros estudiosos de la historia

social de la «imaginería» y de la fantasía, las dos se preguntan: «¿La imaginería de quién?» O: «¿La fantasía de quién?» Para responder a estas preguntas las dos se han dedicado a desenmascarar y a echar por tierra la mirada masculina agresiva o «dominante», que ellas asocian con la «cultura falocéntrica». Como los estructuralistas, las feministas han aportado muchas cosas al acervo común de interpretaciones, en el sentido de que hoy día resulta prácticamente impensable ignorar el tema del sexo a la hora de analizar las imágenes (en este caso objetos), desconozco por qué referencié el fragmento citado a las imágenes (en este caso Objetos) tantas veces vistos: Un arma supuestamente utilizada en la matanza, un texto periodístico, un poncho. Elementos no verbales que son relatos en sí mismos, que denotan poder: ¿Quién eligió esos objetos?

¿Qué representación de la masacre, el dolor, la injusticia, intentan referir? Cuanto "dolor" contiene/representa un poncho del reo que muere sin juicio acribillado a balazos en la cárcel, protagonista indudable por ausente u omnipresente ¿Por qué no encuentro el dolor de María Ebarlin en su vestido rasgado y ensangrentado?, ¿Por qué no elegir y mostrar el dolor de otros perdigones mortales exhibiendo los camisones de Mariana y Florencia, que mueren también acribilladas, inocentes, ausentes?

Una vitrina con ausencias. Una vitrina que muestra una víctima como monopolización del dolor. En definitiva, se trata de poder y de la pregunta formulada tantas veces ¿Quien tomó las declaraciones? ¿Quién escribió los titulares y los artículos periodísticos? ¿Quién era letrado, fiscal, Juez, en el siglo XIX? ¿Quién selecciona los testimonios, a quién citar y a quién no citar? ¿Qué le contó Clemente a Juana? ¿Qué compartió Jacinto con su compañera? ¿Que silenció para siempre Rufina después de ese 1 de enero? ¿Quién decidió que la Pulpera no tenía un testimonio significativo para la causa…o para esta historia? ¿A quién maldijo o a quién bendijo la mujer que murió en el campamento por "bruja"?

No votaban, no se educaban formalmente, no elegían juez de paz ni podían serlo, muchos NO para tantas mujeres que criaban los hijos y trabajaban en esta zona de frontera, muchas veces solas. Sin embargo, el mundo oficial que les privaba de casi todo no impidió que en su mundo privado transmitieran memoria, historias, tradiciones, vivencias, así como desde hace siglos fueron pasando de generación

en generación lo que no se escribió, pero no se perdió por que hubo mujeres que lo guardaron en sus memorias y lo transmitieron. Sabemos que no habrá documentos oficiales, ni serán testigos en el Juicio, tal vez tampoco se guardaron sus cartas, ni sus pertenencias, tal vez por eso las encontremos entre las memorias que muchos años después algún pariente menciona o simplemente en algún pie de página de algún autor que trata el tema.

A las mujeres se les negó todo, el poder político, el poder judicial, el poder que da la palabra escrita pero no se les pudo borrar la voz que de madre a hija fueron pasando, que no están en las fuentes pero que existen porque las relataron .Obviamente no importaban, pero las mujeres en el lugar que nos perteneció siempre desde hace siglos y siglos, en el lugar que fue nuestro lugar…en el mundo privado transmitimos esa memoria colectiva, familiar, y tal vez comunitaria y de esa manera nos llegan estos testimonios y así es que los recuperamos, ¿Cuál hubiera sido el destino de todos ellos si no hubieran tenido la capacidad de la voz?...pero lo hicieron…ellas no callaron y aunque el poder decidió no escucharlas lo trasmitieron con la naturalidad que transmitieron una receta o una canción de cuna, transmitieron sus vivencias que no fueron escritas pero si escuchadas y formaron parte del patrimonio familiar o comunitario. Lo no-dicho constituyó la fisura que les permitió a las mujeres entrar a la historia. La mirada feminista resignifica estos episodios, justamente como el lugar de la invisibilidad que debe ser revertido. Lo importante, y uno de los motivos de este texto es "romper" con la idea de la excepcionalidad, de que solo las mujeres excepcionales fueran merecedoras de ser reconocidas, visibles. Comenzar a pensar lo visible y lo invisible como una categoría, como lo dicho y lo no dicho.

¿Qué me dice, nos dice, el "objeto poncho"? ¿Por qué lo seleccionamos, preservamos y exhibimos? ¿Por qué no hay otras indumentarias? ¿Por qué si no están no se recrean?

Es momento de contar la integridad de la Historia.

Una pregunta que hace 15 años no me hubiera hecho: ¿Nos representa esa vitrina? Qué veo: veo el dolor como propiedad de algunos, la injusticia como propiedad de algunos.

¿Representa realmente una tragedia de la magnitud que conocemos? Es la vitrina del siglo XIX, no la vitrina del siglo XXI

Se podrá responder que esa era la forma de "contar" una historia del siglo XIX, que faltan elementos, que fueron ignorados, descartados por pertenecer a niños, inmigrantes o mujeres.

En el siglo XXI es imperioso no solo cuestionarnos estas miradas, sino sumar actores. Y eso encontrarán en las líneas que me propongo redactar. Nombrarlas, una a una, nombrar las olvidadas, los/las innombradas como una letanía, por el nombre de cada uno. De esa forma encontrarán apenas unas líneas, para que, si no fueron parte de la Historia Oficial, sean al menos después de estas lecturas nombradas. Darles voz a cada pequeño objeto o testimonio que no se consignó por provenir de actores tales como mujeres, niños, inmigrantes.

Antes de esto quisiera referir también, que las fuentes periodísticas y la titulación y desarrollo de las notas referidas a la masacre presentan generalizaciones, errores en la nominación de niños y mujeres, siendo solamente destacadas aquellas que como en el caso de Rufina pertenecen a un sector social político y económico de importancia. Me atrevo a inferir que se consideró un accesorio a la matanza tanto precisar los nombres de algunos muertos como detenerse a desarrollar algunas cuestiones sobre los mismos, siendo que hasta los conjurados cuentan en algunas de ellas con referencias personales y descripciones de sus trabajos, familias, etc.

En las Actas del Juicio sobran testimonios de los reos, vecinos, etc. y sólo encontramos una mujer citada como testigo que por ser analfabeta consta en actas que es transcripto su testimonio.

Las demás protagonistas fueron surgiendo de las entrevistas y lecturas de fuentes primarias. El orden de las mismas está en sintonía con el resto del texto y no guarda ninguna relación temporal con los hechos. Solamente pensé una pequeña acción, NOMBRARLAS PARA COMPLETAR este corpus social y dejar de naturalizar que la violencia y la inocencia es propiedad de algunos actores sociales, para buscar como se buscan los abrojos entre los pliegues de las polleras de las mujeres, para dejar de ignorar sus voces, sus muertes, sus dolores.

Dejar de pensar que la palabra femenina puede no consignarse. Que el dolor, la injusticia o la inocencia son patrimonio de lo masculino. ¿Cabe preguntarse entonces si el dolor tiene género…? No ignoramos que quien escribe la historia es el poder político/periodístico/económico, pero hay nuevos planteos para hacerse, INNOMBRAR O GENERALIZAR O IGNORAR TESTIMONIOS no puede ser una naturalización posible en este siglo. La tragedia desde lo masculino y la ausencia de elementos que reflejen la totalidad de la sociedad. Podemos reflexionar acerca de las víctimas ¿Qué se espera de una víctima? Que sea sumisa, apenas perceptible, sin voz por eso sus testimonios no están en las declaraciones judiciales, sin mención en los textos de los historiadores por considerarse relato de tradición oral. Se espera básicamente que sean "buenas victimas" condenadas al olvido, menos trágicas, menos espantosas o espantadas en el horror que solo se reivindica para algunos cuando en el contexto socioeconómico de la zona de frontera que era Tandil a fines del XIX era igual para todos. Victimas violentadas una y otra vez en tanto que sus muertes y sus voces no merecieron párrafos en la historia de esta tragedia, en las actas de los fiscales o en las notas periodísticas.

Debo señalar que ya H. Nario había mencionado que Jacinto Pérez tenía esposa y esta no fue citada a declarar, estando ella presente en las reuniones y la conjura, RECONOCIENDO ENTONCES QUE NO ES UNA IDEA ORIGINADA POR QUIEN ESCRIBE SINO QUE FUE UN A INQUIETUD YA MENCIONADA por otro investigador, de resultas de la mención solo se encuentra esta frase y algunas fuentes referidas a Rufina y su criadas y modista, como elementos femeninos circundantes y no centrales (Nario, : p. 46). Podríamos reflexionar aquí sobre el valor de la oralidad, sobre todo teniendo en cuenta lo excepcional que era que las mujeres fueran instruidas en escritura y lectura. Sin embargo, muchas fuentes históricas se transmitieron y conservaron de esta forma. Un interrogante más para sumar a esta historia donde la voz, las voces habilitadas o legitimadas aun por investigadores actuales son las masculinas. Quedando los testimonios orales como "complementarios" a la historia. Creo necesario agregar que en la segunda mitad del siglo XIX en Tandil se produce un proceso de repoblación, siendo desplazadas la población indígena por la llegada de inmigrantes blancos, cambio perceptible en los censos de 1869 y el posterior de 1881.

En 1895 La estructura poblacional socio ocupacional nos muestra no solo lo creciente de su número respecto a la totalidad de pobladores/inmigrantes sino la inserción de las mismas en labores menos jerarquizadas o en el trabajo familiar (agricultura). Esto sobre todo en sectores medios y bajos (Miguez, 1991). Que nos suma al análisis de la situación que, aunque no se las convoca ni escucha eran numerosas, ocupaban múltiples labores y más aún en los sectores altos eran comerciantes, hacendadas o rentistas.

Y aquí la pregunta necesaria ¿Por qué nombrarlas? Tal vez porque a veces dar nombre a algo lo reduce, lo encarcela, pero otras veces (las más frecuentes) la palabra es necesaria, dar nombre es la tarea (amorosa e identitaria) que asumida puede liberar y emancipar. Esa es la idea: nombrar para liberar, para rescata, para buscar un relato posible que nos ayude (con todas las voces y los actores) nos ayude a intentar la compleja comprensión de la trama de esta historia.

Ellas "LAS BRUJAS". Murieron por brujas. Mencionadas anónimamente, las incurables, las pecadoras (etiquetadas como malditas) fueron sin lapida ni señal algunas de las muertes anónimas que jalonan esta historia de víctimas inocentes e innombradas. No se las menciona, solo se las etiqueta, como un modo de justificar la muerte repentina (o incurable para los medios con que contaban los curanderos). Cuenta J. Fugl

> "Entre los muchos que concurrían a verlo, había una mujer enferma, cuya dolencia seguramente no conocía o sabía que no podía curar. Entonces declaro ante todos los presentes que esta mujer era una pecadora tan grande que atentaba contra su poder divino y su justicia, el perdonarla o curarla. La muerte como castigo de pecado, sería lo que sucedería, tras una preparación que él le iba a conceder. Es de imaginar la sorpresa cuando pasada una hora la mujer murió en presencia de todos…" (Larsen de Rabal, 1989: p. 410)

No habrá descripciones, ni investigaciones en ninguno de los textos periodísticos o judiciales, tampoco sabremos sus nombres, fueron y serán las Brujas merecedoras de perder la vida y de perderse en las memorias de esta historia.

Juana: Clemente Campos se halla en la cárcel del Juzgado, en su declaración nos cuenta que la noche del 31 durmió en la chacra de una extranjera llamada Juana, luego de pernoctar tomo unos mates y se fue donde su patrón tomando el camino

a Tapalqué. Clemente no sabe escribir, pero da fe de ello el fiscal de turno, Juana de alguna manera resto un conjurado a esta matanza.

Simona Letamendia: Simona vivía con su esposo Gaspar Goyaran, como muchos vascos comenzó con una pulpería en la zona de Villa Alduncin, fue carretero y cada mes junto con otros carreteros se dirigían a buscar mercadería a Azul que ya contaba con línea férrea. Viajes largos donde acordaban la fecha de salida y se cuidaban entre ellos armando cada noche círculos con las carretas para cuidar los caballos y bueyes de indios y "gauchos ladrones". En uno de esos viajes SIMONA queda como tantas otras veces a cargo de los niños y la pulpería, temprano, en la mañana del 1 de enero de 1872 el galope de caballos y algunos gritos impulso a SIMONA a cerrar las rejas de la pulpería y las tablas que cerraban el boliche y correr con sus hijos al campo a esconderse entre "pajasbravas" y retamas. No imagino Simona que ese grupo siguió primero hacia el boliche de los Thompson y luego hasta la posta de Chapar (familia amiga) que tuvo otro destino. Nunca sabrá Simona si fue la ausencia de animales y carreta, la reja cerrada o el silencio lo que hizo desistir al grupo de jinetes de frenar en su comercio[1] .

Encontramos absoluta coincidencia en la descripción de realizada por Andrea Reguera en su libro Estancias con Historia

> …las historias de alcohol, enfrentamiento y muerte tienen un capítulo aparte en cada despacho de bebidas. De ahí la necesidad de levantar una reja entre el dueño del lugar y los parroquianos… el mostrador tenía por lo general el ancho de un metro y sobre él se erguía la reja hasta el techo. Algunos de estos mostradores, incluso eran tablas rebatibles, que en caso de peligro, podían levantarse y cerrar el boliche (2013: p. 146)

Exactamente como nos relata la descendiente de la familia Goyaran de cómo "cerró" boliche para que pareciera sin servicio.

La Familia Goyaran- Letamendia continuo su amistad con los Chapar como podemos constatar en las postales y cartas que intercambiaron hasta 1906/1908- (Entrevista Graciela Juliarena Goyaran bisnieta de Simona).

[1] Entrevista Graciela Juliarena-Goyaran.

Mariana Fitere: sobrina de María Fitere, cuenta que fue invitada a por su tío Juan a pasar Año Nuevo en familia, casada con Domingo Esmenotte, tenía ese diciembre de 1871 a Santiago su hijo mayor todavía muy pequeño y decidió ir el día 1 de enero. Mariana relata esto en 1929, ella llego a Tandil con 10 años de edad en 1863, yendo a vivir con su tío a la ciudad (Domingo Fitere) este poseía un almacén frente a la casa de Benito Machado.

Mariana salvo su vida, también su hijo, pero solo pudo relatarlo años después en esa entrevista, la justicia y los medios periodísticos no consignaron ni necesitaron consultarla sobre sus parientes, las actividades que desarrollaban o lo frecuente que eran los almacenes y postas como actividad de inmigrantes. Mas de 50 años después de los sucesos es entrevistada…Y agrega una anécdota "Pocos días después de la matanza ingresa al local (almacén) de Domingo Fitere una mujer con el vestido de casamiento de su tía asesinada, era la mujer de uno de los reos" (de origen de los Chapar por Juan Roque Castelnuovo) El Eco de Tandil.

ANGELA LA PULPERA: Vivía en la zona de quintas, actividad que desarrollaban la mayoría de los inmigrantes italianos, Angela atendía unto con su esposo el almacén ubicado en la zona del actual vivero Verellen. Angela Paggi era bella, así lo relatan versiones de la época, y fue alertada por uno de los conjurados respecto a los planes para la noche del 31. La comunidad italiana se preparó para lo que "podía suceder" se atrincheraron en el edificio del almacén y cuando se presentó un grupo de hombres a caballo (entre los que según este relato se encontraba Gerónimo Solane) los desalentaron desde la azotea del almacén, donde los hombres se habían reunido con las pocas armas que poseían. De este modo la comunidad de Arroyo Seco vio como la partida de paisanos seguía su rumbo. (Datos que constan en Anuario Nueva Era reportaje a la familia Guffanti).

En busca de corroborar estos datos se entrevista a Hilda Esther Valor de Guffanti (entrevista de junio 2022) La entrevistada corrobora los datos y agrega algunos detalles que suman veracidad a los datos (Valor Guffanti: 2012)

MARIA: el 31 de diciembre de 1871 María tenía 16 años y un bebé LUIS, casada con Jorge, quintero y carpintero. Como el resto de la comunidad italiana recibió la noticia con temor y asombro, esperaron el sonido del cuerno que llego avanzada la noche, todos corrieron a refugiarse. Tomó al bebe, lo abrigó con una

frazada, los hombres tomaron los trabucos y corrieron al refugio. Al llegar María comprueba que el bebe de 5 meses se había deslizado en el maizal, sin dudarlo volvió sobre sus pasos y lo recuperó. Este niño es el padre de la entrevistada quién le ha contado muchas veces esta historia que habla del valor de una madre joven (su abuela). Hilda refiere que muchas veces se cuestionó su relato cuando daba cuanta de las palabras de su padre (tomó una frazada para envolver al niño) y fue ella quien se ocupó de investigar la temperatura de esa fría noche de verano en Tandil. (Este relato se encuentra ficcionado en "Recorridos" de Hilda Esther Valor de Guffanti) También en el texto de la misma autora "Quién te ha visto y quién te ve" "Comenzaré con mi bisabuela materna, María, casada a los 15 años con un hombre mayor, aquella adolescente que salió en la noche oscura a recuperar al pequeño Luis de 5 meses. Él se había escabullido de la manta con que apresuradamente lo habían envuelto para llegar al refugio donde se protegían del malón capitaneado por el célebre Tata Dios"

Elena Brown: inglesa, murió degollada cuando intentó escapar del ataque al almacén del Thompson del que estaban a cargo junto con su esposo Guillermo Smith. Quien muere de la misma manera, su dependiente Stirling agoniza algunos días y fallece posteriormente.

Bonifacia Gastambide: Cumplía funciones de cocinera en La posta de Los Chapar, muchas fuentes no dan cuenta de su nombre, muere degollada en su lugar de trabajo.

"La mujer de Casimiro Ramos" así figura en las fuentes y declaraciones, instó a su pareja a participar de las reuniones en la Peñalverde ya que JACINTO había persuadido a la misma, pero al conocer el objeto de esas reuniones utilizo una excusa y no regreso.

Florinda Chapar 7 años

Paula Chapar 5 años

Mariana Chapar 4 años

Juan Chapar (hijo) 5 meses

Evito deliberadamente la descripción de la forma en que se asesinó a estos niños, entiendo que nacidos en nuestro país, es decir "criollos". Resta mencionar que, en

muchas notas periodísticas o fuentes, se titula: “los niños”, o se nombran dos o tres. Siendo el objetivo de este texto recuperar identidad y darle de alguna manera protagonismo a todos los actores, se intenta que sea completa tanto la recuperación de memorias como de identidades.

María Videla, pareja de Juan Villalba (uno de los prisioneros participe de la masacre). El testimonio de María nos llega a través de una nota periodística que brinda su nieta Amelia Irene Keegan a la periodista Ana Pérez Porcio y es publicada en El Eco de Tandil 10/7/22. Una “voz” inédita, que describe a su bisabuela María como hija de un cacique y que forma pareja con Juan Villalba criollo.

> “Tuvieron varios hijos y por una enfermedad conocieron a Tata Dios (Gerónimo Solane) y se hicieron cercanos. Él era elocuente, tenía mucha palabrería y convencía así la gente, porque los que iban a verlo en su mayoría eran ignorantes. …mi bisabuela al quedar sola con los hijos, debe haber sido “mal vista”, era la mujer de un asesino. Mi bisabuela vivió 99 años, se venía caminando desde un conventillo en la avenida Rivadavia todos los domingos a misa de la Parroquia.”

María Velázquez, la mujer de Jacinto Pérez. Casada con el mencionado como consta en las actas parroquiales libro segundo de Matrimonios de 1852 a noviembre de 1866. El 29 de noviembre de 1866 se realiza el acto formal de unión matrimonial (de hecho, podrían estar en pareja anteriormente) Jacinto Pérez provenía de Salto y María de Chascomús de 35 años a la fecha, aunque ambos residían en Tandil. María participa de las reuniones en Peñalverde y también organiza un año después, en diciembre de 1872 reuniones con algunos seguidores con el fin de reivindicar a las acciones realizadas. (consta en declaraciones policiales, fueron citados a declarar)

María fue, sin dudas, un elemento clave para conocer aspectos de esta historia, recuperamos su nombre, de su voz y sus predicas o reivindicaciones no hay datos en fuentes consultadas.

RUFINA.

Respecto a Rufina Pérez de Gómez, protagonista por omnipresencia. Sus dolencias, su visita y posterior alojamiento a Gerónimo en el establecimiento familiar, así como su nombre repetido en textos periodísticos es conocido por

todos. Dada su posición social y su participación involuntaria en la tragedia, Rufina en de las pocas, diría la única que se presenta destacada en las fuentes y textos periodísticos y de la cual sabemos sus preferencias, su "silencio" posterior a los hechos y su vida posterior, viuda y empobrecida por distintos juicios y sucesiones nos cuentan de ella y su vida en el solar de Sarmiento al 700 su criada y su modista.

Mariana: era la esposa de uno de los carreteros, que murió junto con sus peones en el ataque, era vasca, su desesperación fue pública, tan pública que todo el pueblo la escucho gritar y aferrarse al féretro. Desafiando a los bandidos, hablaba de hacerse cargo ella misma de la conducción de las carretas y de afrontar los peligros posibles. Mariana los desafiaba, no sabemos si por coraje o por arrebato. En las fuentes Suarez Martínez dice "quedó medio trastornada", quizá también tenía coraje, las actas de la herencia y sucesiones de este carretero constan en el Archivo Municipal. Quise mencionar a Mariana, no solo por victima sino también porque al leer las fuentes no pensé solo en una mujer trastornada como la califica Manual Suarez Martínez, también pensé en una mujer con coraje.

Pilar Prado: apodada "La Virgencita", llega a estas líneas por la única referencia que encuentro en la publicación de la antropóloga Dolores Juliano en "Los movimientos religiosos de liberación", del bandolerismo social al milenarismo …. "de las memorias y del sumario judicial puede deducirse que sus prácticas incluían: adivinación/curación por extracción del mal/milagros/Ritos/Profecias/una estructura religiosa jerárquica. Es en este último ítem donde se menciona a una ayudante de Gerónimo, textual: "Estructura religiosa…su ayudante Pilar Prado es "la Virgencita".

En ningún otro autor o fuente encontramos mención de esta mujer, si aparece una homónima en el censo de 1869 casada y con hijos. Nuevamente un testimonio central que desapareció entre las concepciones de la época respecto a quienes eran imprescindibles para testimoniar y la invisibilización respecto a la contribución que podían hacer a la historia.

LAS MUJERES del Libro de la Humanidad –Como en el caso anterior conforman una parte del universo que concurría a recibir atención por Solane y se constata

que la mayoría de las personas mencionadas en este libro viven en la zona de Azul/Tapalque (de acuerdo a los datos de los censos)

De un total de 447 personas que figuran, 137 son mujeres, nombrar algunas de ellas de alguna manera nos permite percibir la magnitud de la cantidad de testimonios que ignoramos, de voces que no sabremos que percepción o que recuerdo de los hechos tuvieron. Desde Luisa Maica (casada con Mariano Maica cacique de la zona) hasta Clota Alcántara esposa de un importante propietario de tierras, sumando a Eulogia Preciado (esposa de un importante seguidor de Mitre en la zona) entre estas socialmente conocidas mencionaremos algunas otras: Fermina Molina, Casilda Diaz, Josefina Ávila, Angela Castro, Adela Martínez, Petrona Ubiedo, María Campos, Juana López, Tomasa López, Juana María Hurtalo, Anita Aguirre, Sebastiana Picot, y todas ellas.

TOMASA Maidana: de 23 años, argentina, presencio el asesinato de su esposo Vicente Leanes y del peón /ayudante del almacén. Su esposo era vasco y el ayudante italiano. Ella y su hijo se "salvan por criollos" según declara en el juicio. Tomasa es la única mujer declarante que encontramos en las actas, y refiere que recuerda escuchar que los asesinos dicen: "estas muertes fueron mandadas", Tomasa no sabía leer ni escribir y poco más pudo aportar después de la traumática situación vivida. Una víctima también, ella y su hijo que enfrentaran la viudez, el trauma y el destino de miseria.

María Ebarlin: Su nombre es mencionado en la lista de víctimas de la posta, tenía 16 años, no pertenecía a la misma, sino que se encontraba de visita por las Fiestas de fin de año, fue violada y degollada según confirma la autopsia del Dr. Fuschini.

En esta tarea de recopilar datos, testimonios, nos encontramos (gracias a la generosidad y atento oído de Ángeles) con el dato de la señora Gloria V. , quien cuenta que su bisabuela poseía un vaso antiguo con la base rota y que el mismo permaneció por generaciones en la familia, como el resto de muchos de los datos obtenidos, era tradición oral familiar señalar que el mismo "cayó" de las manos de su bisabuela que se encontraba en el local de despacho de bebidas situado en lo que actualmente denominamos Avenida Marconi, el galope de un tropel que gritaba y agitaba algunas banderolas y armas conmino a las mujeres a esconderse … pocas horas después conocieron la identidad y los objetivos de ese grupo de

criollos armados. El vaso quedo como testigo del miedo y de la suerte corrida por otros inmigrantes.

Volver a contar la historia, pensando en los actores carentes de poder y voz y comprendiendo la necesidad de dejar de lado la búsqueda de mujeres o referentes míticos o sobresalientes por su accionar, su posición o por las explicaciones político, económicas consideradas legitimas. Ampliar los marcos de interpretación, sumar actores, emitir los mensajes que fueron marginados o silenciados en su momento con el único propósito de exponer aquellos vínculos, esos lazos íntimos, esas memorias familiares que se guardaron para compartir intrafamiliarmente o comunitariamente como una forma de resistencia capilar (Foucault: “Donde hay poder hay resistencia”) Son las memorias que hoy relatan las nietas o bisnietas una forma de resistencia ,una forma de encontrar un relato donde las construcciones afectivas tengan un lugar en la compleja comprensión de la trama de esta y tantas historias.

Bibliografía

Larsen de Rabal, A. (1989) *Memorias de Juan Fugl. Vida de un pionero danés durante 30 años en Tandil, Argentina 1844-1875*. Buenos Aires: Reprografías JMA.

Míguez, E. (1991). "Migraciones y repoblación del Sud este Bonaerense". En Anuario IEHS, Nro. VI, Tandil: UNICEN.

Nario, H. (1983) *Los crímenes del Tandil, 1872*. Historia Testimonial Argentina No. 5, Buenos Aires: CEDAL.

Reguera, A. (2013). *Estancias con Historia*. Tandil: Editorial CESAL.

Valor Guffanti, H. (2012) *Recorridos. Historias de familia*. Tandil: Independencia Gráficos y Editora.

Hacia la digitalización del archivo histórico local en la ciudad de Las Flores: obstáculos, desafíos y oportunidades

Yamila Heram (IIGG UBA – CONICET)

Fernando Ramírez Llorens (IIGG UBA – CONICET)

Mariana Rosales (IIGG UBA – CONICET)

Introducción

Este trabajo es parte del proyecto de vinculación "Democratizar el acceso a la cultura" financiado por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación y desarrollado en la ciudad de Las Flores (provincia de Buenos Aires) a partir de la articulación entre el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA y la Secretaría de Cultura municipal.

El proyecto tiene dos objetivos centrales: por un lado, conocer los consumos culturales de la población florense y, por el otro, poner en valor el archivo histórico local. Para ello un conjunto de investigadores/as trabajamos desde hace un año en articulación con la Secretaría de Cultura para llevar adelante estos objetivos. En esta ponencia presentamos, sucintamente, los desafíos, obstáculos y oportunidades del trabajo de poner en valor el archivo histórico local a partir de su sistematización, digitalización y visibilización.

Este proyecto puede enmarcarse dentro de la agenda de la política científica y tecnológica argentina por el despliegue de esfuerzos de vinculación entre la investigación básica, el desarrollo tecnológico y el desarrollo social (vínculo habitualmente simplificado en el término I+D).

Las transformaciones de los últimos 50 años en el campo de la historia —que suele ser sintetizada en la noción de giro cultural (Eley, 2008)— provocó la expansión, en las últimas décadas, del trabajo del investigador hacia nuevos "territorios historizables" (Caimari, 2017, p. 66). Desde esta perspectiva, archivos burocráticos como los municipales, que fueron concebidos inicialmente como constancias de la propia actividad político-administrativo-legal (gobierno,

policía, justicia), son vistos hoy como fuente para la reconstrucción histórica en un sentido amplio, porque registran indicios de la actividad política, social, económica y cultural, entendidas en sentido amplio. Allí existen documentos de los grandes hechos de los ciudadanos ilustres, pero a partir de los enfoques oblicuos (Burke, 1982) se puede encontrar también información sobre las condiciones de vida, las luchas y las manifestaciones culturales de los grupos subalternos. Con la misma importancia, también son un insumo importante para alimentar la producción, circulación y puesta en debate de memorias por parte de los pobladores actuales de la ciudad. Es un lugar de conocimiento y recuerdo. Esta problematización y reivindicación del archivo ha dado lugar al denominado giro archivístico (Sánchez-Macedo, 2020; Steedman, 2001). Por último, el giro digital en los archivos está implicando la proliferación de datos que habilitan nuevos desafíos y oportunidades para la revisión de las historias y las memorias, realimenta el interés y estimula nuevas prácticas (Verhoeven, 2012). A la vez, permite pensar en la posibilidad técnica de replicar la experiencia de puesta en valor a través de la digitalización y el acceso remoto en otras municipalidades e instituciones locales.

Por otra parte, los movimientos sociales a favor de la Cultura libre o *Copyleft* (Busaniche, 2010) han sido una verdadera bocanada de aire puro respecto a promover debates públicos sobre la relación de Estado y mercado con la producción, circulación y acceso a bienes culturales. En esa discusión, el foco en las herramientas (en cuanto dispositivos que pueden colaborar con la apropiación privada o la promoción de la circulación bienes culturales), y específicamente en el *hardware* y el *software* libres, han promovido una cantidad de experiencias y productos relacionados a la digitalización de archivos que dinamizaron alternativas a las soluciones comerciales "llave en mano". Esto es de particular interés, debido a la afirmación de que las transferencias tecnológicas para el desarrollo social presentan un conjunto de escollos en el recorrido entre el conocimiento, los desarrollos tecnológicos que surgen de este y su adopción y uso (Bortz y Gázquez, 2020). Conectar un proyecto de puesta en valor de un archivo estatal con movimientos de innovación de base (Fresoli, Smith, Thomas y Bortz, 2015) —como en definitiva son los movimientos por la Cultura libre, en la medida en que desarrollan y promueven innovaciones tecnológicas

alternativas— puede implicar un factor de éxito en la medida en que implica aprovechar herramientas y experiencias sociales ya existentes, al tiempo que es una oportunidad para establecer redes y tejer alianzas que generen nuevos espacios para la difusión de innovaciones.

El archivo municipal de Las Flores

El archivo histórico local de la ciudad de Las Flores se encuentra en una sala de la Secretaría de Cultura, tiene una dimensión de nueve metros cúbicos y reúne piezas valiosas de la comunidad, a saber: libros de actas desde 1840, actas del juzgado, de la policía, de los ministerios y de diferentes instituciones de Las Flores, libros copiadores del Consejo Deliberante, 5000 expedientes municipales, colección de periódicos, un archivo fotográfico de más de 2000 fotos del bisemanario *Acción Regional,* así como más de 3000 fotografías en general. Actualmente el archivo histórico se sostiene gracias a la buena voluntad de una profesora de historia jubilada, Nora Genaro, que es quien concentra la información del tipo de contenido y ubicación en las cajas en que se encuentran los materiales y quien históricamente se ha ocupado de construir y poner en valor el archivo histórico local. El principal problema del archivo reside en que el material no está conservado como corresponde, se encuentra en cajas de materiales no aptas y no es posible acceder al mismo si la persona encargada no se encuentra en el lugar, se enferma o está de viaje.

Para llevar adelante la identificación, clasificación, digitalización y puesta a disposición de los documentos del archivo, se prevé una primera etapa de trabajo de revisión del estado de los documentos, acondicionamiento y limpieza y restauración, para a partir de allí establecer prioridades de digitalización. Al mismo tiempo, se definirá y capacitará en un proceso de gestión documental que contemple la organización y catalogación, digitalización y preservación del material físico. Se establece el trabajo de identificación y descripción con metadatos Dublin Core, que proveen la flexibilidad, sencillez y adaptación a *software* de repositorios digitales que permitirán su operación por personas de la localidad con capacitación específica. Se trabajará con *software* de código abierto tanto respecto al repositorio (Omeka), como al formato de los

documentos digitales (PDF/A), de modo de evitar en el futuro problemas de licencias y de retrocompatibilidad.

Ahora bien, para poder concretar todas las tareas pautadas nos encontramos con un obstáculo. Lo que en una primera instancia era comprar un scanner "llave en mano", devino en una cantidad de problemas burocráticos, financieros, técnicos, que nos llevó a encarar el proceso de elaboración del escáner para la digitalización. Esta situación, no planeada en el proyecto original, es el punto de partida para formular una serie de preguntas relacionadas a los problemas, desafíos y oportunidades en I+D+i en Ciencias Sociales. Aquí compartimos parte del proceso en el cual nos encontramos actualmente en el desafío de construir en escáner para la puesta en valor del patrimonio local.

Técnica y política archivística: hacia la construcción del escáner

El desarrollo de un proyecto de preservación de soportes analógicos y su digitalización debería involucrar un conjunto de conocimientos de política y técnica archivística, junto a nociones específicas sobre digitalización, más propias del mundo informático. En nuestra experiencia, la restricción presupuestaria exigió poner en juego conocimientos técnicos relativos al armado casero del escáner, que involucran una gama amplia que van desde la fotografía hasta el bricolaje, y que tornan mucho más compleja la experiencia.

Respecto a la política archivística, la decisión respecto a qué preservar ya venía definida por la propia existencia y trayectoria previa del archivo. La nueva propuesta exige definiciones tales como la gestión de los documentos de origen analógico ya existentes, junto a los nuevos que genera la institución que produce los documentos que van al archivo, que ahora son nativos digitales; la elección de una norma y un vocabulario de catalogación, dado que los documentos están identificados de manera muy genérica; el modo de brindar acceso al material digital(izado); la articulación con otras instituciones de la zona que puedan combinar esfuerzos o requerir servicios del archivo; la capacitación y financiación de un cuerpo mínimo de agentes para realizar la digitalización y catalogación de manera sostenida, entre otros. Son desafíos complejos, pero comunes a la práctica archivística.

El escáner ideal

En nuestra experiencia, la adquisición del *hardware* de digitalización imprimió una complejidad adicional y muy alta a los desafíos previos. De hecho, asegurarnos de contar con este equipamiento retrasó la puesta en marcha del trabajo de conversión a soporte digital.

El costo de una solución profesional para digitalización de documentación impresa oscila entre los 50.000 y los 125.000 dólares, considerando solo la cámara reprográfica, el sistema de iluminación y el soporte físico para la digitalización de los documentos. Es decir que todavía queda por presupuestar un servidor para almacenar el material y una computadora para procesar las digitalizaciones —y suponiendo que se va a trabajar con *software* gratuito—, que en comparación con estos números resultan costos menores, en la medida en que un servidor pequeño pero confiable, dedicado exclusivamente a almacenamiento, puede costar "apenas" unos dos mil dólares. En esta gama, se trata de escáneres profesionales tales como Kabis, Book2net, Digital transitions, I2S, etc. Desde ya, no tiene sentido evaluar este tipo de soluciones, no solo debido a la imposibilidad de obtener un financiamiento de este monto, sino incluso antes de eso es preciso tener en cuenta que adquirir este equipamiento sólo tiene sentido si es posible sostener un flujo de trabajo que permita sacarle suficiente provecho, lo que, en el largo plazo, podría implicar una exigencia presupuestaria aún mayor, tanto por lo que requeriría respecto a salarios de operadores y archivistas como a la necesidad de invertir en servidores más importantes y con más funciones, conectividad, *software*, etc. En síntesis, una solución profesional requiere un proyecto de digitalización de mayor escala.

De la solución profesional al *do it yourself*

El problema es que en el otro extremo encontramos apenas más que soluciones domésticas. Escáneres de cama plana o modelos *copy stand* tales como los de marca Czur resultan soluciones parciales debido a restricciones de tamaño del papel a digitalizar, resoluciones modestas o exigencia de procesamiento por

software propietario para obtener una imagen digital aceptable. En comparación a las soluciones profesionales el costo es ridículo (hasta el 5% del valor de aquellos) pero todavía puede resultar bastante exigente para un subsidio local.

Los escáneres DIY *(Do It Yourself* o "hazlo tu mismo"), basados en *hardware* y *software* abierto, resultan un verdadero punto intermedio entre las soluciones profesionales y domésticas. Sin embargo, conllevan sus propias dificultades.

En principio, si bien una simple búsqueda en Internet permite conocer una enorme cantidad de modelos gratuitos de escáneres DIY a disposición, la documentación para fabricarlos es en la mayor cantidad de casos insuficiente o relativamente compleja, y dan por supuesto un nivel de conocimiento experto por parte del armador. La experiencia previa resulta un facilitador para el armado, y la serialización permitiría bajar sensiblemente los costos de materiales. Sin embargo, prácticamente no existen emprendimientos locales que se dediquen a fabricar o asesorar en el armado de este tipo de escáneres (una excepción es el grupo Bibliohack). La opción disponible es articular con personas e instituciones vinculadas al movimiento de Cultura libre, que estén dispuestas a transferir experiencias. De parte de la institución demandante, esto exige la disposición de tiempo para realizar el aprendizaje para la fabricación del escáner casero, lo que implica un nuevo obstáculo, en la medida en que muchos subsidios no tienen un rubro elegible para financiar honorarios, de modo de poder pagar por esa dedicación.

Para el archivo de la municipalidad de Las Flores nos decidimos por implementar el escáner DIY llamado *Archivist* (https://diybookscanner.org/archivist/), diseñado por Daniel Reetz (fig. 1). Se trata de un modelo del año 2015, desarrollado a partir de la implementación de mejoras a modelos anteriores del mismo desarrollador. El proyecto fue discontinuado en el año 2019, pero la documentación para su fabricación aún está disponible. El motivo de la elección fue definitivamente práctico: era un equipo que respondía a muchas (no todas) las necesidades de digitalización del archivo, y podíamos acceder al asesoramiento de una persona que ya lo había fabricado en Argentina (Mauricio Genta, de Wikimedia Argentina).



Fig. 1 Escáner *Archivist* (https://diybookscanner.org/archivist/

Si bien la documentación de este escáner es particularmente detallada, y más allá de que esté disponible sólo en inglés, se presentan varias dificultades. En primer lugar, los planos están expresados en pulgadas, lo que dificulta el corte de las piezas en madera. Muchas de las piezas metálicas descritas en la documentación son difíciles de conseguir, y resultan mucho más costosas que otras que se hallan mucho más fácilmente aquí (por caso, los tornillos y bulones para el ensamblado que figuran en la documentación son de rosca métrica, usuales en Estados Unidos pero no en Argentina, donde lo común es la rosca Withworth, pero la elección de equivalentes requiere tiempo y dinero para comprar diferentes materiales y hacer pruebas). Un segundo punto es que la adquisición de los insumos para la fabricación, debido a que se trata de una solución casera, resulta muy heterogénea, debiendo adquirir diferentes elementos en negocios muy distintos (bulonería, ferretería, casa de materiales de construcción, casa de rulemanes, casa de iluminación, vidriería y hasta bicicletería). Esto insume mucho tiempo y dificulta la averiguación de presupuestos para abaratar costos.

Una vez resuelta la estructura del escáner, todavía queda equiparlo con cámaras fotográficas, lo que supone la necesidad de acceder a conocimientos de óptica y fotografía, debido a la constante actualización de equipos y a la menor

disponibilidad de modelos en el mercado local. También es preciso adquirir la computadora y el servidor para almacenar el material digitalizado, así como instalar y configurar el *software* apropiado para el trabajo de captura, proceso de imágenes y elaboración de PDFs.

El armado final del escáner Archivist para la municipalidad de Las Flores implicó un costo de $150.000 para las piezas de la estructura y la iluminación (alrededor de 600 dólares a precio oficial). Se adquirieron dos cámaras Canon M200 de 24 megapíxeles y lente 15-45, que resultan adecuadas para la tarea, pero de contar con un presupuesto mayor hubiéramos optado por modelos superiores (la principal razón es que este modelo no trae un pin para conectar un disparador, debiendo ser operada por *software* vía el cable USB, lo que resulta mucho más incómodo). En ellas se gastó el equivalente a 2.250 dólares oficiales. Se compró un servidor NAS Qnap TS-431k y dos discos rígidos de 8TB al equivalente a 1.500 dólares oficiales. En este caso también hubiéramos optado por un modelo de prestaciones superiores de ser posible, pero para tener un espacio importante de almacenamiento independiente de una computadora y con copia de seguridad automática resulta suficiente, además de que puede aumentarse la capacidad a futuro adquiriendo más discos rígidos. El *software* de postprocesamiento de fotografías es gratuito (ScanTailor) y se afectó para la tarea una computadora usada.

En total, el escáner fue realizado por un total de 4.350 dólares oficiales (o aproximadamente la mitad si se calcula al dólar informal). De haber contado con más presupuesto, fácilmente hubiéramos invertido el doble o más, pero el número final es expresivo del costo mínimo aproximado para el armado de este escáner casero.

El proceso de investigación para la construcción del equipo y de adquisición de todas las piezas insumió más de seis meses.

Conclusiones

Nuestro objetivo con esta ponencia fue describir los desafíos, obstáculos y oportunidades que implica el trabajo preliminar para poder llevar a cabo las tareas de sistematizar, digitalizar y visibilizar el archivo histórico local.

Hemos visto que el alcance de la propuesta (municipal) conlleva una dificultad, en la medida en que las soluciones profesionales exceden la escala del proyecto, mientras que aquellas destinadas al uso doméstico no son necesariamente suficientes. Por su parte, las opciones artesanales resultan versátiles por diferentes motivos (de los que uno de muchos, pero sin dudas clave, es la escalabilidad económica al presupuesto disponible). Sin embargo, conllevan su propia complejidad, en cuanto exigen una multiplicidad de saberes técnicos que no necesariamente están disponibles en los recursos humanos con los que cuenta un proyecto I+D(+i) y que es posible que no puedan financiarse con honorarios. El lema *do it yourself* puede resultar engañoso, al sugerir una simplicidad que no es tal. Desde ya, una complejidad adicional del modelo elegido es que exigía ser convertido a medidas e insumos disponibles en el mercado local. Todo esto representa un riesgo muy concreto en cuanto a la brecha que se abre entre la identificación de una solución adecuada a la demanda y su implementación.

Por su parte, la necesidad de articular con grupos militantes de la Cultura libre puede resultar una externalidad muy positiva para el archivo que demanda el asesoramiento, en la medida en que promueve incorporarse al debate y activación de este movimiento. De todos modos, la pregunta por las dificultades para la replicabilidad de los proyectos de digitalización se mantiene, en la medida en que numerosas instituciones públicas, estatales y privadas podrían interesarse en impulsar proyectos de digitalización, pero los costos de las soluciones profesionales y la complejidad de las artesanales pueden resultar factores de desaliento.

A futuro, surgen una cantidad de desafíos. Por una parte, se espera poder compartir la experiencia con otros municipios cercanos, así como otras instituciones zonales, para replicar este trabajo en diferentes archivos, colecciones y fondos (de hecho, como parte del proyecto está prevista la realización de capacitaciones sobre creación de objetos digitales, uso de

metadatos y creación de repositorios digitales, para lo que se espera poder articular con e invitar a municipios vecinos a través de la Secretaría de Cultura municipal). En este sentido, una perspectiva que se abre es la de reflexionar sobre cuál es la dirección que debe tomar el trabajo en la eventualidad de que crezca su escala por la incorporación de otras instituciones a una instancia posterior de este proyecto. ¿Se debe replicar la experiencia tal cual fue realizada? ¿O, en cambio, enfocarse en reducir la brecha de implementación, orientando los esfuerzos a adaptar localmente y serializar los prototipos de escáneres que sirven para estas tareas para que estén a disposición de las instituciones demandantes? O quizás, teniendo en cuenta que la solución implementada no resuelve todas las demandas de este archivo, ¿la colaboración entre instituciones debería pasar por diversificar y especializar tareas entre instituciones?

Esperamos con esta ponencia poder difundir una experiencia inédita a nivel local en procesos de preservación del patrimonio local, y así llegar a otras instituciones y lugares interesados en el proceso archivístico y replicar esta experiencia.

Bibliografía

Bortz, G. y Gázquez, A. (2020). "Políticas CTI en Argentina durante la pandemia: ¿oportunidad para nuevas redes participativas en I+D+i?" En Debates sobre innovación 5 (1), pp. 16-23

Burke, P. (1982). "Enfoques oblicuos a la historia de la cultura popular". En Christopher Bigsby, *Examen de la cultura popular* (pp. 108-132). Fondo de Cultura Económica.

Busaniche, B. (2010). *Argentina copyleft: la crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Buenos Aires: Fundación Vía Libre.

Caimari, L. (2017). *La vida en el archivo*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eley, G. (2008). *Una línea torcida*. Valencia: Universidad de Valencia.

Fressoli, M.; Smith, A.; Thomas, H. y Bortz, G. (2015). "De las tecnologías apropiadas a las tecnologías sociales: algunos dilemas persistentes de los movimientos alternativos de innovación". En Albornoz, Belén; Thomas, Hernán; Picabea, Facundo y Jiménez (orgs.) *Políticas tecnológicas y tecnologías políticas: dinámicas de inclusión, innovación y desarrollo en América Latina*. Flacso-Unq.

RICYT (2022). *El Estado de la ciencia. Principales indicadores de ciencia y tecnología iberoamericanos / interamericanos*. OEI - UNESCO.

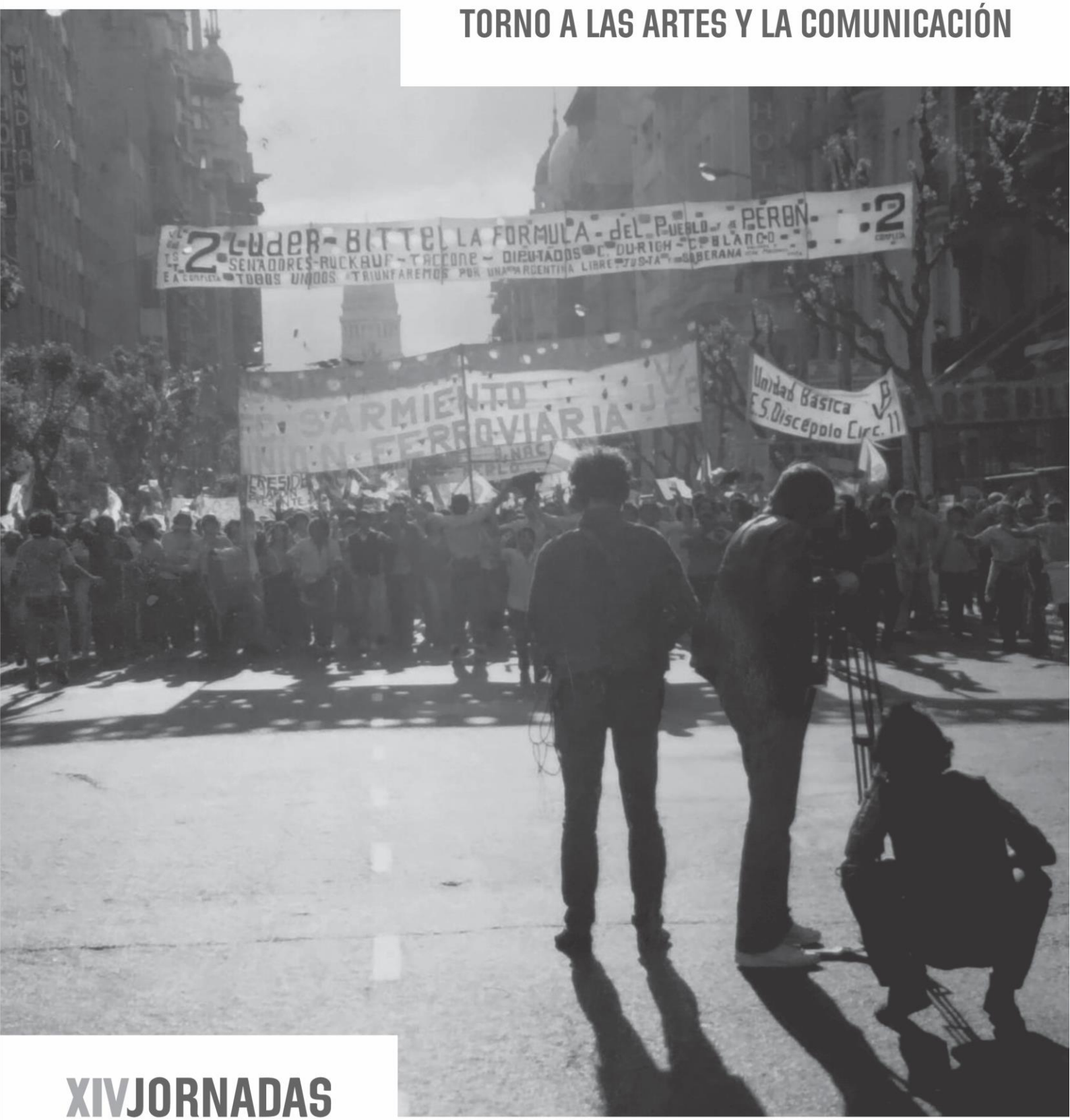
Sánchez Macedo, J. (2020). "El giro archivístico: su impacto en la investigación histórica." En Humanitas 47 (IV), pp. 183-223)

Steedman, C. (2001). *Dust*. Manchester: Manchester University Press.

Verhoeven, D. (2012). New cinema history and the computational turn. Presentado en World Congress on Communication and the Arts 2012, Guimarães. Recuperado de http://hdl.handle.net/10536/DRO/DU:30044939

MESA 5

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



XIV JORNADAS
INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

"Latinoamérica; una creación que divide las américas o las une"

Leandro Martin Galella (IHAAL – UBA – Filosofía y Letras)

Una forma de comparar el uso de distintas formas con las cuales se han referido a partes de América es analizar los afiches realizados desde el sur del continente en contraste con los realizados en el norte sajón junto con los realizados en España. Veremos que en ellos encontramos en un campo de tensión, batalla cultural por imponer una visión geopolítica por sobre otras.

Es así como la idea de dividir la América en partes o unirla unas a otras al nombrarla, no se hace no ingenuamente sino en pos de intereses del enunciador. Lo que nos permite pensar que hay tras las nociones como Hispanoamérica, Latinoamérica, América Latina o Iberoamérica usados de acuerdo a una postura frente a la historia y la política del continente.

Podemos empezar analizando concepto Latinoamérica el cual es definido por la Real Academia Española en su Diccionario panhispánico de dudas como: "Nombre que engloba el conjunto de países del continente americano en los que se hablan lenguas derivadas del latín (español, portugués y francés), en oposición a la América de habla inglés"

Nos reencontramos aquí la misma idea que nos presenta Ana Pizzaro, por la cual la noción de América Latina surge como opositor a la noción de América sajona de la que hablaba José Martí. Es decir se hace patente la tensión entre el norte sajón rico y el sur latino pobre. Porque cuando hablamos de naciones sajonas estamos hablando de Estados Unidos y en menor medida de Canadá, no estamos pensando en las naciones caribeñas colonizadas por ingleses u holandeses.

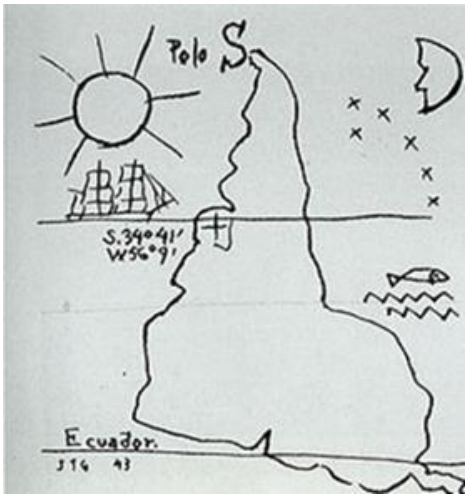
Desde su colonización las naciones del Caribe junto con de la América hispánica y Brasil compartieron esquemas semejantes de (sub) desarrollo y fuertes condicionamientos para el desarrollo de su producción, sirviendo solamente como fuentes de materias primas para la metrópolis, según su sistema de producción impuesto desde los centros de poder.

Es por esto, entro otras cosas, que más allá de la lengua, se puede entender la afinidad de estas naciones dentro de los conceptos Latinoamérica o América Latina. Usados de forma indistinta en muchos momentos ya que hacen referencia a una misma región con el mismo pasado de explotación y presente de pobreza.

Por lo que podemos encontrar afiches que hacen uso del término Latinoamérica reivindicado especialmente cuando el afiche esta es realizado desde el sur y para el sur del continente.

En el primer ejemplo nos encontramos con anuncio del I Congreso Latinoamericano de Cultura comentaría, realizado en Bolivia en el 2013.





Encontramos allí la imagen de América desde Tierra del Fuego hasta México, incluyendo dentro del mapa a los países no castellano parlantes de Sudamérica junto con las islas (más grandes) del Caribe.

Es decir, encontramos una Latinoamérica que no cabe en la definición de la RAE, sino más bien pensado como lo plateaba Martí, una América que se opone a la América sajona (expansionista potencia económica y militar).

Es de remarcar que la imagen está dialogando y no por casualidad, con la obra de Torres García, América invertida de 1943. En esta famosa tinta el autor reivindica una nueva ubicación en el espacio para el continente, donde el Norte es el Sur.

En concordancia con sus planteos políticos y plásticos la obra ha sido leída como una imagen que busca contrarrestar el peso de la tradición cultural europea y norteamericana en estas partes del mundo. Es decir dejar de mirar al norte, a la

cultura hegemónica y pensarla desde el sur para el sur con el lenguaje plástico propio (su propuesta era el universalismo constructivo).

Otros ejemplos de uso grafico que hacen del concepto Latinoamérica los encontramos en dos afiches que no usan la lengua castellana, sino el portugués y hasta en inglés.

En el primero de ellos vemos como el término es tomado para un cartel brasilero, bajo el lema *"sonhos latinos*:" Con cintas multicolores se forma parte del subcontinente.

Esas líneas de color, si las miramos con detenimiento son las cintas del Senhor do Bonim, elemento folclórico tomado de la Salvador de Bahía que pasan vía el turismo masivo a ser una sinécdoque del Brasil. Es así como el termino Latinoamérica también es usado en el portugués para expresar la misma idea de subcontinente. Es decir el cambio de lengua no altero el sentido del término y su carácter reivindicativo que venimos planteando.

El segundo ejemplo es el de un cartel del consejo panhelénico latino de la Universidad de Texas. En el encontramos un mapa conformado por palabras como, mestizo, chicano, fuerte, España, espanish, mi raza, mezclado con los gentilicios y nombres de países americanos que terminan por formar una región superior a la latinoamericana.

Lo que da lugar a dos posibles consideraciones, la primera es sobre el corte geográfico seleccionado. Aunque esquemático se ve que el mapa supera claramente los límites de México por el norte, incluyendo dentro del concepto latino aparte de Texas junto con toda la costa del golfo de México hasta la península de Florida (palabra en azul que por tamaño no es legible).

Es decir el mapa presentado por la Universidad de Texas nos habla de un sur de Estados Unidos en parte latino. El cual, cabe recordar, concuerda en parte con el territorio que ocupo el Virreinato de Nueva España (1535-1821). Es en esa región donde la lengua hispana, pese a las guerras (Estados Unidos –México 1846-1848) y demás cambios políticos que ha sufrido la zona, mantiene viva el idioma latino y gozando de buena salud gracias a la fuerte inmigración de México y Centroamérica que no ha dejado de usar su lengua materna pese al idioma oficial

del país de residencia. Es así que estos habitantes que mantienen su lengua y con ello parte de su cultura y tradiciones en el ámbito familiar al que suman el inglés para el desarrollo de su vida laboral y comercial.

Dando cuenta así de otro ejemplo de, lo que Cornejo Polar considera la mayor contribución de américa latina a la cultura occidental, la destrucción de conceptos de unidad y pureza. Encontramos aquí una región lingüística, religiosa y culturalmente mestiza donde la inmigración de la latina del sur de la frontera en su mestizaje con la población estadounidense termina por crear la cultura chicana sin la carga peyorativa del término, una cultura latino-sajona.







Otro de los términos con los cuales se ha denominado una buena parte de América, es Hispanoamérica. Si vamos a la Real Academia Española en su Diccionario panhispánico de dudas como lo define como:

> "Hispanoamérica. Nombre que recibe el conjunto de países americanos de lengua española. (…) Quedan, pues, excluidos de esta denominación los países de América en los que la lengua oficial no es el español. Su gentilicio, hispanoamericano, se refiere estrictamente a lo perteneciente o relativo a la América española y no incluye, por tanto, lo perteneciente o relativo a España"

Es así que si el topónimo Hispanoamérica es terminológica e históricamente correcto para designar a las antiguas colonias españolas, el cual ha quedado desvirtuado a partir de los usos erróneos que le ha impuesto la dictadura franquista —incluyendo en él territorios no sometidos a la colonización española—, y desvalorizado al asociarse al régimen franquista que busco recrear el papel de antigua metrópoli bajo la figura de "Madre Patria".

Usando esa nomenclatura España buscaba preservar, incrementar y fomentar institucionalmente todo rasgo de identidad cultural común con tales países americanos para su provecho político y económico (Cabañas 1991 p.89).



Esta visión geopolítica es clara en el cartel de Iberia de 1950, donde la línea de bandera española es acompañada por una gigante carabera llegando nuevamente a América, ahora junto a un avión. Enlazando así la idea de pasado- presente en una continuidad centro-metrópolis.

Recuperando así la idea de unión entre España y la América hispánica, es decir a través de la tradición, lengua castellana, religión católica, legados culturales dejados en el continente por los españoles con los que el gobierno de facto buscaba facilitar relaciones diplomáticas y comerciales en un momento de marginación global contra el fascismo de Franco.

Con el tiempo el topónimo Hispanoamérica cayó en cierta desgracia y se pasó a utilizar institucionalmente el de Iberoamérica. El cual permitía incluir los territorios que habían formado parte de los imperios español y portugués. Es decir el propio origen del término incluye ya una carga colonial que denota una centralidad (ex metrópolis) y una periferia (ex colonias).

Siguiendo con la cartelería española vemos tempranamente ejemplos de estos cambios ya en los afiches de la Feria de Muestras Iberoamericana de Sevilla.

Esta ciudad desde el descubrimiento y la posterior conquista de América llevo adelante un papel central siendo puerta de salida y llegada de todo lo referente a América hispánica. Ya que el puerto sevillano fue el único autorizado para el comercio entre el imperio y el continente.

Funcionando en la ciudad importantes dependencias públicas relacionadas con la expansión transatlántica de la corona, entre ellas la Casa de Contratación de Indias, fundada en 1502, desde donde se dirigían y contrataban los viajes además de controlar las mercaderías que salían de España y las que entraban de América.

Además la ciudad es el asiento del Archivo General de Indias de Sevilla creado en 1785 con el objetivo de centralizar en un único lugar la documentación referente a la administración de los territorios ultramarinos españoles.

Es decir la relación entre la ciudad andaluza y el continente americano fue fluida desde el propio descubrimiento. Todo ello dejo su impronta en instituciones algunas de las cuales aún perduran. Por eso no resulta extraño encontrar en los

afiches que pasaremos a analizar la presencia de la imagen de los barcos y demás referencias náuticas en clara relación al comercio y a América.



Es así como en el cartel de 1962 encontramos nuevamente el uso del barco (esta vez mas sintetizado, con trazos más modernos, que en el cartel de iberia líneas aéreas) en el cartel de la II Feria Iberoamericana de Sevilla. Una vez más lo elementos que se presenta en destacado son los de España, la nave y la giralda.

La referencia a las naciones americanas (y a la portuguesa) se limita a sus respectivas banderas en un continuo, al estilo fotogramas de un rollo cinematográfico. Quedando en un segundo plano, por tamaño, ubicación y discontinuidad con los elementos destacados (barco, torre) al punto que la cinta de banderas podría ser excluida sin alterar la composición del cartel.

Es decir hay una preponderancia total de lo local (Sevilla) por sobre cualquier otra cosa. De allí la fuerza del recorte mundial *Ibero*-américa, España y sus tierras, España y su descubrimiento, España y sus victorias (la giralda), España y lo que hay tras el mar.



La misma idea, aunque con importantes variaciones es desarrollada en el cartel de la muestra Iberoamericana de Sevilla de 1962. Otra vez la carabela, que nos recuerda la importancia de la ciudad en la conquista de América, surcando los mares donde en lo alto del mástil encontramos la bandera española y el resto de las banderas, esta vez en una composición más integrada, forman el barco (incluso la bandera de Estados Unidos presente formado parte del castillo del buque).

El afiche parece ser una buena representación gráfica de lo escrito por Silviano Santiago en el entrelugar del discurso:

> Unificar no solo la representación religiosa, sino también el lenguaje europeo: tal era el trabajo al que se dedicaron jesuitas y conquistadores a partir de la segunda mitad del Siglo XVI. Evitar el bilingüismo, significa evitar el pluralismo religioso y significa también imponer el poder colonialista, un solo dios, un solo rey, una sola lengua; el verdadero dios, el verdadero rey, la verdadera lengua (Santiago, 2012 p. 96)

Es decir, todas las naciones juntas en el mismo barco, creado por las banderas de todas las naciones nacidas de las ex colonias hispánicas, en el mismo credo, en la misma lengua. Pero todos bajo la bandera superior de España, la cual flamea sola en lo más alto del mástil mayor. Otra vez la idea de Iberoamérica dando un rol de centralidad a España y el de periferia a Portugal, su colonia y al resto de los países

de América. Pareciera que desde España el topónimo ibero-américa no puede separarte de la idea central de lo hispánico.



Otro ejemplo destacado de la forma en que el concepto Iberoamérica fue pensado, es el cartel de la feria de muestras iberoamericana de Sevilla de 1967. Encontramos en el a la Giralda trasformada en un ancla, símbolo de la estabilidad, lo de firme y de la seguridad. Es decir Sevilla (como sinécdoque de España) representando la estabilidad, la firmeza que mantiene a la nave, que sería Iberoamérica, segura, protegida contra las diferentes derivas a las que las naciones americanas podrían afrontar. Otra vez la nación europea como fuerte, centro y las américas como periferia, débiles a las que apoyar.



Por último, es interesante ver que el termino Iberoamérica es usado recientemente como criterio para seleccionar el cine que será exhibido el festival de cine de Miami en 2021. Una vez más el topónimo vuelve a ser usado por una potencia neocolonial, y con el agravante si cabe, que esta vez esta traducido al inglés el propio concepto ibérico.

Es curioso el criterio seleccionado porque el término por definición excluye a los Estados Unidos, país organizador. Aunque si bien se lo piensa cabría usarlo para los "chicanos" castellano parlantes de Miami. Por otro lado existen antecedentes de la participación de Estados Unidos en certámenes organizados bajo la definición de Iberoamericanos como los ejemplos que vimos de las ferias sevillanas donde en los afiches del 62 y 64, entre otras, donde se incluía esa bandera junto con las excolonias americanas de españolas.

Estas selecciones de términos tomadas desde fuera de Sudamérica, nos llevan a pensar si cabe el uso de Latinoamérica como una respuesta al interrogante que plantea Pizzarro cuando escribe:

> Todavía la sangre vertida en la larga guerra de independencia de américa hispánica no había borrado su huella, pero había sido necesario encontrar una denominación que fuese común a estos pueblos frente al peligro que desde el pasado siglo XIX representaba américa sajona interesada en ocupar el vacío de poder dejado por el coloniaje español (Pizzarro 2013 p.215)

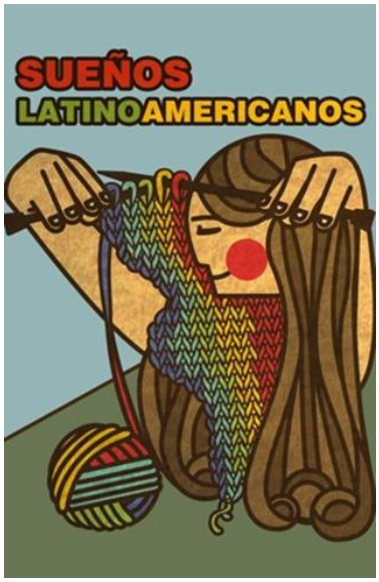
Es decir pensar una denominación en contrapartida del concepto Iberoamericano usado desde fuera de subcontinente por los españoles y por los norteamericanos. Parece que podemos encontrarlo si pensamos que desde la propia región el término reivindicado mayoritariamente es el de Latinoamérica. Es esta la radical diferencia que marca Nelly Ricard 1998 p.75 entre hablar sobre y hablar desde Latinoamérica.

A modo de ejemplo de ese uso reivindicativo es posible presentar los siguientes carteles.

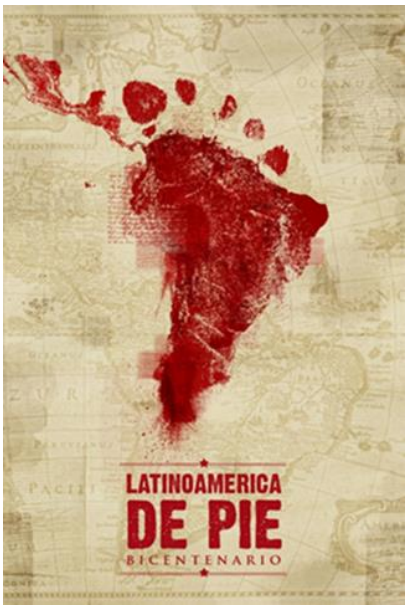


En el primero de leemos "***Latinoamérica soy yo! -Nuestra identidad-***". En el cartel encontramos claramente el concepto es reivindicado como parte de la identidad general que engloba el territorio desde México hasta Argentina.

Abajo del grafico las palabras con el mismo color (blanco) relacionan Latinoamérica y nuestra identidad. Mensaje es reforzado por la gráfica, el sub continente se encuentra recortado del fondo, a través de un recorte negativo producido por el azul de la impresión dactilar. Es la imagen de identidad personal, la de marca propia, la huella crea, da sentido al mapa de la región. Una región que comparte explotación, dolor y sacrificio, pobreza y carencias además de la misma lengua, la misma religión y un pasado común.



En el siguiente cartel vemos plasmada la idea de unidad e interrelación, representada en la trama del tejido que forma Latinoamérica como una unión de puntos, de colores, nudos, de individualidades que se relacionan en una estructura que supera las fronteras nacionales por una unión en el concepto político de Latinoamérica. Es decir nuevamente el concepto de unidad, de identidad a lo que se suma esta vez la creación desde América en manos de una tejedora. Tomando así el concepto Latinoamérica como un idea soñada, deseada, desde dentro, desde el interior la propia región sin establecer relación con afuera, como podrá ser si se utilizara el concepto de Hispanoamérica o Iberoamérica que indefectiblemente llevar a la relación con Europa y plantan otros caminos algunos de los cuales ya han sido transitados sin éxito y con mucho dolor.



Por último y ya con una vocación claramente reivindicativa encontramos el cartel **"Latinoamérica de pie bicentenario"**. La región está pintada íntegramente de color rojo, con una directa alusión a la sangre vertida una vez por la colonización y otras veces por la posterior explotación económica, ecológica y social de Latinoamérica.

En el cartel encontramos nuevamente la estampa de a huella roja, esta vez de un pie derecho, ya no el dedo pulgar en azul, sino un pie que nos da cuenta de la idea de poderse de pie, dejar de estar de rodillas. Es posible fácilmente asociar los dedos las islas del caribe. Es decir pensar una América latina en sentido amplio, unida ya no por la el origen de latino de la lengua sino la unión en la colonización y explotación sufrida.

Es así como el escritor *(el artista en general*[1]*)* Latinoamericano nos enseña que es preciso liberar la imagen de una américa latina sonriente y feliz, de carnaval y fiesta, colonia de vacaciones para el turismo cultural (Cornejo Polar 2003 p. 62).

Algunas posibles conclusiones

En base a los afiches analizados es posible ver como algunos términos han sido más empleados que otros dependiendo de la zona y el momento histórico (caso Hispanoamérica) en la cual el afiche ha sido elaborado.

Es decir términos como Hispanoamérica, Iberoamérica han sido usados por la América sajona y por España. Estos topónimos permiten retomar un cierto rol protagonista al enunciador hispánico. Que deviene de la propia génesis del término, Hispanoamérica o Iberoamérica. Lo que permite definir una región del mundo desde la relación que esta tiene con el enunciador, en este caso España.

En los carteles seleccionados a modo de ejemplos como "Latino América de pie, "Sueños latinoamericanos" o "Latinoamérica soy yo" vemos plasmada la idea de Ana Pizarro. Es decir la noción de que América Latina surge como opositor a la noción de América sajona (y cabe en este caso también a la iberoamericana).

[1]Paréntesis agregado por el autor del presente artículo.

Es así como la idea de América latina o Latinoamérica es la presente en todos los carteles que reivindican la región, su historia de explotación, su capacidad creativa y potencial humano.

Encontramos de esa manera plasmada en las imágenes, el aporte que ya planteaba Nelly Ricard es decir la diferencia entre hablar sobre y hablar desde Latinoamérica. Cuando se habla desde se usa Latinoamérica o América latina mientras que cuando se habla sobre se emplea Hispanoamérica o Iberoamérica.

Bibliografía

Diccionario panhispánico de dudas; https://www.rae.es/dpd/Latinoam%C3%A9rica

Farah, P., Granato, L., Oddone, C.N. (2010). *El desafío de la regionalización: una herramienta para el desarrollo.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Fielbaum, A. y Errázuriz Cruz, R. (2014) "El entre-lugar como un pensamiento del riesgo. Entrevista a Silviano Santiago". En Revista Chilena de Literatura n. 88. Santiago de Chile, 2014 (309-318).

Garzón Heredia, E. (2004). *Hispanoamérica, Iberoamérica y América Latina: una absurda controversia etimológica. Pliegos de opinión, 7.* Recuperado de http://www.pliegosdeopinion.net/pdo7/pensamiento/articulos/garzon.pdf.

Guinta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós.

Guinta, A. (2020) *Contra el canon*: el *arte contemporáneo* en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI.

Ortiz, F. (1987) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Pizarro, A. (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL.

Pizarro, A. (2013) *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.

Pizarro, A. (2004) "Hispanoamérica y Brasil: encuentros, desencuentros, vacíos". En Acta Literaria n° 29. Universidad de Concepción, 2004 (pp. 105-120). Disponible en https://scielo.conicyt.cl/pdf/actalit/n29/art07.pdf

Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Recuperado de http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd

Ricard, N. (1998). "Intersectando latino america con el discurso académico y critica cultural en Teoría sin disciplina latinoamercanismo poscolonial y globalización en debate. México

Rocca M. (2017) *Arte, modernización y Guerra Fría*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Santiago, S. (2012). *Una literatura en los trópicos.* Concepción: Escaparate.

Servidid, F. (2012) *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Influencias sobre el teatro de la región Centro. El caso de *Legítima indefensa* de Cristina Strifezza.

Anabel Edith Paoletta (UNCPBA/CONICET, Tandil)

Miguel Santagada (TECC/UNCPBA)

Cecilia Gramajo (TECC/UNCPBA)

La obra

Legitima indefensa es una obra que aborda la problemática de la violencia de género y la ausencia de políticas efectivas implementadas por el Poder Judicial en Argentina.

Está basada en el relato de tres mujeres diferentes. que han sido víctimas de violencias domésticas incrementadas hasta hacerse insoportables. Aunque cada una de ellas reacciona de manera particular, afectada por las vivencias y pensamientos personales, el desenlace en los tres casos nunca es desdichado.

Así, la autora, Cristina Strifezza, logra evidenciar y representar poéticamente la cotidianidad de no pocas mujeres en cada uno de los personajes, al mismo tiempo que expone la situación de violencia característica del sistema patriarcal.

Dramaturgia

Cristina Strifezza[1] es psicóloga. Luego, se forma como actriz y dramaturga en el Séptimo Fuego en ese ámbito la autora encuentra un espacio donde "decir lo que pasa en el mundo interno" de las personas, fundamentalmente de las mujeres que adolecen maltratos graves. *Legítima indefensa* desarrolla tres variaciones sobre la violencia, desde la perspectiva de diferentes personajes hermanado en un sufrimiento semejante.

[1] Es Licenciada en psicología. Estudió la carrera actoral en el Séptimo Fuego de la ciudad de Mar del Plata y, en 2019, se formó en dramaturgia con Guillermo Yanícola.

En el plano dramatúrgico la obra integran la voz de la autora; didascalias definidas por paréntesis que dan indicaciones sobre la construcción del espacio escénico y su interacción con las actrices; y los diálogos que mantienen los personajes.

Se inicia con la voz de Strifezza a cargo de un prólogo donde se describe a las Mujeres y se resume el tema de la obra:

> Tres mujeres afectadas por la violencia de género. Una pelirroja con camisón blanco, una morena con camisón rojo y una rubia con camisón negro.
>
> Cada una con una historia diferente y con personalidades singulares que se pondrán en juego a la hora de enfrentar la violencia de su pareja. Sumidas en la agresividad, cada una podrá dar respuesta para cortar el círculo patológico que la une con el hombre que la somete o no.
>
> Tres historias distintas de tres mujeres, que se muestran en tres tramos de la vida de cada una, donde se observa la unicidad de seres que sufren, resuelven, se levantan y dudan…se confunden y mueren, se transforman y fluyen…
>
> Cada una desarrolla conductas que tendrán su efecto, su consecuencia y con cada decisión se marca la huella de lo que vendrá.

Este fragmento también es empleado para promocionar la puesta en escena de la obra en las redes sociales. Un resumen que introduce en la propuesta del tema, describiendo la estética y el vestuario de cada personaje a través de estereotipos racistas: rubia, pelirroja, morena. Al mismo tiempo que replica una relación rítmica en la combinación con los colores del vestuario: camisón negro, blanco y rojo, respectivamente.

Cuando inicia la creación del texto, Strifezza relata que atraviesa una etapa de soledad luego de un episodio personal particular. En pandemia, al cuidado de su hermana enferma de cáncer y pensando en sus historias personales, siente una gran necesidad de contar, de comunicar, aquella realidad que recuerda y la que experimenta como muy cercana, por su profesión de psicóloga. El tipo de obra que ofrece, por ende, mantiene un destacado compromiso con las mujeres contemporáneas.

Un aspecto interesante para destacar es la composición de tríada en el trabajo colectivo de las mujeres, al que desde la dramaturgia se le otorga la función de

coro, recuperando así la estructura de los coros de la tragedia griega. Se entiende al coro como un "grupo de personas que accionan juntas y danzan en el espacio de representación" (Laurence, 2014, p.19). En estas intervenciones de las tres actrices se pueden identificar otra de las características del coro griego, a saber, las lamentaciones que se denominaban *commos*. De este modo, el mencionado grupo de mujeres asume una doble significación. Por un lado, representa un personaje colectivo y, por ello, asume la función del coro. Al mismo tiempo, cada personaje, con sus circunstancias e intereses particulares da vida a un personaje individualizado.

Por otra parte, hay que apuntar que en El Séptimo Fuego se han ofrecido varias obras de Esquilo, lo que permite la influencia en el tipo de dramaturgia establecida, fundamentalmente en la presencia del coro. Recuérdese que en la obra de Esquilo el coro narra la acción, y sus intervenciones ocupan la mayor parte de la tragedia, con lo que implica la acción escénica propiamente dicha se minimiza. "El predominio de estas partes corales en la tragedia esquilea no significa sino fidelidad al género a sus orígenes en el canto dionisíaco en el que el coro lo era todo" (1997 p17)

El coro, así entendido, genera una relación de fusión con los espectadores y, en consecuencia, dice lo que el espectador experimenta. Este aporte representa una nueva etapa en el desarrollo del arte coral de Esquilo. Para ejemplificar el paralelismo que se establece con *Legitima indefensa*, se menciona la obra "las suplicantes", dónde el coro de las danaides es todavía el actor colectivo principal, ya que no hay otro héroe. Luego, cuando un hombre individual como Prometeo se convierte en el portador del destino, cambia la función del coro y se transforma, gradualmente, en el espectador ideal. Laurence (2014), concluye en afirmar que el actor griego, aún accionando en coro, se ubica como vínculo entre el autor y el espectador creando sorpresa y suspenso, identificación y distancia.

La propuesta de *Legitima indefensa* supone, entonces, "un retorno a las raíces", al explorar la naturaleza de la percepción misma, y "un intento de extender la gama de la comunicación hasta un nivel instintivo y subconsciente que nos lleva de nuevo al original, a un nivel pre social y primitivo del hombre, a un nivel catártico de experiencia teatral que puede ser una válida forma contemporánea de

tragedia". (Innes, 1992, 169). Así, se trata de un tipo de tragedia donde encarna un modelo teatral que expresa valores disidentes, a saber: oposición a normas dominantes en la sociedad y rechazo de las estructuras políticas establecidas (teatro convencional); cambio de las condiciones prevalecientes en el mundo social mediante la modificación de la conciencia de los individuos; se acentúa la experiencia real, incluyendo a los espectadores en la participación de la acción escénica. Una vuelta a lo primitivo para recuperar la unidad de actor-observador de los ritos tribales. Se gesta, así, una propuesta política en su aspecto crítico y que le atribuye un valor positivo al lado irracional, instintivo y emocional de la existencia humana.

En cuanto a la composición de los personajes se evidencia una trasgresión a las formas canónicas de la dramaturgia argentina, porque, más allá de indicar algunos rasgos del aspecto físico en el prólogo mencionado, define a las mujeres por la acción que realizan en respuesta a la violencia recibida. De esta manera, la acción crea el personaje y es, en este caso, la indicación preponderante de la autora sobre las mujeres. ¿Acaso la urgencia del tema lo abarca todo? Strifezza decide ponerlo en primer plano definiendo, en cada didascalia, a cada mujer desde el rol que desempeña en su relación violenta.

Análisis de los personajes en la estructura del texto

La Mujer 1 logra escapar del hombre que ejerce violencia sobre ella. La Mujer 2 asesina al hombre que ejerce violencia sobre ella. La Mujer 3: está sometida y no puede dejar la casa donde el hombre ejerce violencia sobre ella.

Estos personajes interactúan en una estructura cíclica y secuencial, establecida a partir de un monologo central a cargo de cada una de las mujeres. Ellas intercalan las partes y reordenan las frases en función del objetivo de cada Mujer. La obra ha sido organizada en 4 escenas, en cuya distribución puede observarse un cierto ritmo en la repetición y alternancia de los distintos fragmentos que plasman, finalmente, la duplicación del monólogo en distintos momentos de la obra. Repetición que se da de modo escalonado: hay tres momentos identificables que vuelven a suceder:

a) En la primera escena, cada parte del texto es dicho por Mujer 1, luego por Mujer 2 y después por Mujer 3.

b) En la segunda escena, comienza Mujer 1 repitiendo el texto anterior de Mujer 3 de la primera escena, luego Mujer 2 con el texto de Mujer 1 en Primera escena y, finalmente Mujer 3 con texto de Mujer 2 de la Primera escena.

c) En la Tercera escena comienza Mujer 1 con texto de Mujer 3 de Segunda escena (y de Mujer 2 -Primera escena), luego Mujer 2 con texto de Mujer 1 de Segunda escena (y Mujer 3- Primera escena) y, finalmente Mujer 3 con texto de Mujer 2 en Segunda escena (y Mujer 1-Primera escena).

Sobre el recurso mencionado la autora dice:

> El primer texto de la obra lo escribí último...me faltaba un texto contundente...y tomé nota en mi celular...y salió como cataratas...así completé la idea del decir… y hacer los ciclos (Entrevista personal realizada en mayo del 2023)

Por lo expuesto, consideramos que la producción dramatúrgica de la obra es de una maestría que evoca el estilo de Griselda Gambaro en La señora Macbeth. Del mismo modo, en *Legitima indefensa* es también el amor tan absoluto hacia el hombre el que no le permite reconocerse a sí misma e impulsa el desarrollo de la acción. El amor de las mujeres 1, 2 y 3 las somete a un estado de confusión traducido en la polaridad de sus pensamientos. Allí, cada una, dominada por un sentimiento pendular entre la conveniencia y la culpa percibe e impugna la violencia recibida. De modo que la construcción y al mismo tiempo la negación del crimen, marcan los límites perversos del conflicto centrado en los tres personajes femeninos que accionan en el acotado espacio escénico. Y remite, no sólo a la actualidad marplatense y bonaerense, sino al mundo de hoy donde el poder sigue ignorando las muertes que ocasiona la violencia de genero.

Sobre la escenificación

Legítima indefensa de Cristina Strifezza y dirigida por Viviana Ruiz fue visionada el 9 de enero de 2023 en la sala teatral del Séptimo Fuego (Bolívar 3675, de la ciudad de Mar del Plata) El elenco está conformado por Cristina Strifezza, Vivi

Scotti y Cecilia Zaninetti. A su vez cuentan con Rafael Vasser como asistente de dirección.

> Para abordar esta pieza teatral, el grupo se basó en estadísticas. Con datos del Observatorio Somos Lucía y con información del BID. Basada en estos datos -y en experiencias personales- comenzó a gestarse esta obra. El porqué de esta obra tiene que ver con que el teatro en este caso cumple también la función de abrir una puerta de diálogo y pensamiento acerca de la violencia familiar", concluyeron (2022, 15 de enero. Diario "Que digital" Mar del Plata).

En escena se presentan tres actrices que van trabajando en forma de coro, diciendo cifras reales sobre víctimas de violencia de género, mencionando las mujeres muertas, los hijos huérfanos, las mujeres desaparecidas, las denuncias realizadas y las mujeres que quedan privadas de su libertad por matar a su marido-agresor sin legítima defensa.

Es importante mencionar que las actrices no interactúan entre sí, más bien se materializa la confluencia de un monólogo dicho por tres actrices, voces que multiplican la referencialidad y disuelven procedimientos empleados en el teatro canónico argentino (Pellettieri, 1998), como la existencia de un héroe o heroína. Se observa, entonces, que el personaje principal está compuesto por el colectivo de mujeres. Mujeres contemporáneas, de diferente edad, de distinta procedencia social, con diverso poder adquisitivo, pero todas son víctimas de la violencia machista.

La violencia es también un personaje fantasmagórico, que se hace presente e interacciona en los distintos fragmentos de monólogo que presenta cada personaje. La repetición de los fragmentos del monólogo, intensifica el poder de la violencia hasta convertirla en un remolino que traga todo.

La intensidad de la violencia se percibe a través del cuerpo de las actrices, en sus acciones y en sus parlamentos. Cada una pone de manifiesto un grado de violencia muy alto, traducido en el gesto corporal y facial que les permite generar un ritmo grupal fundamental para lograr el clima de la escena. Al mismo tiempo, la ductilidad y presencia de las actrices propicia que el tempo de la escena cambie con dinamismo.

La estructura cíclica dada por las repeticiones caracteriza y singulariza esta puesta en escena ya que en cierta manera hace pensar en la variación del tiempo que se repite en el orden en el que interviene cada Mujer. En el mismo sentido, la composición escenográfica, que contempla una caja negra despojada de otros elementos ofrece una escena compuesta por una plataforma móvil, cuadrada, oscura, con un círculo dibujado con marcador blanco donde las actrices interactúan. Esa imagen circular en la plataforma va dando y generando un ritmo, como si fuera un dispositivo que evoca así la idea de lotería, que recuerda al peligro del juego violento y el azar. Refleja los altibajos que atraviesan la vida de estas Mujeres traducidos en momentos de existencia que, en un instante puedan revertirse y finalizar.

La obra invita, pues, a presenciar ese momento de trance en el que se da la lucha, se ejerce la resistencia de la persona que está siendo víctima de violencia de género, entendiendo que afecta el aspecto físico, psicológico y social. La situación se muestra de manera fragmentada, con cortes y cambios de ritmos abruptos (Lehmann, 2013), casi como si fuese el mismo momento de la golpiza. Una paliza que repite, una y otra vez, el pensamiento, las sensaciones de culpa, arrepentimiento, amor, odio, rechazo y la necesidad de seguir aguantando. Deja ver las múltiples posibilidades que la víctima tiene para reaccionar y no lo hace, de querer y no poder, de intentar escapar y quedar encerrada en esa situación circular que la agobia.

La directora recupera, fundamentalmente, la necesidad de mostrar a los invisibles, a lo que no ven, a los que no hablan del caso, a los que no preguntan y, lejos de hacer partícipe al espectador, lo hace respetar lo que sucede en esa intimidad, de la que no se habla. Cada Mujer muestra distintas perspectivas de una misma situación, por ello, el relato es construido por cada espectador que elige interpretarlo como distintas historias de vida transitadas por distintas mujeres, o, como las distintas versiones de la misma historia de vida.

Conclusiones

Consideramos que *Legítima Indefensa* es una obra por cuya la complejidad y fuerza propias ratifica la impronta de otras producciones del Centro cultural

Séptimo Fuego y la dirección de Viviana Ruiz. Una pieza audaz y comprometida que enarbola la bandera de la lucha social por el reconocimiento de los derechos de la mujer, que como sabemos aún hoy es víctima del sistema patriarcal y frecuentemente desamparada en la órbita judicial.

Nos interesa particularmente ponerla en relación con los ensayos donde se ha abordado la obra considerando el lugar de la víctima en un contexto donde el crimen aparece asociado con lo erótico y cómo es tratada la cuestión de lo femenino en relación con el poder.

La propuesta muestra las distintas realidades de lo que está aconteciendo en la ciudad de Mar del Plata, cuyos casos de violencia de género registrados en las estadísticas, la ubica como novena región del país en el ignominioso ranking de delitos de este tipo.

Bibliografía

Innes, CH. (1992) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de cultura económica

Laurens (2014) "El actor en el teatro griego clásico", en Dubatti (2014) *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue.

Lehmann, H. (2013) *Teatro posdramático*. México: Paso de gato.

Pellettieri, O. (1998) "La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)", en Pellettieri, O. y Rovner, E. (1998) *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Strifezza, C. (2020) Legítima indefensa.

S/A. 2022, 15 de enero. "legitima indefensa, una obra que aborda la violencia familiar" Diario Que digital. Mar del Plata

https://quedigital.com.ar/cultura/legitima-indefensa-una-obra-que-aborda-la-violencia-familiar/

S/A. 2021, 17 de diciembre. Teatro con debate: estrena en El Séptimo Fuego "Legítima indefensa" Diario La Capital, mar del Plata.

Memes *otakus*: montaje y juegos de decodificación

Florencia Montenegro (UNMdP)

Introducción

Un aspecto fundamental de las sociedades contemporáneas es la presencia constante y casi ineludible del entorno digital, y, actualmente, muchas de las actividades humanas que antes sólo tenían lugar en la dimensión material, pueden realizarse de forma virtual. Incesantemente, millones de usuarios alrededor del mundo intercambian mensajes, escuchan podcasts y música, ingresan a portales periodísticos, compran, venden, leen, escriben, miran series y películas en las plataformas de *streaming*, apuestan, ven y son vistos; y muchos aspectos sociales, culturales y profesionales se trasladan a la dimensión en línea. Sin embargo, los usuarios de la Web 2.0 no se relacionan solamente con conocidos o familiares sino que los intercambios entre personas de diversos contextos geográficos y semióticos son aún más usuales: las fronteras se vuelven permeables y las distancias de diversa naturaleza se acortan. A su vez, en el marco generado por la llegada de internet, se democratiza la palabra y se amplifican numerosos fenómenos tanto discursivos como culturales que tienen como principal foco el diálogo y la significación. Uno de ellos es el que involucra a los prosumidores, es decir, aquellos que no solamente disfrutan de un objeto cultural, sino que crean a la par de sus artistas favoritos apropiándose del mundo narrativo, reinterpretándolo y extendiéndolo más allá de sus límites textuales. De esta manera los prosumidores participan del universo en el que habitan sus personajes e historias favoritas, y dialogan con él de múltiples maneras, valiéndose de numerosos medios y géneros. Uno de ellos es el *meme*, ya que permite la construcción de sentidos en torno a la reelaboración de las lecturas de los fanáticos (en este caso) del manga y el animé. Al ser un signo de signos, requiere del proceso de la semiosis para poder interpretarse, por lo que solamente quienes participen de esa semiósfera particular podrán reconstruir no solamente el significado literal sino la lectura que se hizo del hipotexto. El

objetivo de esta ponencia es estudiar un corpus de estas producciones, extraídas de la red social Instagram, que pueden ser enmarcadas en las narrativas transmedia, ya que colaboran con la reconstrucción del universo narrativo del que participan.

Narrativas transmedia y memes otaku

Las narrativas transmedia son aquellas que tienen como eje central una historia que se expresa a través de una combinación de lenguajes, medios y plataformas (Scolari 2013: 14). Esta "galaxia semántica" en términos de Scolari, toma de cada medio sus potencialidades específicas para su producción y las redes sociales son los ámbitos digitales por excelencia en los que los fans prosumidores comparten sus lecturas, sus pensamientos y sus creaciones con otros fanáticos, algo que se vio en aumento de forma exponencial en la última década. "Este paso de una comunicación en red a una socialidad moldeada por plataformas, y de una cultura participativa a una verdadera cultura de la conectividad, ocurrió en un breve lapso temporal de no más de diez años" (Van Dijck 2013:19) y los memes fueron uno de los productos de esta nueva forma de cultura en línea. Más allá de la archicitada definición del biólogo Richard Dawkins, a quien se le atribuye la creación del término "meme" como una unidad cultural que se replica y forma parte de una comunidad, nos resulta mucho más significativo lo que Roland Barthes afirma en *El susurro del lenguaje*: todo texto

> "está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (…), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía" pero que esas "citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables, y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado" (1994: 77).

Así funciona un meme en internet: es, precisamente, un texto que forma parte del diálogo infinito del que habla Bajtín, no le pertenece a nadie en particular, sino que es parte de su constitución el ser, al mismo tiempo, anónimo, amplio y comunitario. Depende, por lo tanto, de la capacidad de reconocimiento por parte del lector, quien deberá identificar las referencias tanto textuales y culturales como del lenguaje propio del mundo de internet. De esta manera, "hablar la lengua del meme" es fundamental para entender los sentidos que éste construye,

comprenderlo en su complejidad y en su multidimensionalidad textual; de esto se desprende la posibilidad de entenderlo como un género discursivo, es decir, como una "esfera del uso de la lengua [que] elabora sus tipos relativamente estables de enunciados" (Bajtín 2002: 248). En ese diálogo, los *otakus* (es decir aquellas personas que se identifican como fanáticos del manga y el animé) optan por este género discursivo para construir significados que sólo podrán ser decodificados por quienes puedan reconocer los intertextos y realizar las inferencias necesarias o, en palabras de Barthes, liberar su energía simbólica (1994:76).

Si bien la comicidad no es un requisito fundamental para la composición de un meme, es cierto que muchos de los usuarios de redes sociales optan por este género discursivo en ocasiones en que quieren condensar significados con la intención de generar risa. Henri Bergson afirma que "fuera de lo que es propiamente humano, no hay nada cómico" (2002: 12), y que este efecto se estructura a partir de un diálogo entre inteligencias; se trata de un "eco" que surge de un otro que también ríe, por lo que

> para comprender la risa hay que reintegrarla en su medio natural, que es la sociedad (…). Lo cómico habrá de producirse, a lo que parece, cuando los hombres que componen un grupo concentren toda su atención en uno de sus compañeros, imponiendo silencio a la sentimentalidad y ejercitando únicamente la inteligencia (Bergson 2002: 15).

Así, la complicidad con otros que ríen es fundamental para establecer (o tal vez destruir) vínculos sociales, porque de esta manera se deja en claro que quienes participan de la risa pertenecen a un grupo particular en el que se comparten experiencias, formas de pensar o de entender el mundo, mientras que quienes no rían quedarán inevitablemente fuera del círculo. Siguiendo este razonamiento, aquellos que rían con el que hace reír verán reforzadas sus relaciones interpersonales entre fanáticos y, además, reafirmarán su participación a ese conjunto. ¿Qué sucede, entonces, con el objeto de la risa? ¿Con qué intención se hace foco en él para provocarla? Bergson afirma que es precisamente lo cómico lo que estructura el discurso porque tiende a la universalización, no a lo particular, y el creador anónimo del meme busca ese reflejo, que la situación que recrea sea lo suficientemente cotidiana y amplia para que muchos se vean incluidos en esa

risa. El meme no es un discurso elitista, aunque requiera de una enciclopedia específica y no se logren reconocer el total de las referencias que lo conforman, puede incluir a un grupo muy variado y amplio de lectores. Esto sucede con el *reel* publicado por el usuario @carlos_calerox2 (imagen 1), en el que se realiza un montaje sobre una escena de la versión animada de *Shingueki no Kyoujin* (manga creado por Hajime Isayama y publicado por la revista *Bessatsu Shōnen Magazine* desde el 2009 al 2021).



Imagen 1

Allí utiliza un filtro de la red social Instagram, espacio donde fue publicado el texto, sobre el clip, que lo colorea alternativamente, provocando la ilusión de luces de colores en una discoteca. Luego, incluye una canción del cantante puertorriqueño Bad Bunny, acorde con la situación que se quiere representar. Finalmente incluye dos textos acompañando la imagen audiovisual, “Cuando tu mamá te viene a buscar”, y el subtítulo del clip, en el que se alteran los originales para terminar de construir la situación: un grupo de amigos que no tenían permiso de salir de noche, se ven sorprendidos por la madre de uno de ellos, que

ha descubierto la mentira y ha llegado al lugar para llevárselos. A pesar de que el espectador no pueda identificar la relación con el intertexto principal, es decir la escena en específico del animé, podrá verse en el lugar de los personajes, quizá alguna vez atrapado en una mentira por una madre enojada que resulta realmente atemorizante. Quien sí sea capaz de reconocer el contexto en que Mikasa y Armin, al igual que sus demás compañeros de la Legión del Reconocimiento estén vivenciando, esto es el comienzo del Retumbar de la Tierra, podrá encontrar ese otro sentido que completa el meme. El protagonista Eren Yeager ha despertado a los titanes colosales y ha comenzado con la destrucción del mundo, mientras que la Legión lo persigue en un avión e intenta hablar con él, por más de que no se pueda escuchar nada por el terrible ruido del caminar titán, algo que el autor del meme hace coincidir con la escena en una disco. Así, esta otra capa produce la semiosis si el lector es capaz de relacionar el paso del temible titán colosal con el de la madre enfurecida.

Para Citaly Aguilar Campos, el meme "es una forma contemporánea de expresión colectiva e individual, donde la reinterpretación de un contenido, la sátira, el humor negro y la creatividad son las constantes creando una nueva modalidad discursiva" (2021: 139) que permite realizar juicios sobre el entorno y condiciones sociales a partir de la base de referentes conocidos. Así sucede con el texto publicado por @shitpost.random.memes (imagen 2), en el que se observa una figura de Yujiro Hanma, el principal antagonista de la serie *Baki the Grapper* de Keisuke Itagaki (*Shonen Champion,* 1991-1999). En su típica pose previa a una pelea, el personaje parece estar arrojando una serie de ingredientes a una cacerola. Ninguna de los elementos que componen el montaje pertenece al mismo tipo (es decir que se conjugan las fotografías de los alimentos y de la olla con la imagen de la serie) ni pretende serlo, ya que los tamaños tampoco están organizados de forma tal que respeten una escala.



Imagen 2

Este montaje es acompañado por dos textos: los primeros en la parte superior "*visito a mi abuela*" y "mi abuela:" y el segundo, que intenta recrear el parlamento de la abuela en cuestión, "Mijo, no sé en qué tan tus padres que tú ta' tan anémico. Te prepararé el mejor sancocho jamás hecho. Mi hijo querido". Los asteriscos se utilizan en los intercambios en el entorno digital para presentar una situación hipotética, en este caso la visita de un nieto. Además, se referencia la intención de esa abuela, por preparar un sancocho, una preparación oriunda de los países del Caribe insular y continental. Si bien a lectores ajenos a esas latitudes puedan desconocer el plato en cuestión, es muy probable que puedan sentirse cercanos a la posición de ese visitante a quien lo acusan de necesitar alimento. La actitud del personaje completa el sentido, pues su pose típica previa a un enfrentamiento se asemeja al proceder de la abuela frente a sus rivales, la olla y el hambre del nieto. Este nuevo texto es inédito y al mismo tiempo familiar y cercano, porque se basa en la reapropiación y la reinterpretación de elementos aparentemente muy distantes entre sí. Este meme "pone en circulación mensajes de toda índole a niveles colectivos considerables" se trata de un "instrumento de conocimiento y expresión para diversos grupos que toma como base referencias

culturales establecidas" (Aguilar Campos 2021: 143) y es precisamente la sintaxis de todos estos elementos la que permite la generación de sentido.

Resulta pertinente en este breve recorrido el aporte del semiólogo italiano Umberto Eco quien, en *Cultura y semiótica* define el concepto de enciclopedia como "el conjunto de las interpretaciones que un grupo social e histórico da a los términos que usa", es decir que "engloba todo lo que un grupo social sabe sobre el mundo, la que permite comprender cómo se entiende la gente" (2009:30). La enciclopedia, por lo tanto, será ese paradigma semiótico común compartido por creador y espectador que permitirá la generación de la risa. Este proceso se produce tanto extra como intratextual, ya que es condición necesaria para la comprensión del chiste. En el tercer ítem del corpus de esta ponencia (imagen 3), esta vez un meme de imágenes fijas, aparecen tres personajes del manga de Akira Toriyama, *Dragon Ball*, de la revista *Shonen Jump* y publicado desde 1984 (con *hiatus*) hasta la actualidad: el héroe principal, Goku (arriba a la derecha), su padre Bardock (abajo a la derecha) y el villano Freezer (repetido en las dos imágenes de la izquierda). En la cabeza de este villano está incrustada la bandera de Francia y en la de los Sayajin, raza que aquel ha jurado destruir, la bandera argentina, actual, y la bandera de la Confederación Argentina, utilizada desde 1831 a 1861 respectivamente. Completa la imagen un texto que, por cercanía con el personaje, podemos asumir que se trata de un parlamento del enemigo: "¡Es él!". La escena en cuestión recupera un momento en la historia de Toriyama en que Freezer se percata de que su nuevo contrincante está relacionado con alguien que lo enfrentó en el pasado. El sentido del meme se completa una vez que se adjunta la descripción del usuario @elprofeborda: "Francia viendo a Argentina. Mañana será el choque final entre el Imperialismo Francés y la Confederación Argentina", ya que este texto fue publicado horas antes del enfrentamiento final para decidir al ganador del Mundial de Fútbol 2022, en el que resultó victorioso el equipo latinoamericano. Será necesario, entonces, un lector que sepa estar al tanto de la Vuelta de Obligado, batalla que se llevó a cabo sobre el río Paraná el 20 de noviembre de 1845 y que tuvo como principal contendiente a la flota francesa, derrotada por las tropas nacionales a pesar de su superioridad naval, bélica y numérica. Sin embargo, alguien que tenga conocimiento sobre *Dragon Ball* advertirá que el meme oculta un error histórico pues el padre de Goku fue

derrotado por Freezer, mientras que las tropas argentinas salieron airosas de la contienda.



Imagen 3

Es por eso que la enciclopedia del público deberá ser maleable y activa, porque de su actualización dependerá el efecto cómico y sin este proceso de decodificación el subtexto intertextual pasará desapercibido: en efecto, al ser la enciclopedia un espacio dominado por el principio de la interpretación "genera siempre nuevas interpretaciones en función de los contextos y las circunstancias" (Eco 2009: 31). La cercanía de la final de la Copa del Mundo completa el sentido y sin ese anclaje temporal el meme resulta ambiguo y hasta contradictorio.

Apuntes finales

Yuri Lotman propone el concepto de "semiósfera" como aquel dominio en el que se realizan los procesos comunicativos y la producción de nueva información, es decir, la semiosis. En este sistema de signos artificial, convencional y capaz de condensar la experiencia humana, es importante la figura del observador, ya que de su posición depende "por donde pasa la frontera de una cultura dada" (Lotman

1996: 16). Quienes pertenezcan a esta semiósfera podrán realizar, frente al discurso otaku, la decodificación cultural necesaria que provocará la risa. Esto es así porque "el 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). Al ser la cultura un fenómeno social (Lotman y Uspenskij 1979: 71), los miembros de una comunidad deberán manejar ese sistema de reglas, el cual es necesario para traducir la experiencia inmediata de un texto (1979: 72), en este caso, para comprender culturalmente al meme se requiere de un conocimiento de la lengua de internet y las redes sociales, de los códigos lingüísticos y de comportamiento que están implicados en cada intercambio, además de las referencias culturales que se deban recuperar. Esta cercanía marca la pertenencia a la semiósfera otaku, que permite no solamente la decodificación sino también la risa, marca de esta complicidad y el sentido de comunidad asociado a ella. A partir de estas prácticas concretas se producen textos nuevos que traccionan y actualizan los universos narrativos japoneses: los personajes, las historias, las temáticas y las formas del manga y el animé se traducen desde un contexto latinoamericano, se reterritorializan y se actualizan para dar lugar a lecturas que dialogan con textos que, al menos en un principio, resultan completamente ajenos, como pueden serlo una batalla de hace más de cien años, un guisado caribeño, una salida nocturna o una visita a casa de la abuela.

Bibliografía

Aguilar Campos (2021). "Los memes. El discurso satírico de nuestros tiempos" en Vasconcelos Almeida y Silva de Paula Vieira, Mauriceia (Comp.) *Por palavras e gestos [livro eletrônico]: a arte da linguagem Vol. V.* Editora Artemis.

Barthes, R. (1994). "De la obra al texto" en *El susurro del lenguaje*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós.

Bergson, H. (2002). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Traducción de Amalia Haydée Raggio. Buenos Aires: Losada

Eco, U. (2009). *Semiótica y cultura*. Traducción de Mario León y Consuelo Vázquez de Parca. Madrid: Ediciones Pensamiento. Círculo de Bellas Artes.

Lotman, Y. (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.

Lotman, Y. 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.

Scolari, C.(2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Grupo Planeta. Libro electrónico.

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Imágenes

Carlos Calerox2 @carlos_calerox2 (12 de febrero 2023) *AOT* 🤣 *#進撃の巨人 #attackontitan #ymirfritz #sashablouse #eren #rumbling #shingekinokyojin #Anime* [Fotografía] Instagram https://www.instagram.com/p/ColQlDNDma-/

El profe Borda @elprofeborda (17 de diciembre 2022). *Francia viendo a Argentina Mañana será el choque final entre el Imperialismo Francés y la Confederación Argentina #historia #argertina #francia #historiaargentina*

#mundial [Fotografía] Instagram https://www.instagram.com/p/CmRhk6HuJl5/

Shitpost Random Memes @shitpost.random.memes (10 de mayo 2022) *Fantastico.* [Fotografía] Instagram. https://www.instagram.com/p/CsEv8zovwcM/

El paisaje sonoro como herramienta creativa y analítica en el campo de la música, el arte sonoro y el diseño sonoro en América Latina

Mariano Ferrari (IPEAL-FDA-UNLP)

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo indagar los modos a través de los cuales los estudios del paisaje sonoro han incidido en la creación de obras compuestas por artistas latinoamericanos que tienen al sonido como protagonista. Para tal fin, nos hemos propuesto una serie de objetivos específicos: El primero de ellos tiene que ver con estudiar la utilización de objetos sonoros provenientes de fuentes de emisión alternativas a los instrumentos musicales convencionales, una práctica que a lo largo del siglo XX ha tenido un desarrollo significativo con el advenimiento de nuevas tecnologías y la expansión de nuevas corrientes artísticas. En segundo lugar, nos hemos planteado indagar los elementos sonoros que componen la representación de un entorno acústico determinado, entendiendo que para eso, resulta fundamental desarrollar una escucha que nos facilite el proceso de identificación de los sonidos que constituyen al paisaje y una comprensión de la información que estos nos proveen. Por último, nos hemos propuesto identificar los modos a partir de los cuales este tipo de estudios han aportado herramientas trascendentes para el análisis de realizaciones en las cuales el sonido resulta un elemento fundamental.

El término paisaje sonoro fue acuñado por el compositor, pedagogo y ecólogo acústico canadiense Raymond Murray Schafer para denominar cualquier campo de estudio acústico; ya sea una composición musical, un programa de radio u otro tipo de entorno acústico (Schafer, [1977] 2013). Si bien este concepto en particular había sido utilizado con anterioridad por otros autores y compositores (véase Truax, s.d), es a partir de la consolidación del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (World Soundscape Project) y de la publicación de una serie de ensayos,[1]

[1] Especialmente el libro The Tuning of the World (Schafer, 1977).

que Schafer comenzó a difundir una serie de investigaciones de carácter interdisciplinario, dando lugar a una diversidad de estudios posteriores sobre el tema.

Si bien los estudios del WSP representan un punto de partida para la presente investigación, cabe destacar que existen una serie de trabajos previos vinculados a los estudios sonoros que nos resultan de interés, así como también, ensayos posteriores que se aproximan a nuestro enfoque en particular. En ese sentido, destacamos los escritos del futurista Luigi Russolo ([1913] 2020) que a principios del siglo XX se ocupó de cuestionar la distinción conceptual entre sonido y ruido, dando lugar a la incorporación de sonidos que se entendían como ruidos a sus obras. Del mismo modo, resultan significativos los estudios de Pierre Schaeffer ([1966] 1996) y la introducción del concepto "objeto sonoro", que nos permite enfocar la escucha hacia la materia prima sonora, intentando desproveerla de toda significación.[2]

Por otro lado, investigaciones recientes han aportado nuevas reflexiones alrededor de los estudios sobre el soundscape y la percepción del entorno acústico. Daniel Duarte Loza (2022) hace énfasis en la intervención humana para señalar que, cuando hablamos de paisaje sonoro, no debemos pensar en este concepto de forma únicamente contemplativa. Para esto, el autor se refiere al soundscape como "la representación o la escena del sonido" (p.12), argumentando que esta definición da a entender que se trata de una experiencia inmersiva (ídem). Por su parte, José Luis Carles (2007), se refiere al paisaje sonoro como una herramienta interdisciplinar, evidenciando que dichos estudios nos permiten construir representaciones del medio ambiente sonoro como si se tratara de una composición musical. En esa línea, David Sonnenschein (2001) retoma los estudios de Schafer argumentando que los trabajos de este último nos ayudan a escuchar, analizar y hacer distinciones entre los sonidos del entorno acústico que habitamos y que resulta posible tomar esa información y aplicarla a la narración cinematográfica.

[2] José Iges (s.d) analiza la relación entre el desarrollo del concepto "objeto sonoro" de Pierre Schaeffer y el "paisaje sonoro" de Raymond Murray Schafer, y señala que, si el primero dignifica a los objetos sonoros como elementos de una composición, el segundo les provee de una dimensión ética.

Con el fin de responder a nuestros objetivos realizaremos un análisis introductorio de casos vinculados a la música, el arte sonoro y el diseño sonoro en la producción audiovisual. Todas las piezas con las que nos hemos propuesto trabajar han sido realizadas por artistas latinoamericanos durante las primeras dos décadas del siglo XXI y están vinculadas a la representación o la utilización de sonidos del entorno y, en algunos casos, a la recontextualización de registros sonoros previamente grabados.

La elección de nuestra área de estudios tiene que ver con una resignificación de los estudios sonoros como un campo interdisciplinario que nos permite ampliar nuestras visiones sobre la música y el disciplinamiento de las artes en general. En ese sentido, destacamos el trabajo de la musicóloga y compositora costarricense Susan Campos Fonseca (2020), que plantea un debate interesante al poner en consideración que los estudios sonoros representan un modo de descolonizar la escucha y desaprender aspectos de la historia de la música.

Al mismo tiempo, la decisión de trascender las fronteras musicales poniendo al sonido como eje en el estudio del paisaje sonoro y su utilización en obras que no solamente están vinculadas a la música tal como la comprendemos convencionalmente, sino también a nuevas disciplinas como el arte sonoro y el diseño sonoro; nos invita a repensar la escucha. En ese sentido, tomamos las categorías de Chion ([1990] 1993) cuando propone diferenciar los modos de escucha y nos habla de una "escucha causal" para referirse al acto de "servirse del sonido para informarse, en lo posible, sobre su causa" (ibídem, p. 28); una "escucha semántica" en relación con la interpretación de un mensaje a través de un código o un lenguaje (ídem); y una "escucha reducida" -tomando a Schaeffer- para referirse a una escucha que "afecta a las cualidades y las formas propias del sonido, independientemente de su causa y de su sentido" (id.).

A través de un recorrido por las investigaciones de una serie de autores que se han referido al sonido en las artes, y del análisis de la obra de diferentes artistas que han trabajado a partir de la utilización de sonidos del entorno, indagaremos, entonces, el paisaje sonoro como una herramienta creativa y analítica en algunas expresiones artísticas realizadas desde Latinoamérica, que tienen al sonido como protagonista.

Música y paisaje sonoro

A la hora de introducir un sonido ambiental en una obra, el compositor canadiense Barry Truax (1996) -integrante del WSP- se pregunta sobre las dificultades que surgen y señala que quizás uno de los obstáculos principales en el uso musical del sonido ambiental sea el ineludible significado contextual de este último. En ese sentido, resulta pertinente realizar una primera diferenciación entre la información sonora que podemos recuperar a partir de los estudios de Schafer. Por un lado, sus investigaciones fomentan la atención a cada uno de los sonidos que nos rodean, intentando identificar las fuentes de emisión y la información que nos proveen. Por otro lado, encontramos lo que Truax llama "sonido ambiental", que tiene que ver con la percepción de un entorno sonoro como una unidad.

Al hablar de sonido en singular, Schafer nos facilita una serie de categorías que nos permiten realizar un primer análisis de los objetos sonoros que componen nuestro entorno acústico. Nos habla de sonidos tónicos, arquetípicos, señales y marcas sonoras.

Con la denominación "sonido tónica", el autor recurre a un concepto asociado a la música para referirse a aquellos sonidos que, paradójicamente, suelen ser reconocidos cuando dejan de estar presentes. El motor de la heladera es un claro ejemplo cotidiano. Si pensamos en la relación figura/fondo, podríamos decir que los sonidos tónica forman parte de un "fondo" en relación con otros sonidos que demandan claramente nuestra atención. Esto no quiere decir que estos no tengan influencia sobre nosotros, todo lo contrario, pueden ser oídos inconscientemente, resultarnos omnipresentes y afectar nuestro comportamiento y humor.

Las señales sonoras, en cambio, son sonidos que se oyen de manera consciente y que se ubican en un primer plano. Si bien los seres humanos tenemos la capacidad de percibir como figura cualquier sonido, Schafer utiliza esta denominación para describir específicamente todos aquellos sonidos que fueron diseñados para llamar nuestra atención.

Con la denominación "sonido marca", el autor se refiere a aquellos sonidos que resultan representativos de un lugar geográfico en particular, delimitando así un

espacio determinado. Por ejemplo, el canto de un pájaro atípico que habita en una zona del planeta en particular.

Los "sonidos arquetípicos"[3] son aquellos que aluden a un simbolismo heredado y despiertan una emoción ancestral. En ese sentido, Duarte Loza (2022) nos plantea un ejemplo claro, que tiene que ver con que el sonido de un trueno podría provocar que un niño -por tomar como ejemplo a un individuo que no posee los mismos condicionamientos culturales y educacionales de un adulto- sienta miedo y busque un lugar donde refugiarse.

En términos compositivos, Truax (1996) nos habla de sonido ambiental para definir una serie de sonidos que, analizados en conjunto, evocan al paisaje sonoro. El género denominado por Truax como soundscape composition se caracteriza, justamente, por la utilización de sonidos ambientales y contextos reconocibles, y tiene como propósito "invocar en el oyente asociaciones, recuerdos y la imaginación en relación con el paisaje sonoro" (ibídem, párr. 20). La composición de paisajes sonoros, tal como la postula Truax (1996), se estructura en una serie de ejes fundamentales que tienen que ver, principalmente, con el reconocimiento del material de partida por parte del oyente y con la influencia notoria del contexto ambiental y psicológico del paisaje sonoro en el trabajo del compositor (Truax, 2000).

Una de las obras colectivas compuestas por el WSP a partir de las cuales Truax (1996) ejemplifica lo que denominó *soundscape composition* se titula Entrance to the Harbour (Schafer, 1973).

Se trata de una composición en la que se utilizaron diferentes sonidos que fueron mezclados y manipulados con el objetivo de simular la entrada de un barco al puerto de Vancouver. Estos materiales (sonidos del agua, del puerto, del barco y del espacio urbano) resultan en su mayoría identificables y la forma de la pieza está atravesada por la acción: los espectadores somos testigos de la llegada del barco al puerto y de un posterior recorrido por la ciudad que concluye en un sitio cerrado. En ese sentido, la información que nos proveen los sonidos y la

[3] Esta categoría está basada en el concepto de arquetipo del psicólogo, psiquiatra y ensayista suizo Carl Gustav Jung. Los arquetipos, son todos aquellos modelos universales heredados que forman parte del inconsciente colectivo (concepto que también ha sido desarrollado por Jung).

identificación de los mismos nos permiten realizar un análisis musical pero también narrativo.

Más allá de las obras regidas por las normas de lo que Truax denominó *soundscape composition*, encontramos otras piezas en las cuales los elementos del paisaje sonoro cumplen un rol fundamental. Muchas de estas han sido realizadas por compositores que -al igual que los miembros del WSP- se encuentran además comprometidos con la investigación. En Latinoamérica, destacamos el trabajo de Daniel Maggiolo y el Proyecto Paisaje Sonoro Uruguay.[4]

Maggiolo compuso varias obras en las que utilizó diversos materiales de su entorno. Un ejemplo es M(etaS)ontevideo, una pieza realizada junto al compositor alemán Hans-Ulrich Werner entre 2002 y 2003.

Se trata de una pieza electroacústica en la que se utilizan grabaciones de campo, registros de instrumentos musicales acústicos -en algunos casos procesados- y otros sonidos generados electrónicamente. Entre estos elementos aparecen algunos que aportan sentido desde su significado semántico y simbólico, pero también otros que resultan significativos a partir de la identificación por parte del oyente.

Una particularidad de esta obra es la utilización de registros vinculados a expresiones de la música popular, como por ejemplo una cita al tango "Los Mareados" (ibídem, 00:01:47) de Cobián y Cadícamo, una cuerda de tambores de candombe (ib., 00:11:31) y un fragmento de una canción interpretada por una murga típica del Uruguay (ib., 00:24:25).[5]

En esta pieza en particular se destaca la convivencia de todos los materiales sonoros antes descritos pese a sus diferentes orígenes y tratamientos. A su vez, resultan singulares los sonidos alusivos al contexto y los diferentes grados de

[4] El Proyecto Paisaje Sonoro Uruguay surgió en el año 2000 en la Escuela Universitaria de Música de Montevideo y estuvo dirigido por el compositor y docente uruguayo Daniel Maggiolo hasta su fallecimiento en el año 2004.

[5] En la misma línea, aparecen referencias a otras expresiones de la cultura uruguaya, como por ejemplo una cita a Eduardo Galeano realizada a través de la voz de una mujer hablando alemán (ib., 00:10:32), lo cual propone un distanciamiento y una asociación también con el territorio de Hans-Ulrich Werner, otro de los compositores de la obra.

identificación que surgen a partir de los mismos. En ese sentido, las voces y las referencias a expresiones populares resultan marcas sonoras específicas.

Samples

A mediados del siglo XX, los avances tecnológicos fueron dando lugar a la incorporación de nuevas herramientas sonoro-musicales y, por consiguiente, a nuevas formas de composición. En el campo de la música popular comenzó a popularizarse, por ejemplo, la utilización de samples. Samplear consiste, básicamente, en reutilizar objetos sonoros previamente grabados en una nueva composición; un proceso que se vuelve mucho más significativo cuando estos objetos sonoros resultan claramente identificables para los oyentes. El uso de samples representa, entonces, una manera de incorporar objetos sonoros provenientes de fuentes de emisión alternativas a los instrumentos musicales, de apelar al lenguaje simbólico a través de la reutilización de registros sonoros que poseen una carga socio-histórica, y también de citar y recontextualizar marcas sonoras.

A finales del siglo XX y comienzos del XXI, comenzaron a incorporarse este tipo de elementos a diversos géneros de la música popular latinoamericana. Esto significó una renovación estética.

Un caso vinculado a la Argentina, es el de los grupos que comenzaron a mezclar música electrónica con tango, a partir de lo que surgió lo que se conoce como "electrotango". Desde el punto de vista tímbrico, en este género se destaca la utilización de instrumentos típicos del tango -como por ejemplo el bandoneón- en convivencia con sintetizadores y baterías -acústicas y electrónicas-. En relación con el aspecto formal, la repetición resulta un recurso fundamental. Esto incide también en lo textural -a partir de la construcción de capas que se "loopean"- y en lo melódico, ya que se suelen presentar motivos simples que se repiten, o, incluso, samples que sustituyen a la melodía.

Un ejemplo es el álbum La Revancha del Tango (2001) de Gotan Project.

El mismo comienza con el tema "Queremos paz", en el cual se destacan samples extraídos de un discurso de Ernesto "Che" Guevara ante la Asamblea General de

las Naciones Unidas en el año 1964. En términos compositivo-musicales este recorte funciona como una especie de respuesta a la melodía del bandoneón. Se trata de tres fragmentos del discurso antes citado en los que se escucha la voz del "Che" diciendo "queremos paz" (Gotan Project, 2021, 00:50), "queremos construir una vida mejor para nuestro pueblo" (ibídem, 01:30), "independiente" (ib., 02:38). Más allá del significado del discurso en términos semánticos, resulta significativa la identificación de la voz del político argentino-cubano en la pieza. Algo similar sucede en "El capitalismo foráneo", en el que aparece la voz de Eva Perón diciendo la frase que da nombre al tema (ib., 01:00). Este registro fue extraído de un discurso de la dirigente política (Perón, 2004, p. 296) y es una frase que se repite varias veces durante el desarrollo del tema. También se utiliza un recorte en el que nombra al expresidente Perón (Gotan Project, 2021, 03:21) y otros sonidos del paisaje que complementan el discurso sonoro.

Arte Sonoro

Dentro de lo que conocemos como "arte sonoro" encontramos diversas expresiones. Todas ellas presentan, a través del sonido, relaciones diversas con respecto a la configuración espacio-temporal, el aspecto visual y la tecnología. En este escrito vamos a referirnos a dos instalaciones sonoras de dos artistas latinoamericanos: el Concierto de ciudad 193 Hz[6] (Godoy Monsalve, 2012) y Mayo, los sonidos de la plaza (1945-2001) (Liut, 2006a).

La artista sonora e investigadora María Andueza (2006) define la instalación sonora como una expresión artística en la cual "el material sonoro aparece situado en el espacio atendiendo al resto de elementos estables y dinámicos presentes en él, para crear de este modo una nueva percepción del lugar que va más allá de lo exclusivamente sonoro" (p. 39).

El Concierto de ciudad 193 Hz es una obra presentada de manera pública y gratuita que se realizó en el marco del Festival de Arte Sonoro Tsonami, interviniendo el paisaje sonoro de Valparaíso. La misma fue escrita para seis

[6] El nombre de la pieza hace referencia a la frecuencia de resonancia que se obtiene en Valparaíso a partir de las sirenas y campanas presentes en dicho lugar.

sirenas de barcos, ocho campanarios de iglesias -con diecisiete campanas en total- e instrumentos de bronce, que al momento de realizar la obra fueron ejecutados por músicos que se ubicaron en diferentes terrazas de la ciudad.

En términos escénicos, se puede destacar la distribución de los músicos -y de las fuentes de emisión sonora- por diferentes puntos estratégicos de la ciudad; y la posibilidad del público de moverse, evidenciando la existencia de infinitos puntos de escucha, experiencias visuales y recorridos posibles, que hicieron de la pieza una experiencia particular de cada espectador.[7] Al mismo tiempo, la obra plantea un doble juego: por un lado se produce una alteración del paisaje sonoro de Valparaíso; por otro, el compositor integra a la misma los eventos sonoros del entorno.

En el caso de Mayo, los sonidos de la plaza (1945-2001), se trata de una composición presentada en el año 2003 y repetida en el 2006 en la Plaza de Mayo de la ciudad de Buenos Aires, en la cual pudieron escucharse diferentes registros sonoros vinculados a la historia argentina entre los años referenciados en el título de la obra.

La pieza comienza con bombos que hacen referencia a la movilización obrera y sindical que se realizó en Plaza de Mayo el 17 de octubre de 1945 pidiendo la excarcelación de Perón y concluye con cacerolas que representan las movilizaciones populares del 20 de diciembre de 2001. En palabras de Liut:

> Del 17 de octubre al 20 de diciembre. Los discursos, las voces. Los bombos y las bombas. Desfiles, marchas y cacerolas. Lo olvidado y lo olvidable. El fútbol y los militares. Las madres. La historia de la Plaza de Mayo, reconstruida a través de sus sonidos, deviene en sinfonía urbana y ejercicio de la memoria. No hacen falta imágenes: un sistema de sonido tipo surround instalado alrededor de la pirámide de Mayo, propone transformar la histórica plaza en un gigantesco teatro para revivir 56 años de historia a lo largo de una hora (Liut, 2006b).

Al igual que sucedía en el caso anterior, esta obra fue de carácter público y gratuito, por lo cual, cualquier persona que pasara por la plaza podía apreciarla;

[7] Esto influyó también a la hora de realizar un registro de la pieza, es por eso que se editó un material mezclando grabaciones que fueron realizadas desde varios puntos de la ciudad, teniendo que tomar decisiones subjetivas que, inevitablemente, limitaron las capacidades expresivas de la pieza tal como fue realizada en vivo.

con la diferencia de que en este caso no hubo músicos ejecutando la pieza, sino que se trató de una obra acusmática reproducida a través de altavoces.

La propuesta fue la de un viaje en el tiempo a través del sonido, sin ningún lugar específico y premeditado hacia dónde dirigir la vista. A través de una serie de "marcas sonoras", el compositor logró conectar a los espectadores con una serie de acontecimientos históricos, apelando -en algunos casos- a la memoria y cristalizando registros que componen nuestra identidad sonora.

Diseño sonoro

Indagando en diversas investigaciones vinculadas a los estudios del soundscape, vemos que una de las ideas de Schafer ([1977] 2013) que más ha trascendido ha sido la de pensar en el paisaje sonoro como una composición musical. En el diseño sonoro aplicado a la narración audiovisual, esta analogía resulta un punto de partida interesante tanto desde una perspectiva analítica, como también desde lo compositivo. Ya sea por cuestiones técnicas, estéticas o por el simple hecho de que en reiteradas ocasiones en la producción audiovisual resulta necesario plantear escenarios imaginarios que están lejos de la realidad, la construcción de paisajes sonoros resulta un trabajo habitual para la mayoría de los diseñadores de sonido.

Un dibujo animado es quizás el ejemplo más claro de una construcción sonora en la que no hay ningún sonido directo del cual podamos partir. Se trata, entonces, de recrear un espacio conformado por sonidos a los que posiblemente más de una vez no prestamos atención, asegurándonos, además, de que todo lo que los espectadores vemos en la pantalla tenga también su consecuencia sonora. Jullier (2007) se refiere a esta cuestión, señalando que "en el cine clásico, el trabajo de los sonidos a menudo va unido a la identificación. El espectador debe relacionar los sonidos que escucha con una fuente posible" (p.31). A esto, Chion ([1990] 1993) lo denominó "imantación espacial del sonido con la imagen" (p.60).

Una de las técnicas que los diseñadores sonoros utilizan para recrear sonidos en la construcción de una escena audiovisual se denomina foley[8] y tiene que ver con la recreación de sonidos que, en este tipo de producciones, suele realizarse en una instancia de posproducción. Esto demanda un conocimiento profundo de las características sonoras del espacio a representar y, en ese sentido, los estudios sobre el paisaje sonoro aportan un marco teórico pertinente.

Continuando con el análisis de obras compuestas por artistas de nuestra región, realizaremos un breve recorrido por las películas Babel (González Iñárritu, 2006) y Ciudad de Dios (Lund y Meirelles, 2002). El diseño sonoro de ambos films estuvo a cargo de Martín Hernández -editor y diseñador sonoro mexicano-, quien se ocupó de representar los entornos acústicos de los lugares en los que están ambientadas cada una de las historias. En ambos casos, observamos que la identificación de los espacios sonoros está dada a partir de los tres estratos que componen la banda de sonido en sentido amplio9 [9], es decir, los efectos sonoros, las voces y la música.

Babel comienza con un accidente que involucra a dos jóvenes hermanos marroquíes que, probando el rifle de su padre, hieren a una turista estadounidense que viaja en un colectivo. A partir de este hecho en particular en la película se relatan tres historias vinculadas al accidente: la de la familia marroquí, la de una joven japonesa sordomuda que vive en Tokio y que es hija del dueño del rifle en cuestión, y la de los turistas estadounidenses que están de vacaciones en Marruecos, que a la vez se conecta con la historia de una cuidadora de niños mexicana. Esta alternancia de tres escenarios que se presentan durante toda la película mediante un montaje paralelo, nos permite analizar comparativamente la composición del paisaje sonoro de cada uno de los espacios. En ese sentido, podemos diferenciar, por ejemplo, el sonido de los pasos sobre la arena y las piedras del desierto, el soplido del viento sin reparo y el sonido de

[8] La técnica de foley comenzó a emplearse varios años antes de la creación del cine sonoro, principalmente en el radioteatro de las primeras décadas del siglo XX

[9] Con la denominación “banda de sonido en sentido amplio” nos referimos no solo a la música, sino más bien a todos los sonidos que componen una producción audiovisual, a los cuales podemos clasificar en tres estratos principales: voces, efectos sonoros y música.

animales como cabras y chacales[10] cuando nos situamos en zonas casi desérticas de Marruecos;[11] del ambiente urbano constituido por sonidos de tráfico tales como motores, bocinas y frenadas de coches, murmullos y gritos que corresponden a una metrópoli tal como Tokio.

En el caso de las secuencias que aluden a México, el escenario es una fiesta de casamiento, por lo cual la construcción sonora está protagonizada por música festiva, gritos, aplausos, y voces en tono de festejo; pero más allá de esto, en esta parte de la historia no hay demasiados sonidos distintivos del lugar, sino que lo que más se destaca sonoramente tiene que ver con el idioma y también con la música.

Las voces representan uno de los elementos significativos del contraste sonoro que se presenta entre estos escenarios. En la película se habla árabe, inglés, español y japonés, cuatro idiomas sonoramente muy diferentes. En ese sentido, Chion ([1990] 1993) destaca que el cine es principalmente "vococentrista" señalando que, "en casi todos los casos [el cine] favorece a la voz, la pone en evidencia y la destaca de entre los demás sonidos" (p. 13). Evidentemente, la voz resulta un elemento destacable en el análisis sonoro y cuando se trata de idiomas que el espectador desconoce, las características sonoras de la lengua adquieren otra predominancia, ya que se imponen por sobre el significado de las palabras.

Del mismo modo, cabe destacar que en cada uno de los escenarios de la película se utilizaron elementos musicales que claramente aluden a estos lugares en particular. Más allá de la música original de Babel compuesta por Gustavo Santaolalla -y por Ryuichi Sakamoto en el caso del tema "Bibo no Aozora"-; durante la película se utilizan canciones populares latinoamericanas -sobre todo cuando el relato se sitúa en México- y temas de J-pop -cuando se hace referencia a Japón-.

Ciudad de Dios está basada en una historia real y se centra en una guerra desatada entre dos jóvenes que viven en una favela de Río de Janeiro. En este caso también hay tres escenarios sonoros que difieren un poco entre sí, pero no por aludir a

[10] Los chacales son una especie que habita sobre todo en África, Asia y el sudeste de Europa

[11] La película fue filmada en Taguenzalt y Uarzazat, dos ciudades situadas al sur del país.

espacios geográficos diferentes sino porque en este film se realiza un salto temporal en la narración que permite ver -y escuchar- la misma favela en 1960, 1970 y 1980.

A diferencia de lo que sucede en otros escenarios urbanos, escuchamos la poca presencia de automóviles, ya que por lo general suelen ser barrios a los que no ingresa mucha más gente que quienes viven en el lugar y en algunos de ellos no hay calles, sino más bien pasajes angostos en los que solo caben bicicletas o motos. También se destaca la predominancia de algunos animales (caballos, perros, gallos y gallinas) y -tratándose de una película de acciónlos sonidos alusivos a la policía y a las armas. A la vez, a través de los saltos temporales podemos ver que, como sucede con muchos de estos asentamientos, la urbanización no ha crecido a lo largo de los años -como si lo ha hecho la población-, sino que, por el contrario, ha decrecido, y las condiciones sociales claramente han ido empeorando. En ese sentido, Schafer ([1977] 2013) consideraba que el entorno acústico de una sociedad podría leerse como un indicador de las condiciones sociales que lo producen.

Por otro lado, y al igual que sucede en la película Babel, las voces y la música ocupan un lugar fundamental en la construcción sonora del film. Sobre esto último, destacamos la utilización de una variedad de temas vinculados a géneros musicales brasileños tales como el choro, el samba y la MPB.

Por último, es pertinente destacar que en ambos films hay características propias de los personajes que, por supuesto, influyen en la construcción sonora. Por ejemplo, cuando Babel nos traslada a Tokio, vemos la historia de una joven japonesa sordomuda. La condición del personaje permite que el director utilice el punto de escucha de la joven, para contrastar la intensidad sonora de algunos entornos urbanos de la ciudad con el silencio percibido por ella. Del mismo modo, en Ciudad de Dios, el personaje principal de la historia es fotógrafo, por lo cual, el sonido de las cámaras fotográficas aparece en primer plano en más de una ocasión.

Conclusiones

A partir de este trabajo hemos podido evidenciar que los estudios del paisaje sonoro nos facilitan herramientas fundamentales para el análisis de obras en las cuales el sonido resulta un elemento central. Al mismo tiempo hemos observado, a través del análisis de casos, que dichos estudios inciden en diversas obras de artistas latinoamericanos que utilizan el sonido como principal medio de expresión desde varios puntos de vista: Por un lado, los estudios de Schafer y otras investigaciones posteriores han causado un impacto significativo a nivel teórico, lo cual provoca consecuencias, sobre todo, en aquellos artistas que provienen de una formación académica. Por otro lado, la percepción consciente del entorno acústico ha generado que diversos compositores incorporen, a través de diferentes tecnologías, objetos sonoros provenientes de fuentes de emisión alternativas a los instrumentos musicales. Estas cuestiones han estado claramente estimuladas, a su vez, por las nuevas corrientes artísticas surgidas a lo largo del siglo XX. A su vez, la incorporación de nuevos sonidos cuya fuente de emisión resulta identificable para los espectadores, fomenta la posibilidad de trascender los códigos del lenguaje musical y de comprender los eventos sonoros también a partir de un análisis narrativo.

Por otro lado, hemos visto que la música popular posee una carga de elementos identitarios asociados a su lugar de producción a través de la cual podemos llegar a reconocer muchas de estas expresiones como marcas sonoras, que bien podemos utilizar para contextualizar al espectador. Del mismo modo, notamos que, sin entrar en un análisis semántico, a través de la identificación de las voces y del idioma, establecemos asociaciones culturales con lugares geográficos determinados.

Bibliografía

Campos Fonseca, S. [2019] (2020). Experimentalismo(s) y microcolonialidad de la escucha. En J.L. Espejo (Ed.), *Escucha, por favor: 13 textos sobre sonido para el arte reciente* (p. 225-240). Madrid: Arte y Pensamiento.

Carles, J. (2007). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido. En J. L. Carles y M. Vergara (Eds.), *I encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*. Madrid: Instituto Cervantes.

Chion, M. [1990] (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Duarte Loza, D. (2022). Música en imagen y sonido: poética de la transformación de los medios. En D. Duarte Loza (Ed.), *Música: sonido e imagen: Hacia los medios de realización artístico-audio-visual* (p.11-22). La Plata: EDULP.

Godoy Monsalve, F. [Tsonami Arte Sonoro] (2012). Concierto de ciudad 193 hz [Video]. youtu.be/QzvXozt4bV8

González Iñárritu, A. (director). (2006). *Babel* [Película]. Central Films, Media Rights Capital.

Gotan Project. (2001). *La Revancha del Tango* [álbum]. youtu.be/QybR25RPt-8

Iges, J. (s.d). *Soundscape: una aproximación histórica*. Sonoscop. sonoscop.net/sonoscop/soundscape/igess.html

Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Liut, M. (2006a). *Mayo, los sonidos de la plaza* [Video]. player.vimeo.com/video/80831180?h=4c8608b2c1

-----(2006b). *Buenos Aires Sonora*. buenosairessonora.blogspot.com/search/label/Mayo

Lund, K. y Meirelles, F. (2002). Ciudad de Dios [Película].

Maggiolo, D. y Ulrich Werner, H. (2002-2003). *M(etaS)ontevideo* [álbum]. youtu.be/xb2wAc-Xto8

Perón, E. (2004). *Eva Perón: Discursos Completos II*. En A. Fernández, (Comp.). Buenos Aires: Booket.

Russolo, L. [1913] (2020). *El arte de los ruidos: La música futurista*. Madrid: Casimiro libros.

Schafer, R. M. (1973). *The Vancouver Soundscape* [álbum]. youtu.be/wpSe909p_a0

-----[1977] (2013). *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Barcelona: Intermedio.

Schaeffer, P. [1966] (1996). *Tratado de los objetos musicales*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Los Ángeles: Michael Wiese Productions.

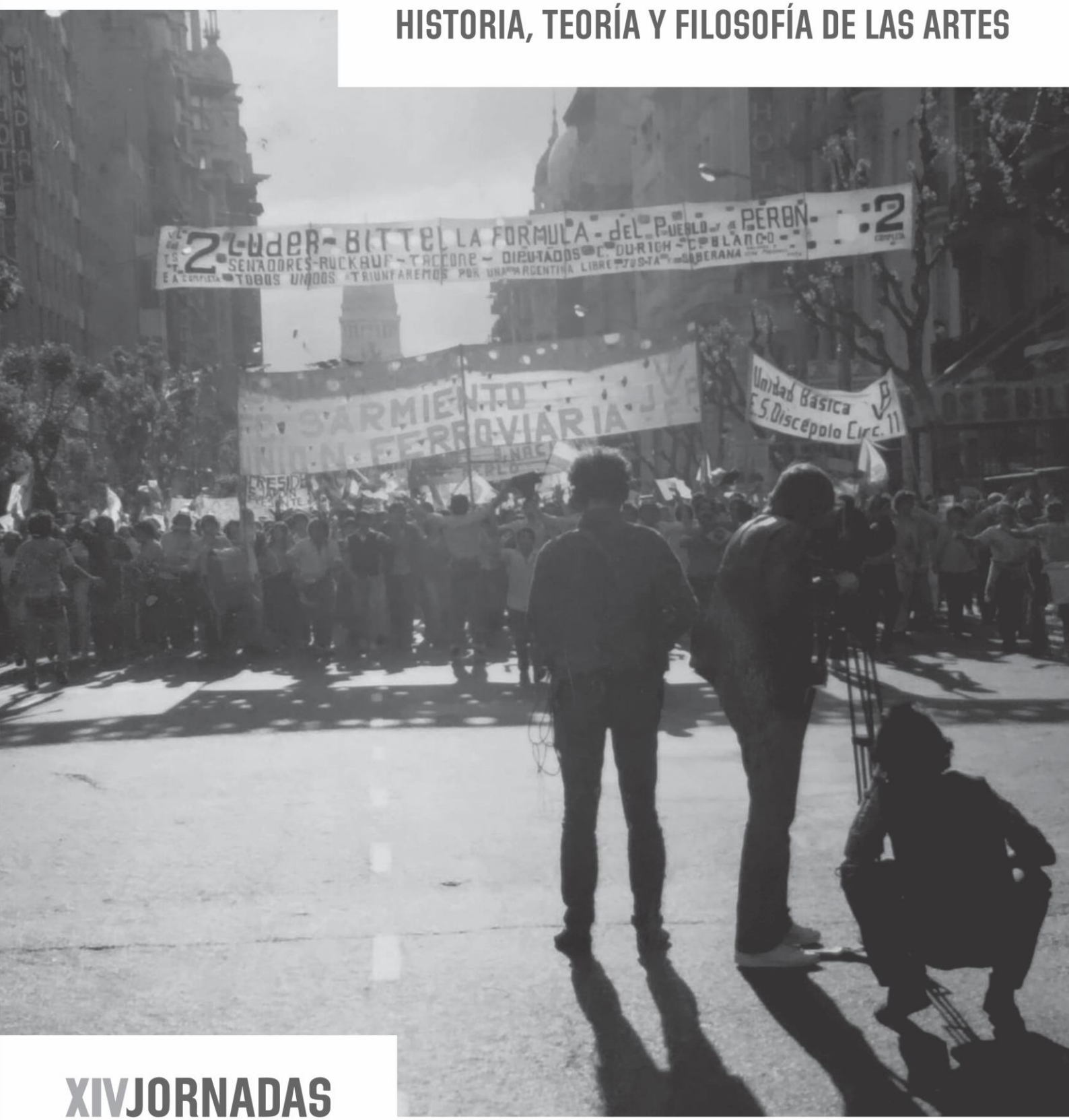
Truax, B. (s.d). *Soundscape: early uses of the term*. Simon Fraser University. sfu.ca/~truax/soundscape.html

-----(1996). P*aisaje sonoro, comunicación visual y composición con sonidos ambientales*. Estudio de Música Electroacústica: Proyecto Paisaje Sonoro Uruguay. eumus.edu.uy/eme/ps/txt/truax.html

-----(2000). *Soundscape Composition as Global Music*. Trent University. sfu.ca/~truax/soundescape.htm

MESA 6

HISTORIA, TEORÍA Y FILOSOFÍA DE LAS ARTES



XIV JORNADAS
INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Arte y denuncia social en el espacio público: las bicicletas de Fernando Traverso y el *Ángel de la bicicleta*.

Julieta Cebollada (Facultad de Humanidades y Artes, UNR)

Introducción

Fernando Traverso es un artista visual contemporáneo que hizo intervenciones en las paredes de la ciudad de Rosario, Argentina. A través de la técnica del esténcil reprodujo imágenes de bicicletas a escala real, lo que resultó en 350 estampas que representan a los primeros desaparecidos denunciados en la ciudad de Rosario durante la última dictadura cívico militar ocurrida en Argentina. Esta bicicleta funcionó como metáfora de la ausencia y lo inconcluso tras la desaparición de un compañero de militancia política, que presuntamente ató su bicicleta a un árbol y nunca más se lo volvió a ver. Asimismo, la imagen de la bicicleta se confunde e inevitablemente termina vinculándose al militante social Claudio "Pocho" Lepratti, asesinado por la policía en un comedor del que era voluntario, en el marco de la crisis de 2001. Apodado "el ángel de la bicicleta", pequeños esténciles de figuras aladas en bicicleta habitan la misma ciudad

En este texto se procura analizar las bicicletas de Fernando Traverso y las que aluden al militante social Claudio "Pocho" Lepratti a fines de relacionar estos hechos de la historia argentina reciente con el espacio público como espacio de denuncia social.

El enfoque que he elegido parte de la historia reciente de Rosario, tras la lectura de artículos de Carlos Caviglia, Susana Mattanó y Carlos Esquivel. Asimismo, se adopta la mirada de autores como Georges Didi-Huberman y Walter Benjamin a fines de realizar un abordaje teórico del concepto de imagen.

El presente trabajo está estructurado de la siguiente manera: luego de la introducción, se describe el contexto social y político de la obra de Traverso. Posteriormente se narra el caso de Lepratti y cómo se lo hace presente haciendo

uso del mismo ícono que el artista visual mencionado (la bicicleta) en el espacio público. Finalmente, se analizan sus puntos de contacto.

Las bicicletas de Fernando Traverso

Aquel día Fernando se cruzó con un amigo que circulaba con su bicicleta, quien pasó de largo y lo ignoró. Ante la intuición de que actuar de la misma manera era necesario, adoptó la misma actitud. Pasaron los días, y la bicicleta del amigo seguía atada en el mismo lugar. Fue entonces cuando Traverso confirmó el peor escenario: el secuestro y desaparición de Cachilo por parte del gobierno de facto de la última dictadura cívico militar que azotó a la Argentina.

En su labor de artista, Fernando Traverso estampó la figura de la bicicleta en distintos puntos geográficos de la ciudad: su presencia indicaba una ausencia. Para ello se valió de la técnica gráfica del esténcil, que le permitió la distribución masiva de su imagen y de su mensaje. Se trató de una intervención urbana realizada a principios del 2001 en Rosario, y la bicicleta fue ¨estenciliada¨ 350 veces por toda la ciudad.

Con esta obra Traverso logra abordar el tema del terrorismo estatal al problematizar procesos de invisibilización y memoria, al mismo tiempo que genera un acto de resistencia:

> El espacio delimitado es el de la memoria, definido como la facultad psíquica por medio de la cual se retiene y se recuerda el pasado. En ellos se cuestionan la presencia y la ausencia. Estos hechos traumáticos vividos por la ciudadanía argentina, de los cuales los artistas forman parte, deben ser expresados, para que no se conviertan en obstáculos, dando continuidad a proyectos individuales o colectivos de la sociedad (Esquivel, 2016: 107).

Esas 350 bicicletas dan cuenta de cada uno de los desaparecidos y de los alcances y dimensiones de los crímenes de lesa humanidad. Por eso se dice que Traverso utiliza una forma político-poética de expresar y visibilizar la ausencia. La presencia de las bicicletas revela la ausencia de sus dueños, y se muestran ante la gente que pasa por las calles de Rosario.

Fernando Traverso salió por las noches a imprimir las 350 bicicletas, en un proceso casi clandestino que le llevó tres años y requirió -dentro de sus preparativos- de una suerte de fichaje previo de las paredes a estenciliar. Lo que el terrorismo de Estado pretendió disciplinar y silenciar lo que según Caviglia (2016) era la inquieta e inquietante militancia, Traverso lo visibiliza mediante sus bicicletas en lo que puede considerarse una instalación artística. Cabe destacar que en este caso la memoria no está centralizada, no la promueve el Estado como en el caso de espacios tales como los ex centros clandestinos de detención, hoy convertidos en museos.

Al reflexionar acerca de la idea de imagen en su obra, cabe mencionar a dos autores: Walter Benjamin (2009) y Georges Didi-Huberman (2006). El primero plantea a la imagen como *dialéctica* o en suspenso, ya que no sólo funciona como soporte de contenido, sino que articula tiempos y campos diversos por lo cual genera tensiones y paradojas que configuran los sentidos que provoca y dispara. Por su parte, Didi-Huberman concibe a la imagen como "un dispositivo capaz de articular los registros político y artístico, y a su vez modular operaciones históricas y semánticas, de tiempo y de sentido" (Caviglia, 2016: 2).

Dichos registros políticos y artísticos de las bicicletas fueron resignificados tras el estallido social acaecido el 19 y 20 de diciembre de 2001, con el asesinato del militante Claudio Hugo Lepratti por parte de la policía de la provincia de Santa Fe, bajo el gobierno de Carlos Reutemann. La militancia de Lepratti estuvo centrada en la sociedad civil; le dispararon cuando se asomó por la terraza del comedor escolar de Las Flores (un barrio de la periferia de Rosario), para avisar que allí solo había pibes comiendo.

Dado que la bicicleta era su medio habitual de transporte, fue bautizado como *el ángel de la bicicleta*, y su representación en las paredes de las calles de Rosario se presta a confusión con los esténciles de Traverso. Muchos transeúntes piensan que son en referencia a Pocho Lepratti, de ahí su resignificación por parte de la sociedad; de esta manera se da una reapropiación y reconstrucción de sentido.

Las imágenes que sí fueron concebidas específicamente en homenaje a Lepratti son los esténciles de la persona alada circulando en su bicicleta y las hormigas (él

era la hormiga inquieta que iba de un lugar al otro). La consigna *Pocho vive* acompaña, ya que sigue viviendo en aquellos que creen en su lucha.

En palabras de Carlos Esquivel (2016:80):

> El suceso del joven Lepratti llevó a la confusión o al desconcierto, al coincidir de hecho con la propuesta de Traverso; pues, la gente intervenía las bicicletas de Traverso con el grafiti 'Pocho vive', especialmente aquellas impresas en las calles donde Pocho transitaba a diario, entre los barrios lejanos de *Ludueña* y *Las Flores*, donde prestaba servicios en comedores comunitarios. Esto explicaría que la bicicleta como imagen sea, hoy por hoy, un símbolo del cual muchos se han apropiado, fortaleciendo la relación de estos vínculos y haciendo de ellos un hito social e histórico en Rosario.

Pocho Lepratti: bicicletas aladas y hormigas inquietas

La figura de Pocho Lepratti está inevitablemente ligada a su bicicleta, medio de transporte con el que se manejaba por la ciudad de Rosario incluso si las condiciones climáticas eran adversas. Por eso se lo representa con alas y en bicicleta en el barrio en el que ejerció su militancia social en un comedor comunitario de la escuela N° 756 "José M. Serrano" en la cual trabajaba, en el barrio Ludueña. Este sector de la ciudad se encontraba, y aún se encuentra, con pobladores en situación de vulnerabilidad social muy alta y en este sentido Claudio "Pocho" Lepratti tras su fallecimiento "se convirtió en un mártir y símbolo de la resistencia de los sectores más desposeídos y excluidos de la ciudad" (Mattanó: 235).

Por los muros de Rosario también circulan hormigas al grito de "Pocho Vive", hormigas de gran tamaño que también funcionan como metáfora del trabajo colectivo y el movimiento incesante, por momentos invisible. Pocho era una de esas hormigas, que circulaba en su bicicleta de una zona a otra de la ciudad, que trabajaba en pos de lograr cambios en una sociedad netamente desigual. Pocho Vive en quienes creen en su lucha, en quienes se ven reflejados en sus ideas.

Consideraciones finales

La figura de la bicicleta se transforma en un ícono que se multiplica por los distintos espacios de la ciudad, en un juego que genera un tejido de nuevas conclusiones, y algunas confusiones también acerca de sus significados.

El contrapunto entre ausencia y presencia se entrelaza en una obra con un autor (Fernando Traverso) y otra colectiva sin un referente particular. La memoria social se manifiesta a través de la apropiación del espacio público para hacer visible lo que las autoridades políticas del momento intentaron silenciar.

Bibliografía

Benjamín, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica'*. Buenos Aires: La Marca Editores.

Caviglia, C. (28-30 de septiembre de 2017) *De la imagen de una bicicleta a la configuración de espacios de memoria; articulaciones de una experiencia artística, de memoria y política*. X Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires.

Didi-Huberman, G. (2011 [2006]) *Ante el tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Esquivel, C. (2016). *'Las bicicletas de Fernando Traverso, entre lo político y la poética'*. Tesis: Universidad Nacional de La Plata.

Mattanó, S. (2007). "Entre la marca y la mirada. Cuestiones sobre producción de sentido en el espacio urbano". En La Trama de la Comunicación, *Volumen 12, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación.* Rosario, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, pp. 227-237.

Del slasher al cine de zombies: las fronteras del terror filmado

Gabriel Cabrejas (UNMdP)

Tradicionalmente conocido, y poco reconocido, por sus bajos presupuestos, finalidad comercial, elencos poco dotados y directores de irregular profesionalismo, el terror *slasher* es la definición de la clase B: un cine que carece de ambiciones, refinamiento estético o decisión de conquistar mercados, pero, a veces, logró todo eso por dialéctica negativa con el de alta competición, éste muchas veces sentenciado a la caída desde lo más alto y al colapso de sus productores por el exceso de autoconfianza de las inversiones en estrellas, argumentos infalibles y seriedad de propósitos. El instinto elemental del miedo es la base de sustentación temática de todo film *fear-explotaition,* y sus financistas y creadores no le temen al fracaso, la redundancia o el vituperio de la crítica; su método de ensayo-error, el insistir cuando se llamó la atención, la factura de estereotipos que canibalizan géneros y cineastas más prestigiosos, han terminado definiendo una forma de *ser cine.* A pesar de su poco apego a un *telos* estético, gestiona la misma causa final catártica del clasicismo teatral, el alivio del *eleos* compasivo hacia la suerte de la víctima, y el *phobos* de que ese destino pueda, absurdamente, pasarnos.

En las próximas líneas conversaremos sobre una tipología que la crítica considera evolutiva y orientada en un único rumbo, el film de terror, y no obstante, en virtud de la subtrama del film de zombies proporciona aportaciones fundamentales en torno a la deriva sociopolítica de una sustancia fílmica sólo en apariencia irreductible a asustar y, contingentemente, divertir.

Gore y slasher: *primera sangre*

No hay una fecha exacta para datar el film de terror sangriento, pero algunos lo hacen descender de un padre prestigioso. *Psicosis* (*Psycho,* 1960) de Alfred Hitchcock, inicia la articulación del asesino serial con la psicopatía, el crimen gratuito sin contratistas ni profesión ilegal, al contrario de la novela y la película policial, que justifica el asesinato en un sueldo, la venganza, la extorsión o el odio

personalizado. En rigor, podría remontarse a *El gabinete del doctor Caligari* (*Das kabinet des doktor Caligari,* 1920) de Robert Wiene, y su taumaturgo-hipnotista telecomandando a un elemental y asesino incondicional sin más propósito que, simplemente, matar. La unión de la voluntad de poder con la locura homicida— se entiende por ésta la eyección irracional de un acto destructivo— sin embargo, podría habilitar una adscripción a la historia de la mentalidad autoritaria, dado su origen alemán de entreguerras y la muy válida lectura sociológica en el linaje de Hitler[1]. Los masacradores de machete y motosierra, a veces sin rostro y sin codicia ni obediencia a un mandante, carecen de interpretación política; a lo sumo, autorizarían el trasfondo moral del individualismo llevado al extremo, el mito del poder en estado obsesivo, la apoteosis roja del capitalismo en su fase de conquista y ejercicio biopolítico. En rigor *El Gabinete* merece su sitial en la fase embrionaria del zombie, todavía sin efusión tumultuaria, el criminal solitario o, todavía, sometido a otros designios.

Hablamos de la década del 60, época de liberación de energías artísticas y morales, de cuestionamiento al sistema y reacción *juventocrática*[2], y en el cine, remisión de la censura sexual y adopción de temas audaces que desafían las buenas conciencias, el decoro, el *happy ending* conciliador o amoroso, la belleza intangible de los héroes y la concordia familiar y de clases. Al terror sangriento no le interesa todo lo anterior y tampoco la revolución, como rechaza la recepción pasiva, la emoción sentimental, el *tear-jerker* o folletín lacrimógeno: quiere que el espectador tenga pesadillas y las disfrute, apela al morbo oculto y voyeurista del observador pequeño burgués, trafica el goce culposo del desnudo y por

[1] Kracauer (1961, escrito en 1947) describe el itinerario del cine alemán hacia la estética del nazismo. Alexandra Carranza (2021) piensa que *Psicosis* es puro y simple *thriller*, "otro de los géneros de terror en el que su componente principal es el suspenso**,** ya que el público se queda enganchado ante la expectativa de qué va a pasar a continuación". Precisamente debido a este *componente* no sería una historia de terror, cuyo clivaje narrativo es el crimen serial y su autor y no en el protagonismo de un *detective* y la investigación a la caza del culpable y sus motivaciones *razonables* aun cuando sean *irracionales.*

[2] Lewis Feuer (1971) llama así, apenas terminada la década, a la rebelión universitaria en los estados modernos: la *juventocracia* sería el proceso de desautorización de sus mayores o gerontocracia- *filiarquía*; *elitismo intelectual* y aspiración al poder político de los jóvenes educados de manera más apta en sociedades semianalfabetas como único grupo susceptible de oponerse al poder militar: "destronar al superyó tradicional y erigirse ellos mismos en conciencia superior" (p. 296), la rebelión antipaterna, y cita, como ejemplo de la auto transformación planetaria más allá del bloque ideológico, la divisa de los jóvenes pekineses durante la *Revolución cultural* maoísta (1966): atacar a los *cuatro viejos*: viejas ideas, viejos hábitos, vieja cultura y viejas costumbres (323), es decir, la *contra-cultura* integral.

primera vez arroja sangre a chorros, sin simulación, y en pleno avance de la fotografía en colores. Antes del *slasher* el crimen era teatral y el actor fingía morir bajo los disparos o la puñalada escondida y nunca manchaba el traje. Ahora muere desangrado a la vista pública, el crimen puede no tener castigo, el victimario es ambiguamente humano porque esconde tras una máscara al asesino que *quisiéramos ser,* y ni siquiera se promete un cierre en las futuras y posibles secuelas. Parafraseando a Kayser, radica en una forma de absurdo llamada *grotesco*, no lo mueve "el temor a la muerte sino el miedo a la vida", espanta y dispara la risa histérica, cada *sequel* progresa sin pausa e irremisiblemente a su propia parodia.[3]

La diferencia entre cine *slasher* (del inglés *slash,* cuchillada) y el llamado gore o *splatter* (literalmente, *salpicador*) no existe en la praxis fílmica. McCarty (1984) tiene al *gore* (un modo de decir *sangre*) como cine de efectos especiales con sangre artificial—pero esto afectaría a las mayoría de las películas, empezando por las bélicas— destinado a demostrar la vulnerabilidad y fragilidad del cuerpo humano a través de la teatralización de la mutilación. *Splatter* lo utilizó primeramente George Romero para *Dawn of the dead* (*El amanecer de los muertos*, 1968), la cual, no figura entre los primeros ciento veinte largometrajes que clasifica, y califica, McCarty. Rockoff (2002, 5-13) reúne bajo el rótulo *slasher* a las de asesino-psicópata, en pos de venganza luego de alguna clase de humillación o tragedia, sin apelación a la tortura (que sí se produce con delectación en el *gore*) y concentrado en víctimas adolescentes, normalmente sedientos de sexo grupal fuera del control o la supervisión parental, en lugares boscosos o apartados y lejos de toda posibilidad de asistencia o ayuda a los gritos de desesperación. Lo común entre ambas sería la *forma de matar*, atroz, bestial.

Dados estos requisitos se inauguran divergentes orígenes y corpus, pero en los resultados se trata de las mismas variables. McCarty destaca como iniciador y

[3] Glosamos esta definición de Wolfgang Kayser (1964): "es la ley estructural en cuya virtud un mundo se presenta como desencajado, las formas familiares se distorsionan, las proporciones naturales se alteran, el orden al que estamos acostumbrados se trastoca espacial y temporalmente y se suspenden las leyes de identidad. Es algo siempre inquietante, y la risa producida por sus deformidades va mezclada con cierto horror: inspira no miedo a la muerte sino temor a la vida". McElroy (1989) también se refiere a esta ficcionalidad como *grotesque* en los mismos términos.

realizador de los filmes más representativos del *gore* a Herschell Gordon Lewis, que habría empezado el periplo con una trilogía: *Blood feast* (1963), *Two-thousand maniacs* (1964) y *Color me blood red* (1965). Las tres proponen el abc del futuro y de allí, todas son variantes. Un proveedor de catering egipcio que pretende revivir a la diosa Ishtar a partir de miembros de mujeres, un pueblo del Sur profundo americano que invita a turistas a celebrar el *Centennial* y mata a los seis más jóvenes, un pintor que necesita de la sangre para lograr el pigmento exacto de sus cuadros. Poder y locura asesina. Hay un detective en *Blood feast* y se lo calibra necesariamente torpe y moroso, para subrayar la importancia del crimen sobre su solución. El catálogo macartiano es demasiado amplio e incluye entre sus primeros ciento quince filmes la posesión diabólica (*The exorcist*, William Friedkin, 1976, n° 56), la competencia de acción a muerte (*Rollerball*, Norman Jewison, 1975, n° 93), al menos dos historias de zombies (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968, n° 12 y *The crazies*, Romero, 1973, n° 53), un *music hall* inspirado en *El fantasma de la ópera* (*Phantom on the Paradise*, Brian De Palma, 1974, n° 78), la revancha feroz de una *teenage* víctima de bullying (*Carrie*, también De Palma, 1978, n° 98) y una épica fundadora del *slasher* (*The Texas Chainsaw massacre*, Tobe Hopper, 1974, n° 94). La lista se observa tan elástica que casi cualquier festival criminal que involucre a más de un muerto se volvería apto para ingresar en el casillero.[4] Claramente no se compadecen las fábulas de *terror psicológico*, donde las paranoias enfocadas mediante aparente imparcialidad por la cámara no son sino delirios de una mente perturbada (*Repulsión*, *La isla siniestra)* ni las andanzas de los serial-killers (*El silencio de los inocentes*, *Psicosis*, *Seven* o *Siete pecados capitales*) mientras no se muestre el *momento* del crimen o la mirada *no* sea *criminocéntrica*, desde la perspectiva del

[4] Un argumento de irónica mordacidad hacia el consumismo suicida de la burguesía como *La grande bouffe* (La gran comilona, de Marco Ferreri, 1973, n° 76) la juzga McCarty dentro del género, como si se admitiera *tout court* como digno de provocar asco el grupo de hombres dispuestos a comer hasta morir. La erudita colección de Jesús Palacios, *Goremanía. La guía definitiva del cine gore* (1995) ayuda a echar luz sobre las sutilezas distintivas y a la vez tiende a cometer el mismo despropósito ampliatorio.

crimen o del criminal psicopático y afincada en sus métodos, cuanto más sórdidos y crueles, mejor.[5]

El desarrollo de cada narración nos invita a comprender que el *gore* es la forma de filmar el *slasher*, dicho de otro modo, lo sanguinario del dispositivo es el *medio* sobre el cual sabe flotar, y la discusión terminológica pasa a segundo plano. Por lo pronto tienen en común la destrucción *física* del ser humano, y para eso la entidad destructora puede ser otro humano o una fuerza sobrenatural antropomórfica. Arnzen (1994) sostiene que el *terror* —monstruos, criaturas, científicos extraviados en ambientes góticos—reestablece el orden moral y social gracias al triunfo del bien sobre el mal, hipostasiados en héroes y villanos, entretanto el *gore* invierte la lección, además de una historia sometida al desorden estructural y la confusión, representativa de la oscuridad, la ambigüedad ética y el éxito de lo siniestro. El Bien nunca *termina de ganar* porque, sobre todo razonamiento metafísico, se calcula la posibilidad de futuras secuelas, y entonces tampoco el Mal sale airoso, contrapeso de la desnudez de *porno soft*, el castigo (sin duda desmedido) del grupo adolescente dispuesto a desatar la orgía como coronamiento del *prom* o *graduation party*[6] e interrumpido abruptamente por el destripe en la cabaña aislada, y la presunta misoginia atribuida a la pintura de las jóvenes invariablemente exuberantes hasta la lascivia (Rockoff, *ob. cit.,* p. 11-12). La evidencia indica que este postrer dato no se cumple: la *scream queen*, o chica del alarido fácil, rubia y pulposa, es aleatoria frente a la *final girl*, resoluta y valiente, a veces la última en quedar viva y quien doblega al asesino despiadado. Contradictorio, el dato que más alienta la percepción de ser un lugar narrativo misógino concluye por exaltar la función decisiva (y decisoria) del rol femenino, aunque eventualmente se adhiera el auxilio de un masculino en la situación culminante o sea presentada a través de la *male gaze* o mirada

[5] *Repulsion* (Roman Polanski, 1965); *La isla siniestra* (*Shutter island,* Martin Scorsese, 2010); *El silencio de los inocentes* (*Silence of the lambs,* Jonathan Demme, 1991); *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960); Los siete pecados capitales (*Seven*, David Fincher, 1995).

[6] *Prom night* (*Graduación sangrienta*: Paul Lynch, 1980) tiene tres secuelas: 1987, 1990, 1992, según Barreiro (pp. 78-81), pero al menos hay otras tres, una en trance de estreno (2023). *Graduation day* (*Colegio infernal:* Herb Freed, 1981) se gana su parodia el mismo año *Student bodies* (Mickey Rose y Michael Ritchie, 1981; Barreiro, p. 103). El grupo de jóvenes en tren de parranda contra toda advertencia se calcula casi infinito. *My bloody Valentine* (Georges Mihalka, 1981) y sus secuales de 2009 y 2021 (*40th anniversary*), *Campsite massacre* (Andrew Davis, 1984) y un largo etcétera.

masculina al principio. Carol Clover, inventora del término *final girl* (1992, 2015) señala el aspecto *queer* de esta *héroa*: sexualmente no disponible o virginal (no consume drogas o alcohol ni participa en jolgorios sexuales), lleva nombres *unisex* como Billie, Teddy o Sydney (Prescott, de la saga *Scream:* Wes Craven, 1996, 1997, 2000), Jess (Bradford en *Black Christmas/ Residencia macabra:,* Bob Clark, 1974*)*, Stevie (Wayne en *The fog*: John Carpenter, 1980) y se masculiniza al empuñar un arma de aspecto fálico (cuchillo, motosierra) y confrontar al asesino con fría astucia, hasta convertirse en su *doppelganger* letal (o éste lo es de ella: Ganga Algarra, 2021). Tretas del débil, ante un espectador mayoritariamente masculino, la victoria del bien se encarna en el personaje más inesperado.

Roberto Barreiro (2022) enumera los *lieux commons* que permiten divisar como tal a un *slasher film*: el serial killer implacable, sin reflexión y sin motivos (Hannibal Lecter, *El silencio de los inocentes* no se incorpora, cuando se trata de un psiquiatra irónico y calculador), necesita el contacto cercano con la víctima ("nada impersonal, siempre se vale de un arma blanca, es la cacería lo que le atrae", p. 23), un "deportista extremo" jugando al límite y él mismo en riesgo de ser cazado; no tiene particular interés sexual en sus víctimas y mata por igual a hombres y mujeres (p. 24); algún hecho traumático desafortunado de su infancia lo marca en su conducta (p. 25, Michael Myers, preso en un manicomio, mató a su pequeña hermana, por ejemplo, en *Halloween,* "certificado de nacimiento" del slasher: John Carpenter, 1978, p. 58), agregamos que no se cura ni salva mediante tratamiento terapéutico o súbita ternura estratégica, y es *humano* "no una criatura mítica ni un fantasma", pero tiene "una materialidad poderosa", actúa de *manera* inhumana, difícil de vencer y de "resistencia fuera de lo común, muchas veces inexplicada" (p. 25). La *máscara* puede conceptuarse su gran innovación y la punta del ovillo de un análisis psico-sociológico del fenómeno del terror contemporáneo: facciones anónimas e inexpresivas causando el estrés terrofílico de millones de receptores, y la metáfora de un *slayer* a la americana, un *John Doe* innominado y versión onírica de los más concretos *snipers* que matan a la salida de los colegios o ingresando en ellos. Jason Voorhees, el nombre detrás de la careta de hockey de *Martes 13* (*Friday the 13th:* Sean Cunningham, 1980) no aterroriza por su biografía sino lo hace el protector facial de un deportista. La de *Scream*, suerte de calavera boquiabierta y desfigurada, ("Ghostface") podría

causar risa a primera vista si no fuera por su inspiración en el *Grito* de Eduard Munch (1893), el cual también inspira el título (Ganga Algarra: 2021, 51). Este autor discrepa con Barreiro: el primer *slasher* sucede cuatro años antes de *Halloween:* la mencionada *La gran masacre de Texas* (2021, p. 48). Freddy Krueger y su rostro quemado se vuelve cómico casi inmediatamente y su modo de equilibrarlo serán los guantes de navajas (*A nightmare on Elm Street*: Wes Craven, 1984)[7]. La mascarilla más cambiante le toca a *Leatherface,* el cuero que imita las facciones de un débil mental (*Texas chainsaw...* y sus repetidoras: 1986, 1995—recuela, llamada *The next generation;* n° 3 de 2003; precuela *The beginning,* 2006). El payaso de *It* (Andy Muschietti, 2017), última vuelta de tuerca del género, puede entrañar más convincentemente la pesadilla de todo niño, y su perversión ya forma parte de la vida social, la violencia sobre los menores: los carniceros furiosos de toda la historia previa atacaban varones o señoritas mayores de edad. Síntoma de inevitable cansancio, Freddy, la bestia de sombrero y rostro quemado, se enfrentará a Jason, como los cowboys contra los aliens. (*Freddy vs. Jason:* Ronny Yu, 2003; *Freddy vs. Jason 2:* Shahzaib Yagood, 2012). El *rubik* cambia los colores del cubo al tratar de volver a armarse y la imaginación limitada de un sistema cerrado no da pie a muchas alteraciones sobre lo expectable, así pues se enfrenta a los monstruos, en cadena: *Michael vs. Jason, evil emerges* (Luke Pedder, 2019); *Freddy vs. Jason vs. Ash* (Trent Duncan, 2011); Michael Myers vs. Leatherface (Trent Duncan, 2021); Jason vs. Leatherface (Trent Duncan, 2010, en *video*).

En la última década presenciamos una variante del *gore* en el *torture porn* o *gorno* (acrónimo de gore + porno), donde los monstruos son los humanos, pero no los asesinos seriales sino los torturadores, y su éxito lo arrastran los partidarios del sadismo, las mutilaciones y el suplicio, el *snuff* de ficción con acentuado

[7] Con Freddy no se cumple literalmente la hipótesis de Barreiro sobre la humanidad del slasher, como alguien muerto incinerado por los padres de sus víctimas, y retornante como un espíritu que acecha los sueños de las personas y las mata mientras duermen. De hecho, *entra* en los sueños de los vecinos de Elm Street (Springwood), siempre y cuando exista suficiente miedo en el soñador), y las heridas que inflige en las pesadillas se trasladan al mundo de la vigilia. La saga *Scream* (Craven) tiene su primera hija al año siguiente de su advenimiento (1997) y otras dos con once años de distancia (2000 y 2011), nuevas sucesoras que dirige el binomio Matt Bettinelli Olpin y Tyler Gillett (2022 y 2023) y dos series televisivas, *Scream Queens* (creadores Ian Brennan, Brad Falchuk y Ryan Murphy, 2015-2016) y *Scream,* tres temporadas y 29 episodios en total (2015-2019: realizan Jay Beattie, Jill Blotevogel y Dan Dworkin).

hiperrealismo y el propósito de generar una repulsa que hace apartar los ojos de la pantalla.[8]

Zombies: *el pueblo fuera de control*

Murray Lederer organiza la diacronía del *horror film* estudiando el proceso de *genrification* o formación del género, con anclaje en el expresionismo (hasta 1938), la crisis de la racionalidad, o auge del *monster film* de la Universal y la inglesa Hammer (1973) y el nuevo comienzo aún en vigencia desde los asesinos seriales y enmascarados (desde 1974) (*Horror film. A critical introduction.* New York, Bloomsbury, 2018). Otro ensayista, Noel Carroll (2005), quien comienza a tomarse en serio el modelo empezando en la revisión histórica del *terror-arte*, distintivo del *terror natural* como estado emotivo ante los miedos del mundo. En su diario de viaje no faltarán los sustos literarios, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Robert Lewis Stevenson, 1887), *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1891) y *Drácula* (Bram Stoker, 1897, p. 16) o *Frankenstein* (Mary Shelley). A éste le dedica un examen freudiano, la *figura de condensación* o *colectiva* propia de las fotocomposiciones del sueño, superposición, asociacionismo, que crea un nuevo ser repulsivo e impuro (pp. 57-58), y su vínculo con los espectros del inconsciente, lo reprimido, lo incompleto, lo frustrante. Si Freud pensaba en las gárgolas, los leones alados asirios, el cura-demonio de El Bosco o la gallina con cabeza de bebé de Goya, la continuidad del híbrido conduce al hombre lobo (p. 59) o al fundido de humano y extraterrestre, los insectos gigantes de la sci-fi, o todo producto de la "biología fantástica y fóbica" (pp. 63-64). Lejos está Carroll de hablar de *gore* o *slasher*, y a cambio destina varias observaciones sobre *Tiburón* de Steven Spielberg (1975), atento a los efectos de temor y temblor sobre

[8] Nos referimos a *Saw* (*Saw, juego macabro*: James Wan, 2004) y *Hostel* (Eli Roth, 2005), y sus respectivas secuelas (*Saw, el juego del miedo II:* Darren Lynn Bousman, 2005; *III,* 2006; IV, 2007; V: David Hackl, 2008; VI: Kevin Greutert, 2009; VII *El capítulo* final en 3D: *ídem* director, 2010. Hostel II (Roth, 2007); III: Scott Spiegel 2011 (en video); *The green inferno* (*Caníbales:* Roth, 2013). *Holocausto caníbal* (*Cannibal Holocaust,* del italiano Ruggero Deodato, 1980) es un *splatter* antropófago muy influyente, pero en cotejo sería casi una comedia hoy. Steve Jones remarca la misoginia de este subgénero, sin duda un retroceso luego del replanteo superador de la *final girl*: las elegidas para caer en manos del predador-verdugo suelen ser jóvenes mujeres (2013, 129-149). Asimismo, distingue estilizaciones, o redesignaciones, *extreme porn* (150-169) y *hardcore horror* (pp. 170-186) de acuerdo con la acentuación en el sexo o los tormentos.

nuestra psicología (pp. 2, 13, 49-50, 116-119, 372, 383).[9] Nunca incurre en la caracterización del zombie, que ni siquiera nombra, pese al lugar destacado que *Night of the living dead* obtiene en la plasmación categorial del terror, según varios autores. Proponemos una perspectiva acerca de esta última acrobacia del cine de miedo que lo excluye y al mismo tiempo constituye su superación y la construcción de un género *otro*.

El estallido del cine z se suscita en la década del 90 y las dos primeras del siglo XXI, con honorables ancestros en George Romero a fines del 60, en reducidas cuentas el *pater* del paradigma: éste y él cruzan la frontera del relato sanguinario-fantástico para convertirlo en alegoría social y política. Originario de las Antillas es el único terro-asesino colonial e hispanoamericano, casi un producto de exportación inmediatamente adoptado por la fantasmática hollywoodense y desde allí reenviado al mundo entero: "el más proletario de los mitos del género fantástico" (Curubeto: 1996, 382). Al revés de los monstruos sedentarios, cazadores y recolectores del terror clásico, el cuño nobiliario draculiano, el prestigio de sus pares decimonónicos y románticos en clave Frankenstein y los enmascarados que logran crear su propia leyenda en celuloide, el *asezombie* es plebeyo, popular, masivo y sin fisonomía facial, peor, su cara *recuerda* la propia, ahora *anonimizada* por su retroceso a la entidad carnívora y hematófaga que representa, en el sujeto colectivo, la involución de la raza humana a sus estados precivilizatorios en medio de las ciudades industriales o sus aldeas satélites.

Suely Rolnik habla del *self-nómada*, "(deben) crear un nuevo territorio cada vez que la vida lo indica como condición para mantener su procesualidad" (2013: 7). El zombie del film horrorífico no pertenece a ningún lugar, disparado al *afuera* del hambre y, sobre todo, no puede *volver a casa,* aunque sus deudos le

[9] Después de la *Universal*, a fines de los 50 es la productora británica *Hammer* la renovadora del film de monstruos humanos. Con *La maldición de Frankenstein* (Terence Fisher: 1957) se inaugura otra etapa: fotografía a color y "la reconstrucción del universo gótico atravesado por una dosis de erotismo y truculencia" (González Achi: 2019, 21). Las *Hammer girls*, rubias y tentadoras para los *Dráculas* subsiguientes, el uso emocional del rojo (sobre todo el director Freddie Francis, p. 29), el fetichismo (p. 30, p. 36), las sectas esotéricas (p. 52) y la lenta absorción mutua de "perversión, sadismo, sexo y gore" (p. 53) puede resultar anticipatoria, tanto como los reducidos *budgets.* Aún antes, *The Quatermass Xperiment* (Val Guest: 1955) y *Quatermas* 2 (1957) la Hammer ya practica (algunos) datos de la estética romeriana: "la conspiración militar, la invasión alienígena, el contagio extraño, monstruos gigantes" (Sancho: 2019, 88) más la aparición del científico y sus ambiciones nietzscheanas. Christopher Lee y Peter Cushing darán semblantes reconocibles a una *cultura low brow* de profundo enraizamiento, que no podíamos dejar de citar.

reconozcan un cierto parecido al padre o la madre, todavía con el traje, el delantal o el overol *del que fue.* El vivir orgásmico del individuo narcisista en el capitalismo tardío, que ya no planifica porque redunda en sacrificio y espera y sólo adora el placer inmediato, también tiene su correlato fílmico en la multiplicación tanática. Matar todo el tiempo, jugar al *sniper* sin excomunión, entregar al observador el goce puro del crimen lúdico, reventón de masa encefálica y borbotones de sangre. Forma disimétrica del cine bélico sin enemigo igualitario, sin tropas equivalentes en el campo del honor ni ideologías contrapuestas: ahora el grupo de irregulares, eventualmente guiado (más que dirigido) por un policía o un médico, huye de un ejército sin generalato, también fortuito y antropófago. Y todos consumen muerte, éstos consumen vivos, aquéllos consumen muertos.

Los filmes suelen reunir al acaso a los perseguidos en un supermercado, donde se almacenan junto a lo almacenado —consumidor consumido—, y allí, descontextualizados de esos hábitos, se reparten la tarea de tapar las entradas posibles, improvisar sucedáneos de armas en caso de no haberlas en las góndolas, y, por qué no, vigilarse mutuamente porque se abriga la presunción de que alguno de ellos fue mordido y lo oculta. Cualquier fábula conduce al shopping (*Zombi:* Romero, 1978, *Amanecer de los muertos:* Zack Snyder, 2004); si no el supermarket, el pub (la taberna *Winchester* de *Shawn of the dead/Zombies party:* Edgar Wright, 2004), *no-lugares* augeanos, impersonales y bulímicos de furor adquisitivo o ingesta alcohólica, corredores de recreación y bonanza compradora sin restricciones, ahora ratoneras que invierten polarmente su función y se usan de refugio aciago. La revocación de la identidad z se replica en los sobrevivientes rumbo al templo de lo anónimo, última *ratio* de los adocenados humanos del montón, los paroxísticos yantadores de enlatados que, a su turno eran *zombies pensantes* antes de abreviarse a, simplemente, vivir. Pissarro recuerda cómo en el film de Romero (también traducido *Amanecer de los muertos)* los z van al shopping guiados por la costumbre de hacerlo cuando vivos, "son seres que lo han perdido todo (perdieron sus vidas; luego, perdieron sus muertes), excepto su condición de consumidores", y nombra al *Konsumenterror*, el terror a dejar de consumir. Si en el terror monstruo-científico el *interior* —el laboratorio, la casa, el palacio, la isla— significa la ratonera mortal y sin escape, con sus sótanos, entradas secretas y cuartos paralelos, en el *z movie* el pánico está *afuera*, en el

hormiguero reventado de las calles que ellos dominan e invaden, toda la ciudad se ha vuelto cárcel mortífera de los sanos (o *aun-sanos)* y coto de caza recíproco. El zombismo simboliza mejor el pánico a las masas sin control ni líder,[10] en esos campos de concentración, o desconcentración, a cielo abierto, las urbes posmodernas. "Eficaz metáfora del hombre esclavizado, explotado hasta su absoluta masificación y pérdida de cualquier rasgo individual" (Palacios: 2010, 28). La licuefacción del *sujeto*, destinatario de las campañas plebiscitarias, las promociones segmentadas y los planes de ahorro. El *individualismo de masa*, como lo llama Virilio, libre de elegir lo que ya lo ha elegido a él, reducido a la instintividad primaria y descerebrado (2011: 41), o todo lo contrario, la *multitud*, concepto de Paolo Virno (1996), una sociedad pos-hobbesiana que se opone a las ideas de Pueblo, Nación, Estado, "a las de acción o representación política, a la esfera pública, un nuevo agente histórico desestructurado y contingente, un amasijo anárquico de sectores que no aspiran a la hegemonía sino a la revuelta, a desobedecer a los poderes instituidos", por un lado "una alternativa de ciudadanía globalizada" (cit. Escobar: 2004, 15), y también "conjunto amorfo de pos-subjetividades dinamizantes y contestatarias" (*ibíd.*).

González Achi (2021) enumera los ingredientes fundantes del *z* romeriano, pronto generador de su propia descendencia: 1) el mordisco de un z provoca el contagio (idea heredada del vampirismo); 2) a diferencia de los monstruos clásicos funciona en muchedumbre, "siempre son muchos" (p. 23); 3) la claustrofobia debida al encierro de los perseguidos (*presa*-alimento de los z) y sus consecuencias derivan en tensiones de convivencia entre los personajes (estereotipados en su gran mayoría); 4) "algunos humanos son más crueles,

[10] Korinfeld y los nudos sensibles de la subjetivación: "el miedo a la vejez, a la putrefacción, a la muerte, a la masa descontrolada, a la disgregación social…. El peligro (anómico) es aquello que seríamos capaces de hacer, ese otro que soy y que puedo ser yo" (2013: 37), reducido al solo móvil alimentario: "matar humanos y consumirlos, aunque no necesariamente por ese orden" (Martínez Lucena: 2010, 73). Fernández Gonzalo concuerda en que representa el miedo a la animalización y la vuelta al salvajismo (2011: 194) y cita a Borja Crespo (1998): "una sociedad en descomposición, los cuerpos sin vida que se arrastran ante nuestra mirada son nuestra proyección" (2011, 22). Rick Grimes, el policía convertido en asesino en *TWD*, lo dice: "Nosotros somos los muertos que caminan". Para Margaret Twohy (2008) representa el miedo a amenazas reales: un conflicto bélico (desde la Guerra Fría al actual terrorismo), pandemias (VIH, gripe aviar), la inmigración, el desempleo (citada por Oliver Marroig, que agrega el accidente nuclear, desde Chernobyl a Fukushima, y saca a colación los *hikabusha* japoneses, los deformes sobrevivientes de Nagasaki/Hiroshima: "se convirtieron rápidamente en su propia casta" (2016: 10).

peligrosos y perversos que los zombies"; 5) ataca en pos de carne humana; 6) "sólo se mata lesionando o destruyendo el cerebro" y 7) "por lo general la trama incluye a un familiar o persona cercana vuelta zombie", derivando en una escena "de alto contenido emocional" (p. 24). Podríamos añadir el antimilitarismo (*The crazies, El día de los muertos vivientes/Day of the dead,* 1985) y lo nuevo *after* Romero: la isla o zona desierta salvadora en un ambiente no explorado por el terror de monstruos, la *distopía* o *futuridad* caótica y anómica inminente, en vez de la nostalgia *pasadística* de los viejos licántropos. Con toda evidencia no se siguen a pie juntillas estos alineamientos y el *z* puede manifestar alguna instancia intelectual o capacidad de decisión (Samantha Morton conductora de otros z en la novena temporada de *The walking dead:* Frank Darabont, 2019-2020), pero eso ya transforma el género en *otra cosa.*

¿Cuál será la pena eterna por matar muertos? El italiano Lucio Fulci acertaría al sacar los z a la superficie desde una entrada al Infierno, a la sazón un hotel deshabitado en las afueras de New Orleans (*El más allá* o *The beyond,* 1981) — único caso *creíble* de apelación bíblica al fenómeno *z.* Parodia posmo-cristiana, la ética que habría de salvarnos del azufre desaparece al terminar la Historia, como se borra la matemática precisión en distinguir tajantemente el bien del mal. Ni siquiera es estable la filantropía entre víctimas, y un virósico entre nosotros lanza el asesinato para la autoconservación, como en *Exterminio* (*Twenty-eight days after*: Danny Boyle, 2002) la heroína negra no duda en sacrificar a un amigo suplicante con sólo saber que fue mordido, o, apenas, salpicado. Nada casual que el z fílmico pida cerebros, mito de la *Aufklarung*, como si quisiera succionar la razón despistada e inútil. El resultado del fracaso de la ciencia salvífica en reemplazo de la fe religiosa no implica una lectura reaccionaria: cuando ya han pasado de moda, la Covid-19 viene a clausurar las puertas, bajo el ataque de un autómata invisible[11]. En *Zombies of massive destruction* (Alí Hamedani: 2009) el

[11] Bauman cita las tres estrategias contra la otredad de Lévy-Strauss: la *antropoémica* (echar o matar), la *antropofágica* (neutralización cultural, comerse al otro y absorber su fuerza) y la *émica* o *fágica*, vomitarlo, expulsarlo, prohibiendo el contacto físico, el diálogo y toda variedad de *commercium, comensalidad* y *connubium*. El grupo fugitivo se refugia en no lugares expulsivos, que desalientan la permanencia y son por definición, de tránsito, mientras se agolpan en busca de sus entrañas y miembros los *z*, tribales canibalísticos (2013, 109-110), *No-lieux* de Augé: "lugares del tránsito y la comunicación, su vocación no es territorial, no consiste en crear identidades singulares, relaciones simbólicas y patrimonios comunes, sino más bien en facilitar la circulación

pastor predica contra el divorcio, el aborto, los islámicos, el matrimonio gay, y su público de feligreses dormita o juega al *gameboy*, pero se despierta al nombrarles el *bingo* de esa noche. Gente dispar se refugia allí, en el templo pueblerino, y comprobamos su distancia con las suntuosas y oscuras catedrales de las películas de exorcismo. Es más, se subvierte: el *suicidio* de un sacerdote provoca la resurrección de los enterrados (*Miedo en la ciudad de los muertos vivientes*: Lucio Fulci, 1980), como si la violación de una preceptiva católica por quien debiera rehusarla generara el trasiego del universo divino-humano. El pecador mortal es, aquí, el menos imaginable y, su falencia cambia el orden natural, siendo los z los recaderos de un Juicio Final inverso. El cuchillero/motoserrador/hachador loco no puede quedarse quieto, le queda un resto de autopreservación aunque más no fuese cinematográfico (para la próxima película), finalmente muere (lo mata la *final girl)* y el grupo humano victimizado compone realmente una comunidad ritual-etaria —los *teen* exornados por la Rubia Despampanante. El film-z empieza *in media res* como la épica, y el paisaje de autopistas llenas de autos abandonados (*Zombieland* o *Tierra de zombies:* Ruben Fleischer, 2009; *Zombieland Tiro de gracia:* ídem, 2019), la basura dispersa (*Exterminio*), los animales del bosque piafando en el cemento (*Soy leyenda/I am legend:* Francis Lawrence, 2007), avisan el fin de los tiempos. Ese orden ya no va a reestablecerse puesto que no depende de un excepcional homicida fuera de norma, sino de *miles*, tal vez millones de iguales homogéneos en su voracidad, donde cesó de haber ley, o se impuso la del *sálvese quien pueda.* Lo posapocalíptico —*poscapitalista* parece un acróstico—aterroriza con su abundancia de *presente* aludido. La crisis global bancaria y de hipotecas *sub prime* fue el primer ensayo y no en vano el auge z en el cine se produce, y reproduce, alrededor del fatídico 2008.

Conclusiones: *dos épocas, dos géneros*

Se suele citar a lo ominoso freudiano como esencia del terror, *umheilich* lo siniestro clandestino que debió permanecer así y opuesto a *heimlich,* familiar,[12] y

y el consumo" (Augé: 2003, 101), "redundantes y demasiado llenos, saturados de seres humanos" (102-103).

[12] Freud (texto de 1919) revisa las definiciones de diccionario y las citaciones literarias del concepto; la que trascribimos —lo clandestino manifiesto—es de Schelling (Freud, 1992: 224) y se opone a *heimlich* (y sus dos sentidos, familiar y confortable junto a oculto e impenetrable y

en el *z* es el hombre mismo, "nada más aterrador que un ser humano siniestro para (otro), porque es un ser familiar que se vuelve extraño; como la naturaleza, distinta, extraña, desconocida y aplastante" (Estrada Mora: 1992, 66) "lo espeluznante y angustiante en general" (Freud: 1992, 220), lo *hospitalario* de la propia casa revela "lo secreto e incierto" (*ibíd.,* p. 223), la inseguridad que cubre el confort. Lo cotidiano vuelto *ominoso* del z, asesino proliferante, está en matar para alimentarse, no por malignidad o como comisionado de Dios, perdió la inteligencia —lo inalienable personal— pero no le resta una teleología de ser animado, y aún canibalístico carece de culpa, aunque no de violencia. Monstruo pre-sapiens, no reside en el invasor alienígena-bárbaro ni, del otro extremo, en el robot sin sentires ni entendimiento propio: el z está en el medio del puente, sucede hoy, fruto de un viral fuera del microscopio, un experimento de defensa malogrado de la CIA, trasmisible vía sanguínea —se pasa del *Lázaro* místico *ex muerto* al hombre cualquiera *ex vivo* transformado, del *muerto-vivo* al *vivo-muerto*. Emblematiza la destrucción del *paradigma inmunitario* que se muerde la cola, extrema la paranoia de la prevención vitalicia, para terminar igualmente en calamidad masiva y abarca la idea de intrusión universal acechante sobre el *cuerpo*, la polución microbiana*:* "lo que hoy asusta no es la contaminación en cuanto tal […] sino su ramificación descontrolada e incontenible por todos los ganglios productivos de la vida" (Esposito: 2009, 11).[13]

---

cerrado a la investigación, 226). El fantasma del ser privado de ojos (*sin* ojos, no ciego) tal como lo analiza Freud en *El hombre de arena* (*Der Sandmann*) de E.T.A. Hoffmann, símbolo de la angustia de la castración, también armoniza con ciertas características físicas del z filmado: los ojos transparentes y la desaparición de los instintos sexuales (230-231). "Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida. En el intersticio entre ese deseo y ese temor se cobija lo siniestro potencial, que al efectuarse se torna siniestro efectivo. Lo fantástico encarnado: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro", decide Trías (2001, 36). "Al mostrar a los zombis literalmente como cadáveres andantes, las películas de muertos vivientes cuentan con un personaje en el que confluyen la visión ominosa entre lo familiar y lo desconocido" (Del Olmo: 2012, 81).

[13] "Ya sea asediado el cuerpo de un individuo por una enfermedad propagada; el cuerpo político por una intromisión violenta (el terrorismo); o el cuerpo electrónico por parte de un mensaje aberrante (los virus informáticos), lo que permanece invariado es el lugar en el que se sitúa la amenaza, que es siempre el de la frontera entre el interior y el exterior, lo propio y lo extraño, lo individual y lo común…. Lo que antes era sano, seguro, idéntico a sí mismo, ahora está expuesto a una contaminación que lo pone en riesgo de ser devastado", dice Esposito (2009, 10) y cita a René Girard (*La violence et le sacré:* 1972): "En tanto los hombres gocen de la tranquilidad y la seguridad, la sangre no se ve. Apenas se desencadena la violencia, la sangre se hace visible: empieza a correr y ya no se la puede parar, se infiltra por todas partes, se esparce y se expande de manera desordenada. Su fluidez hace concreto el carácter contagioso de la violencia" (57).

El terror z es metafísico: *nada* causa la mudanza de seres humanos en *projimófagos* al sol, más bien se apuran *justificaciones* antes que explicaciones fiables, trátese de un indefinible virus y su traslación mediante mordeduras, o un arma bacteriológica extraviada. Causalidad en grado de tentativa, conjetural o periodística, prácticamente no se conocen antídotos más allá del aniquilamiento de los infectos-mordidos, y una huidiza jalea verde en *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson: 2002-2016). Así, el zombie no se acaba nunca —no se puede matar a toda la humanidad— goza de tantas variaciones como z en la Tierra frente a los *topoi* gastados del terror —de ahí su inagotable productividad— y casi no se maquilla, se *desdisfraza:* avanza a modo calavera como en la trilogía de Ossorio, o se le *queman* los rasgos como un Freddy proliferante).[14] Del terror clásico queda el utillaje formal, los surtidores rojos que rocían la pantalla, los sesos desparramados, las entrañas humeantes en juliana, las mandíbulas filosas, los ojos glaucos. Todo inscripto en un hato confuso de extras y protagonistas grupales que no llega, se diría, a provocar repulsa, y enseguida cambia la toma.

En ambos casos estamos ante un *bricolaje* o *pastiche* de *copy paste*, o *copiar-pegar* y elaborar un puzle nuevo con piezas consabidas, formulando un *terror game,* con el denominador común del derroche de hemoglobina, la intencionalidad asqueante e irresistiblemente magnética, y una exploración sobre el propio morbo oculto en nuestra psiquis. Sin embargo, admite las mismas desemejanzas existentes entre policial detectivesco y negro o *hard boiled*: uno tiene héroe y villano y el *mal* se muestra infrecuente resguardando a la honorable sociedad, otro tiene copiosos victimarios y víctimas, todos somos asesinos y asesinados y la sociedad no puede ya recuperarse.[15]

---

[14] La *Tetralogía Templaria* del coruñés Armando de Ossorio, compuesta por *La noche del terror ciego* (1972), *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975), inventa a un grupo de caballeros medievales resucitados, muchos de ellos esqueletos parlantes. No implica su anexión al género z si nos atenemos a la historia, ya que razonan *como cuando* estaban vivos y tienen en claro la misión de revancha, algo ajeno al canibalismo irracional, "mis personajes son momias y no zombies" (Cf. Cabrejas: 2022, 251-253.

[15] Arnzen (1994, 4-5) emplea *bricolaje* de Derrida y *pastiche* del Jameson, para incidir en su examen del film de terror posmoderno, como tal un *pot-pourri* de retazos cosidos (y *recocidos*) con el que *juega* el guionista e invita a jugar al espectador ("horror film as games", p. 6). Hacemos un pormenorizado análisis del género *zombie* en *Cine líquido* (2022, 211-286).

Bibliografía

Arnzen, M. A. (1994). "´Who´s laughing now?´ The posmodern splatter film". *Journal of Popular Films and Television,* 21. 4, 176-184.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas,* Barcelona, España: Gedisa.

Barreiro, R. (2022). *Máscaras, machetes y masacres. Historia del slasher.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cuarto Menguante.

Bauman, Z. (2013). *Modernidad líquida,* 14º reimpresión. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: FCE.

Cabrejas, G. (2022). *Cine líquido. Estética de mercado en el cine americano (1990-2020).* Mar del Plata, Argentina: EUDEM.

Carranza. A. (2021). "Bu! Conoce los tipos de terror que harán saltar de miedo a tus espectadores". Disponible en línea: «https://www.crehana.com» 6 de septiembre de 2021.

Carroll, N. (2005). Filosofía del terror o paradojas del corazón**,** Madrid, España: Antonio Machado Libros.

Clover, C. J. (1993). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* Princeton: USA: Princeton University Press.

Curubeto, D. (1996). *Cine bizarro. 100 años de películas de terror, sexo y violencia.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

Del Olmo, A. (2012). "El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea" Universidad Ramón Llull. Disponible en línea: **«** www.tesisenred.net», [Consultado el 28 de marzo de 2019]

Esposito, R. (2009). *Immunitas. Protección y negación de la vida.* 1º reimpresión, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.

Estrada Mora, O. (1992). "Lo estético y lo siniestro", En *Filosofía*, XXX, 71, 63-71.

Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombie.* Barcelona, España: Anagrama.

Feuer, L S. (1971). *Los movimientos estudiantiles. Las revoluciones nacionales y sociales en Europa y el Tercer Mundo.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Freud, S. (1992). “Lo ominoso”, en *Obras Completas,* CVII (1917-1919), 3º reimpresión, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 1992, 215-251.

González Achi, M. (2021). *La revolución de los zombies. El cine de George A. Romero.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cuarto Menguante.

González Achi, M., Sancho F. et al. (2019). *Hammer Films. La leyenda del horror británico.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Cuarto Menguante.

Jones. S. (2013). *Torture porn. Popular horror after* Saw, London, UK: Palgrave MacMillan.

Kayser, W. (1964). *Lo grotesco*. *Su configuración en pintura y literatura.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nova.

Korinfeld, D. (2013). “Nosotros los zombies”, en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: *Página/12,* 7 de diciembre de 2013, 36-37.

Kracauer, S. (1961) *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán,* Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos,* Barcelona, España: Gedisa.

McCarty, J. (1984). *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo. A Critical Survey of the Wildly Demented Sub-genre of the Horror Film that is Changing the Face of Film Realism Forever.* New York, USA: Saint Martin´s Press,

McElroy, B (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*. London, UK: Macmillan,

Oliver Marroig, J. A. *Empire of the Dead. Análisis y evolución del género de zombis en George A. Romero.* Las Palmas, España: Universitat des ils Balears, 2016. Disponible en línea: «www.repositori.uib.es» [Consultado el 20 de mayo de 2019].

Palacios, J. (1995). *Goremanía. La guía definitiva del cine gore.* Madrid, España: Alberto Santos editor.

Palacios, J. (2010). *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes,* Madrid, España: Valdemar.

Rockoff, A. (2002). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 1978-1986* Jefferson: USA: McFarland.

Rolnik, S. (2005). “Antropofagia zombi”. Universidad Pontificia. *Núcleo de Estudos da Subjetividade.* Sao Paulo, Brasil. Disponible en línea: «www.pucsp.br», [Consultado el 27 de junio de 2016].

Narrativas impresionistas y visualidades discursivas. Relatos *otros* en la formación docente de educación artística

Tamara Beltramino (Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro)

Luces y sombras en los relatos de experiencias de formación docente de educación artística

¿Qué tienen en común *La clase de danza* de Edgar Degas, el *Baile en el Moulin de la Galette* de Auguste Renoir y *La música en las Tullerías* de Édouard Manet?, ¿qué tienen éstas obras pictóricas en común con la Educación artística?

El impresionismo nacido como reacción al academicismo e influenciado por un contexto positivista es una corriente estética que surge hacia fines del S. XIX en Europa, que se caracterizó principalmente por su afán de imitar la realidad y mostrar la impresión visual. Las líneas borrosas, la luz en figuras con mayor peso visual en oposición a otras que se mimetizan con el fondo, el uso de colores vibrantes y las pinceladas cortas y yuxtapuestas para lograr un todo unitario a partir de partes inconexas son, sus principales características.

Ahora, imaginemos a la Historia de la Educación artística como un gran cuadro pictórico tridimensional. Si analizáramos su composición, veríamos que al hacer foco en la historia de la formación docente en educación artística, veríamos que de forma análoga, encontramos una yuxtaposición de relatos que dieron luz y color a determinados saberes, sujetos y prácticas formativas, que, con simetría radial -al eje europeo anglosajón, replican e imitan prácticas, discursos y corrientes didácticas que llevaron a la construcción de relatos de (para) la formación docente en educación artística como espacios de reproducción cultural. Mientras que otros, los alternativos, los de resistencia, los de producción contracultural quedaron difuminados en el fondo, casi imperceptibles por el canon estético europeo invisibilizó.

Pero ¿qué relatos *otros* sobre las experiencias de enseñanza y aprendizaje habitan en las narrativas biográficas y (auto) biográficas de docentes y

estudiantes?, ¿qué prácticas *otras*, sobre la formación docente se experiencian en el Profesorado de Artes Visuales M. A. Malharro de la ciudad de Mar del Plata?, ¿es posible que paralelamente habiten espacios para la producción contracultural?, ¿cómo (de) construir una historia otra de la Formación docente en educación artística que se aleje del relato oficial y construido desde arriba[1]?, ¿qué relatos entramados y yuxtapuestos podemos visualizar a través de formatos narrativos alternativos al positivismo?

El presente trabajo tiene como objetivo responder éstos interrogantes a través de la socialización de los avances de mi tesis doctoral de investigación[2] por medio de un análisis interpretativo de los relatos *otros* sobre las experiencias de formación que habitan en la narrativa biográfica de un estudio de caso.

Para esto, primero se delinearán los trazos del recorrido analítico realizado previamente al "trabajo de campo" y luego, se socializarán los avances del análisis interpretativo que realizo sobre un relato biográfico sobre experiencias de enseñanza y aprendizaje en la formación docente de educación artística desde un marco epistemológico decolonial y de formatos narrativos alternativos como instrumentos de investigación.

Soportes y ejes de mi investigación

El contexto sociohistórico que dio origen a las narrativas impresionistas sobre la formación docente en educación artística, se remonta hacia finales del siglo XVIII. La violencia epistémica del imperio español en América asumió una forma

[1] Las categorías conceptuales "historia desde arriba" e "historia desde abajo", tienen su origen en los cambios que se generan al interior de la Historia a fines de los 60'. Frente a la Historia Tradicional o específicamente política y económica que caracterizó desde mediados del S. XIX y principios del S. XX, la Historia Social, de la mano de E. P. Thompson, E. Hobsbawm y M Dobb, entre otros, permitió ampliar el objeto de estudio: la sociedad en su conjunto, incorporando los aspectos ideológicos, culturales, las mentalidades, etc. y posicionando nuevos sujetos históricos, a "los de abajo" haciendo hincapié en las experiencias, acciones y luchas de las clases bajas y recuperando su pasado como agentes de la historia.

[2] Doctoranda en educación del Programa específico de formación en Investigación Narrativa y (Auto) biográfica en Educación. El mismo está dirigido por el Dr. Sebastián Adolfo Trueba y codirigido por la Dra. Bibiana Sandra Misischia. Facultad de Humanidades y Artes. UNR. Plan de tesis aprobado por CONEAU Resolución 12.106/16 el 5 de septiembre del 2022.

específica: *la hybris del punto cero* (Castro-Gómez, 2010). La irrupción mundial del capitalismo exigía que la multiplicidad de expresiones culturales del planeta fuera traducida como una serie de diferencias ordenadas en el tiempo. Así, las "muchas formas de conocer" quedaron integradas en una jerarquía cronológica donde el conocimiento científico ilustrado, impuso un ocularcentrismo eurocéntrico que ignoró, acalló y construyó una retícula visual androcéntrica, etnocéntrica y blanca que in-visibilizó, ocultó y convocó al silencio de otras epistemes y formas otras de conocer y saber. Se construyeron a la vez "relatos oficiales"- sobre qué es el arte y particularmente sobre qué Educación artística enseñar. Y si bien se gesta bajo el estatuto de la modernidad durante el S. XVII en occidente, es a partir del S. XIX -a través de la creación de los sistemas de enseñanza nacionales- que estos relatos comienzan a instituirse y reproducirse desde entonces.

A su vez, la colonialidad del ver (Barriendos, 2011), generó en la educación en artes visuales una sublimación de miradas y prácticas artísticas "centristas" acordes al canon (europeo) de los S. XVIII y XIX. (Auto) establecidas como válidas y universales produjeron un epistemicidio cultural (de Sousa Santos, 2015) que originó el colonialismo europeo primero y el autocolonialismo criollo (Mignolo, 2012) después. En éste sentido, Augutowsky (2012) plantea que el contexto latinoamericano:

> las prácticas y discursos sobre la educación artística son herederas, o participan de modo más o menos sistemático y consciente de postulados teóricos, corrientes didácticas, prescripciones curriculares y diversos métodos o sistemas "enlatados", muchas veces surgidos en contextos socioculturales muy diferentes a los de su implantación (pp.157-158)

De este modo, la cultura visual producida y reproducida en el campo educativo -particularmente las imágenes- adquirieron un rol determinante en la construcción de discursos que se entramaron con los relatos construidos desde (para) la formación docente en artes visuales. Con función política, pedagógica, de denuncia, de crítica social o de reproducción cultural, a lo largo del tiempo y producto de una construcción histórica y política, las imágenes como dispositivos de control (Agamben, 2011) construyeron subjetividades que se expandieron en el tiempo y el espacio impactando connotadamente en los procesos de

construcción identitaria. Concebidas como parte de los discursos de verdad de una época, naturalizaron relaciones de dominación, desigualdad y estructuraron jerarquías. Con la función pedagógica de crear una consciencia estética nacional, las imágenes también constituyeron un andamiaje simbólico fundamental en la construcción de la Argentina como Estado- Nación formando parte de un gran entramado de relatos fundacionales oficiales y hegemónicos que desde el S. XIX. Es a partir de entonces que se convierten en objeto y medio para educar miradas a la vez que son sujeto de miradas educadas. Pero son miradas que hacen foco, recortan y seleccionan, dejando muchas veces de lado la multiplicidad, lo diverso, así como lo único y contingente.

En este contexto, las narrativas sobre (para) el arte en general y la educación artística en particular, fueron construidas "desde arriba", configurando una formación docente en educación artística como un espacio de reproducción cultural (Bourdieu y Passeron, 1979) que a lo largo del tiempo apuntó al desarrollo de aspectos: estéticos, morales, emocionales y afectivos de los sujetos, para el entretenimiento y el buen uso del tiempo libre, como área de complemento terapéutico y para ejercitar las capacidades sensoriales y psicomotrices de las personas. Y que derivó en una enseñanza centrada en técnicas, herramientas y destrezas, entre otras. Y más allá de algunas transformaciones realizadas en los diseños curriculares, el lugar de la educación artística y de su formación docente siguió siendo acrítica y carente de historicidad. Desde la que se reproducen relatos e imaginarios visuales trasatlánticos como depositarios y reactivadores del patrón de colonialidad, y de un saber cimentado sobre bases europeas que negó los saberes americanos.

Pero ¿cuáles son los quiebres y resistencias a lo establecido como hegemónico u oficial? Desde una mirada decolonial, ¿qué otras prácticas de enseñanza, propuestas alternativas de educación, otras trayectorias formativas co-forman al docente de arte? ¿Qué relatos otros se entraman en la Historia de la Formación docente de educación artística? ¿Cómo acceder a los metarrelatos y paralelamente cómo salirnos de su afán totalizador y universalista?

Una historia otra de la formación docente: Mariana

Mariana generalmente viste de negro, pero cuando la ves irradia todos los colores del arco iris y una gran sensualidad. Tiene una voz dulce pero a la vez firme. Su largo pelo negro enmarca y contrasta con el color de su piel.

Ella narra su vida como pintando un cuadro. Boceta, delinea y luego define, da forma y color a su narración. Así, la respuesta a cada pregunta culmina en una experiencia casi inmersiva a su pasado. Que no viví, pero puedo verla y sentirla con ella.

Mariana cuando entra al aula, lo hace cargada de bolsas enormes con cosas que sobresalen aún más grandes y en las que habitan mundos posibles y nuevas realidades. Desde la primera clase hasta la última, ella rompe con la estructura del aula. No usa los pizarrones pero sí el piso. Cuelga cosas del techo, tapa los bancos las sillas, los para, los sienta, pone música y se interviene corporalmente. Al estilo Minujín, con una careta de Freire o su cuerpo pintado como parte de "La noche estrellada de Van Gogh". De ésta forma Mariana te atrapa, te cautiva.



Para ella, el arte tiene un poder mágico, transformador.

Para Mariana el aula es su obra de arte, las clases son un happening, una experiencia inmersiva en todos los sentidos y de la que no hay espectadores pasivos. Todos son la obra y parte esencial de ella. La enseñanza es una acción performática que te transforma e interpela. La escuela, es el escenario en el que

todo se ejecuta. Sus clases, tienen elementos del teatro donde hay protagonistas, escenografías, actos, sonidos y música. Pareciera ser una obra que se va generando de forma improvisada pero la realidad, es que un gran bagaje teórico y mucha experiencia sostiene esa improvisación. A sus estudiantes, lxs embarca en un constante proyecto que los necesita sí o sí como protagonistas. Lxs va tutoreando, andamiando para que luego construyan su propio camino, sus propias obras, para que se encuentren así mismos en esas obras. Mientras que el recorrido se convierte también en un aprendizaje. En cada clase se van develando, descarnando, las "capas encallesidas", todas esas máscaras y capas que nos hemos construido para ser socialmente aceptados. O como decía Eisner (1998), capas que producto de la adultez hacen cayos en la percepción y nos van enmudeciendo en la mirada, en los sentidos y también en el pensamiento.

Para Mariana, durante la pandemia nada de esto se modificó, quizás, hasta la potenció. Durante el ASPO el comedor de su casa era el aula. Era un escenario en el que estaba todo dispuesto. Al iniciar el Zoom, se abría el telón y podías encontrarla personificando a algún personaje de algún cuadro, de algún cuento, telas de colores pintadas, dibujadas, música y propuestas interactivas que motivaban a que todxs estuvieran siempre presentes.

X fue su estudiante. Ella acarreaba una mochila de bulliyng y de espacios en los que nunca se sintió parte, angustiada y deprimida por el encierro durante el ASPO quería abandonar la carrera. Pocas veces encendía la cámara, y cuando lo hacía, su postura corporal evidenciaba el peso de toda esa mochila. Pero Mariana la contuvo, la acarició con palabras y la abrazó con el arte. Tras varias charlas, se comprometieron a seguir hasta el final. Mariana había hecho "su magia". X se trasformó y sanó a través del arte. Un día, antes de terminar el año, le envió fotos. Era ella, pintando todo el frente de su casa con paisajes de Van Gogh y un ave fénix.

Más allá de un análisis semántico de la obra

El análisis semántico de una obra pictórica se centra en el significado que transmite la obra, es decir, en su contenido y mensaje. Se presta atención a los símbolos, emociones, temas y contextos que aparecen en la pintura y se intenta

interpretarlos para descubrir su significado y propósito. Este tipo de análisis se basa en la interpretación subjetiva del observador. Por otro lado, el análisis sintáctico de una obra pictórica tiene que ver con la forma en la que se organiza visualmente la pintura. Se presta atención a los elementos que componen la obra, como el color, la línea, la perspectiva, la composición y otros aspectos formales. El objetivo de este tipo de análisis es analizar cómo estos elementos se combinan y se utilizan para crear una imagen coherente y armoniosa. En resumen, mientras el análisis semántico se centra en el significado y mensaje de la pintura, el análisis sintáctico se enfoca en cómo se organizan los elementos formales en la obra.



En el cuadro tradicional sobre la Historia de la formación docente en educación artística el relato de Mariana se encontraba a la sombra de una historia: la oficial. Oscurecido, casi imperceptible por trazos que únicamente iluminaban prácticas educativas y saberes establecidas como hegemónicas, canónicas, replicables y universales.

Pero hay mútilples historias *otras* que forman parte de ese cuadro. El relato de Mariana se visualiza gracias a una Investigación Basada en Artes (IBA), interpretativa y naturalista. Que se asienta sobre los aportes metodológicos de la investigación cualitativa biográfico-narrativa y desde la perspectiva epistemológica decolonial y del enfoque de los Estudios Culturales críticos. En cuanto a la investigación cualitativa y la figura del investigador cualitativo como un *bricoleur* o *quilt maker* descripto por Denzin y Lincoln (2011) nos permiten acceder desde un mulitmétodo focalizado que incluye interpretaciones y aproximaciones naturalistas al objeto de estudio. A su vez, para el análisis de las visualidades, los aportes de la Crítica cultural, los Estudios culturales y la mirada

trans-disciplinaria de los Estudios Visuales latinoamericanos nos permiten dar luz sobre los rasgos de la colonialidad vigente en las Historias de las Artes Visuales en Latinoamérica y particularmente en Argentina. Así como la cuestión sobre la neutralización de la diversidad en la construcción de un arte nacional que se encuentra aún inserto en relaciones geopolíticas asimétricas culturales. Un ejemplo de esto lo encontramos en los trabajos de Richard (2007), García Canclini (2007) y Gruzinski (2003). Pero es principalmente el aporte de los estudios culturales realizados por Mirzoeff (2003), Moxey (2003), Grosfoguel (2008) y León (2012) que conciben al mundo como un espacio más visual que escrito y en el que se crean y discuten significados así como relaciones de poder, que complementan y amplían los estudios visuales latinoamericanos en clave decolonial.

A su vez, producto de la transformación que se genera en la investigación educativa en los 90' -plurimplantada en el giro poscualitativo y decolonial- la narrativa se posiciona como objeto y como método. En este contexto, la investigación narrativa sobre la formación docente a partir del trabajo autobiográfico y del trabajo con los cotidianos escolares, desentrama narraciones solapadas y superpuestas como la el relato de Mariana. Al respecto, Ramallo y Porta (2017) plantean que desde la investigación narrativa y el agenciamiento de los sujetos de sus propios relatos posibilita refundar, disputar y recuperar a partir de una narrativa "otra" en la historia de la educación (p.4). En este sentido, la biografización de la experiencia, las dimensiones personales afectivas y emocionales emergen como modos de ser, sentir y comprender el mundo. Un mundo en el que las narrativas biográficas y (auto) biográficas de gente y del investigador se funden para comprender la realidad social.

A su vez, el cambio metodológico y sustantivo que aporta el giro poscualitativo a la investigación, nos permite acceder a un conocimiento distinto al conocimiento paradigmático y reduccionista del positivismo. En este sentido, uno de los formatos narrativos alternativos que se privilegió como medio de acceso a la pluralidad epistémica invisibilizada en las experiencias de formación, fue la fotografía. Sobre el status epistemológico de las fotografías en la investigación educativa Augutowsky (2007) plantea que representa un medio que permite

registrar, nuevos modos de indagar y de abordar las diferentes cuestiones y problemáticas educativas.

En el relato de Mariana habitan historias otras de formación docente y aprendizaje, como la relevancia de la motivación, los sentimientos, los afectos y la magia. Mientras que en las fotos se reflejan prácticas vanguardistas y rupturistas con el aula tradicional y las jerarquías. Evidenciando también el carácter performático de la acción educativa conviertiendo sus clases en un happening, una experiencia inmersiva, activa y participativa constante.

Últimas pinceladas

Como en las pinturas de Degas, Renoir y Manet, los relatos que componen la historia de la formación docente en educación artística son múltiples y diversos, pero desde sus orígenes construyeron *narraciones impresionistas* que dieron luz y color a determinados saberes, sujetos y prácticas formativas, mientras que *otros* quedaron difuminados en el fondo, casi invisibles. Se construyeron relatos universales sobre el arte, su enseñanza y sus fines con el objetivo de lograr un todo unitario –eurocentrado- de partes inconexas.

Nos encontramos por tanto ante una yuxtaposición de relatos oficiales que se establecieron como hegemónicos imponiendo códigos de la mirada y la visualidad frente a otros colonizados –que desde un lugar subalterno- reproducen culturas visuales imperiales. La matriz heterárquica de poder, a partir de la cual aún operan la colonialidad del ver y el racismo epistemológico, nos plantea la necesidad de revisar las concepciones en las que se ha enmarcado la creación de los profesorados de educación artística los supuestos epistemológicos y estéticos que los sustentan, la incidencia de éstos en los diseños curriculares y las corrientes pedagógicas y didácticas aplicadas. Que desde una ceguera epistemológica (Oliveira, 2007), se centra en historias de gente mayúscula, que nos objetiviza dentro de nuestra propia historia y que generalmente relata "historias oficiales", institucionales. Es por esto que como profesora de Historia y docente en instituciones de formación docente en educación artística me interesa recuperar la "historia desde abajo". Esto –en contraposición a la "historia desde arriba"- implica, descomponer los moldes

narrativos arraigados que reproducen acríticamente y (de) construir una genealogía "otra" en base a una paleta diversa de voces del pasado y del presente, que permita pincelar un cuadro sobre las prácticas educativas que podríamos identificar de "vanguardistas", alternativas, rupturistas y de acciones contra-hegemónicas. Es entonces que, al visualizar los relatos *otros* que albergan las narrativas biográficas y (auto) biográficas de docentes y estudiantes de E.A.V.M.A. Malharro de Mar del Plata, como el caso de Mariana, podemos aportar a la (de) construcción de una enunciación *otra* de la historia de la formación docente en educación artística. Así como colaborar en el des-armado del imperialismo y colonialismo en la investigación para poder "pincelar" un cuadro en el que visualice y de luz a la gran diversidad de prácticas de enseñanza y de experiencias locales de formación desarrolladas en contextos complejos, cambiantes, heterogéneos y multiculturales en el campo de la Educación Artística en general y de las visuales en particular.

Bibliografía

Agamben, G. (2011) "¿Qué es un dispositivo?". En Sociológica. Año 26, Núm. 73, pp. 249-264.

Augutowsky, G. (2007) "El registro fotográfico en la investigación educativa". En Sverdlick, I. (comp.) *La investigación educativa, una herramienta de conocimiento y acción.* Buenos Aires: Novedades Educativas. Cap. 5

----(2012) *El arte en la enseñanza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Barriendos, J. (2008). "Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias". *Trasversal*. Eipcp. Disponible en https://transversal.at/transversal/0708/barriendos/es

Bourdieu, P.; Passeron, J. (1979) *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Buenos Aires: S.XXI

Castro Gómez, S. (2010) *La hybris del punto cero: ciencia. Raza e ilustración en la Nueva Granada (1750- 1816)* Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Denzin N., Lincoln Y. (2012) *Manual de investigación cualitativa*. España: Gedisa. Volumen I: El campo de la investigación educativa

De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Uruguay: Ediciones Trilce.

García Canclini, N. (2007) "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre la redistribución internacional". En Revista de Estudios Visuales. 4. Murcia: CENDEAC

Grosfoguel, R. (2008) "Hacia un pliriversalismo transmoderno decolonial" En Tabula Rasa. Bogotá. N°9.

Gruzinski, S. (2003) *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México: FCE.

León, C. (2012) "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolconial de los estudios visuales". En Aisthesis. Pontificia Universidad Católica de Chile. N° 51. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-71812012000100007&lng=pt&nrm=iso

Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Moxey, K. (s/d) *Los estudios visuales y el giro icónico*. Artículo digital, disponible en: https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/11/4c-moxey-k-los-estudios-visuales-y-el-giro-icc3b3nico.pdf

Ramallo. F.; Porta, L. (2017) "(Re) un relato desde la memoria escolar: narrativas y prácticas en la historia del bachillerato argentino". En Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 8(1), pp. 35 – 46

Richard, N. (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: S. XXI

Souza, E. C. de; Meireles, M. M. (2018). "Olhar, escutar e sentir: modos de pesquisar-narrar em educação". En Revista Educação e Cultura Contemporânea. Rio de Janeiro, v. 15, n. 39, p. 282-303.

Imagen y episteme, una consideración sobre sus relaciones en *Las palabras y las cosas* de M. Foucault

Juan Diego Rovelli (UNMdP)

El presente trabajo tiene como objetivo la indagación de las relaciones entre las nociones de imagen y de episteme, tomando como base de la investigación el libro *Las palabras y las cosas* de M. Foucault. Dicho de otro modo, la interrogación que guiará el recorrido del trabajo es la siguiente: ¿Qué acercamientos y distancias teóricas pueden registrarse entre las nociones de episteme y de imagen en *Las palabras y las cosas*? En vistas a este interrogante se desarrollará la ponencia en cuatro apartados. En primer lugar, se caracterizará someramente la categoría de episteme que es utilizada por el autor francés, específicamente ateniendo al uso que de la misma se realiza en el libro mencionado, el cual corresponde al período de sus primeras obras. A continuación se indagará en el análisis que Foucault realiza sobre el cuadro *Las Meninas* de Velázquez en vistas al objetivo general del libro, atendiendo a consideraciones ambivalentes que pueden hallarse al interior del mismo. Por último, se extraerán las consideraciones del recorrido realizado a lo largo del trabajo con la intención de pensar la noción de imagen en su vinculación con el ámbito de lo sensible en función de su pertenencia a lo social.

I

En las *Palabras y las cosas* Foucault describe los cambios en los modos del pensar de la cultura occidental entre los siglos XVI y XIX: de la época del renacimiento a la época clásica, y de esta a la de la modernidad. Estos cambios se presentan para el autor como cambios de epistemes. La noción de episteme refiere a aquel espacio del pensamiento que define las condiciones de posibilidad de todo saber. En el prólogo, Foucault anticipa la investigación de *Las palabras y las cosas* como el estudio de "… la experiencia desnuda del orden y de sus modos de ser." (1966, p.14). Este orden es aquel de las cosas mismas y a partir del cual, de un lado y del otro, se abren los códigos ordenadores de una cultura (códigos que rigen un lenguaje, esquemas perceptivos, técnicas, valores, jerarquía de prácticas) así como las reflexiones sobre ese orden (las teorías científicas y las interpretaciones

filosóficas). Son los cambios en las modalidades de ese orden los que serán abordados en el desarrollo del libro, será un estudio "…que se esfuerza por reencontrar aquello a partir de lo cual han sido posibles conocimientos y teorías; según cuál espacio de orden el saber se ha constituido..." (p.15). El autor refiere a la episteme como "campo epistemológico" (p.15) en el que los conocimientos presentan su positividad a partir de sus condiciones de posibilidad y, más específicamente, a las configuraciones que dieron lugar a las variadas formas de conocimiento empírico. Este ordenamiento a partir del cual se piensa, a partir del cual los saberes son constituidos, delimita el campo de la episteme en *Las palabras y las cosas*.

La caracterización que de esta noción realiza Edgardo Castro en *El vocabulario de Michel Foucault* puede permitir aclarar un poco más el asunto. Tres son las características de la noción de episteme, tal como es usada en *Las palabras y las cosas*, que se desean retomar del texto de Castro. En primer lugar, la episteme aparece definida en relación con un tiempo y un lugar, de modo tal que puede hablarse de episteme del Renacimiento, episteme clásica o episteme moderna, y, a su vez, como presentando una modalidad monolítica. Así, Castro escribe: "En Les Mots et les choses Foucault mantiene, como dijimos, una concepción monolítica de la episteme…" y menciona a propósito de tal conceptualización la siguiente cita de *Las palabras y las cosas* "En una cultura y en un momento dado, nunca hay más que una episteme que define las condiciones de posibilidad de todo saber."(Año, p. 170.). La segunda caracterización apunta a algo ya mencionado en el párrafo anterior y que, por tanto, sólo se mencionará: la episteme como región intermedia entre los códigos fundamentales de una cultura y las teorías científicas y filosóficas. La tercera consideración retomada presenta como sustento obras de Foucault posteriores[1], pero cabe a la descripción de noción de episteme de *Las palabras y las cosas* siempre y cuando se tenga presente la primera caracterización mencionada, es decir la de episteme como, a grandes rasgos, una totalidad epocal. Este tercer punto describe a la episteme "… como una mirada horizontal entre los saberes." (Año, p. 170.), que no refiere ni a la forma racional ni objetiva de los conocimientos sino a las condiciones de

[1] Los textos a los que alude Castro son *Dichos y escritos II* y *Hay que defender la sociedad*.

posibilidad de los mismos. De este modo, si aquí se desea hablar de las relaciones entre saberes (como de hecho aparece en el texto de Castro) hay que tener presente que en la concepción de episteme de *Las palabras y las cosas* estas se dan sobre una base común y unitaria de condiciones de posibilidad que habilitan tales saberes, mas no como una dispersión de positividades diversas que deben su irrupción a un suelo completamente heterogéneo.

II

Se pasará a considerar ahora el análisis que Foucault realiza de una reconocida obra pictórica en el primer capítulo de su libro *Las palabras y las cosas*. La descripción del cuadro de *Las Meninas*[2] que el autor realiza allí presenta a esta obra pictórica como aquella capaz de alumbrar el pasaje del umbral del modo de pensar del renacimiento a la episteme clásica. De este modo, la pintura de Velázquez presentaría una serie de elementos, imágenes y miradas propias de un orden del pensamiento en el cual la representación y la semejanza cobrarían un particular estatuto, diferente del que caracterizaría al orden precedente (el del renacimiento). En este sentido, lo que el autor desarrollará en este libro es un desplazamiento de la centralidad de la semejanza entre las cosas como fundamento del saber en el renacimiento a la centralidad del ordenamiento mediante el análisis y la comparación de identidades y diferencias entre los seres en la episteme clásica. El instrumento fundamental en esta última forma de ordenamiento es el sistema de signos, entendidos estos de una particular manera. De una concepción ternaria del signo en el renacimiento (donde la semejanza cumplía un papel fundamental) se pasaría a una concepción binaria del mismo, donde la relación del significante y lo significado es inmediata, sin lugar para algo como una significación que otorgue el sentido al signo. Esta inmediatez en la relación de lo significante y lo significado, que constituye el signo como tal, se expresa en el modo de la representación. Esta, en la época clásica, es entendida como la capacidad de reemplazar el elemento significante por el elemento significado (sean estas ideas, percepciones, sensaciones, impresiones, etc.), en

[2] *Las Meninas* es el nombre con el que se conoce a la obra pictórica desde el siglo XIX, el otro nombre con el que se la conoce es *La familia de Felipe IV*. Esta pintura considerada una de las obras más importantes del pintor español Diego Velázquez, acabada en el año 1656 y que se ubica dentro del período histórico llamado Siglo de Oro español.

una adecuación total, es decir sin ningún tipo de residuo en esa conformación: un objeto que es visto por sí mismo como representación de otro objeto es considerado como signo. Foucault lo describe del siguiente modo:

> "… el significante no tiene más contenido, más función y más determinación que lo que representa: le está totalmente ordenado y le es transparente; pero este contenido sólo se indica en una representación que se da como tal y lo significado se aloja sin residuo alguno ni opacidad en el interior de la representación del signo." (1966, p. 81).

Esta manera de entender el signo y la representación se corre de aquella renacentista en la que la semejanza de las cosas justificaba la existencia de los signos en el mundo, independientemente de que estos sean o no conocidos. Lo que Foucault observa presentarse en el cuadro de Velázquez es esta pérdida de la fundamentación del saber en la semejanza y el surgimiento de la configuración de la representación (en tanto que representación de signos) como elemento crucial del saber clásico. La obra pictórica de Velázquez es indagada por Foucault desde su perspectiva arqueológica, esto es: a la luz de los rastros que puedan hallarse como indicadores de las condiciones de posibilidad de los saberes de una época. Dentro de los elementos que configuran las distintas formas en que los conocimientos son posibles en las distintas épocas se encuentran la semejanza, los signos y la representación, y son estos los que son tenidos en cuenta para hablar de una "representación de la representación clásica" (1966, p. 32) en Las Meninas de Velázquez. El cuadro es una representación de la representación clásica en tanto que es capaz de mostrar la anulación de la consideración de la similitud como fundamento del cuadro mismo, presentando así el distanciamiento operado que va desde el ordenamiento del saber del renacimiento hacia el saber propio de la episteme clásica. Ciertos elementos que conforman el cuadro, como los son la mirada del pintor, el lienzo sobre el cual este pintor autorretratado pinta, los cuadros del fondo de la habitación y la luz que entra por la ventana situada a la derecha del recinto, dan cuenta, para Foucault, de la representación acabadamente. Sin embargo, la consideración de otros elementos del mismo cuadro, como la figura misma del pintor auto-retratado, la figura del espectador misterioso de la puerta abierta al fondo de la habitación y del débil reflejo sobre el pequeño espejo ubicado en el mismo lugar,

vienen a traer a consideración la ausencia de un elemento que en su semejanza ordene la representación del cuadro. Las miradas de estas tres figuras trazan así una línea que ubica en el exterior del cuadro el centro del mismo, jugando con la ausencia (hecha visible por la relación de estos elementos) de las figuras del pintor real y del soberano real. Esta falta de los elementos que justifiquen la similitud de las figuras del cuadro con su doble exterior, pero que a su vez son señaladas por la artificialidad del pintor, es lo que le permitiría a Foucault hablar del cuadro como representación de la representación clásica. Así, con respecto a esta representación del cuadro de Las Meninas, Foucault dice: "…intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visibles, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta —de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza." (1966, p. 34). Como consecuencia de este análisis del cuadro de *Las Meninas*, la obra pictórica, y por lo tanto la imagen que ella presenta, parecería ser abordada entonces como algo que permite visualizar este cambio en las estructuras fundamentales del pensar de la cultura occidental.

III

Siguiendo el hilo argumental con el que se viene tejiendo, parecería ser pertinente decir que en *Las palabras y las cosas* Foucault trabaja desde una concepción de la imagen pictórica como instrumento capaz de mostrar algo del orden del pensar. En efecto, es lo que podría señalarse respecto a dos párrafos del mismo primer capítulo donde se analiza la pintura de Velázquez, esta vez en un intento por desmarcarse del nombre propio como elemento interpretador del cuadro. En estos párrafos Foucault escribe sobre la imagen o lo visible (expresiones que se toman aquí como señalando un campo semántico común) como algo que puede "… hacer ver, por medio de imágenes…" (p. 27). Sin embargo, lo que sucede en esos breves párrafos desborda esa simple consideración. Como bien se mencionó, el autor comienza el apartado situando como posible línea interpretativa del cuadro la identificación de los personajes representados con los nombres propios. Para dejar sin el efecto exhaustivo que tal interpretación podría

consumar, Foucault escribe asombrosamente lo siguiente: "La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de sintaxis." (p. 27). Seguidamente, el autor denuncia el ocultamiento que provoca el pasaje realizado por el nombre propio, artificio que al señalar con el dedo la imagen anula las diferencias particulares de cada ámbito. Frente a esto el autor aboga por un lenguaje "gris, anónimo", que no se detenga en la incompatibilidad de los ámbitos de lo visible y del lenguaje, sino que intenta situarse en un lugar "… que se quede lo más cerca posible del uno y del otro…" (p. 27). Foucault habilita así una lectura sobre el ámbito de lo visible y de la imagen que sostiene la especificidad propia de estos espacios, donde sus diferencias impiden que estos sean identificados con aquello que presenta el lenguaje en su misma enunciación. Esto no decanta en una actitud escéptica del autor frente a la relación imagen-lenguaje, entendiendo que no hay relación posible entre esos órdenes, sino más bien en la consideración de otros lenguajes posibles (por fuera de la simple denominación del nombre propio, en este caso) que entren en relación con lo visible.

Lo asombroso de este pasaje resulta, claro está, de la confrontación del mismo con la argumentación que la presente ponencia venía hilvanando: ¿Cómo entender el vínculo entre la concepción de una imagen pictórica como medio capaz de mostrar algo y la idea de una imagen pictórica como poseedora de un ámbito propio e irreductible?

Esta interrogación es el punto sobre el cual el presente escrito desea detenerse. Foucault articula la incompatibilidad de ámbitos (el lingüístico y el visible) con la denuncia de la operación del nombre propio y la postulación del uso de otro tipo de lenguaje que habilite una interpretación diferente sobre el cuadro de *Las Meninas*. Como ya se mencionó, es el cambio de episteme, ese cambio de configuraciones del pensar, lo que surge como visible al final del capítulo: hasta allí el cuadro *muestra* ese cambio de episteme. Sin embargo, llegado a este punto

puede mencionarse un problema que surge del encuentro entre el camino que el autor recorre en su interpretación del cuadro y la consideración del ámbito de lo visible que el mismo autor aloja al interior de ese recorrido. Hasta llegar a los dos párrafos mencionados en donde habla de la incompatibilidad entre lo visible y el lenguaje, e incluso después de los mismos, el planteo de Foucault sitúa a la imagen en general, y la pictórica en particular, en el nivel de un mostrar algo que sucede en otras capas más profundas, en las fundamentales estructuras del orden del pensar. Sin embargo, esos dos párrafos que el autor escribe parecen abrir un camino que el propio autor luego no tiene en consideración: aquello específico del ámbito de lo visible. Esta afirmación puede sostenerse sobre las consideraciones que hasta aquí se han presentado. Lo que Foucault está analizando en *Las palabras y las cosas* es el cambio de episteme producido entre el renacimiento, la época clásica y la modernidad. El objeto de investigación del autor es la episteme como un ordenamiento que establece las condiciones de posibilidad de todo ulterior saber dentro de una cultura determinada. Dentro de este proyecto es donde emerge la imagen pictórica como ya se mencionó con respecto al análisis de *Las Meninas*. La imagen pictórica de Velázquez, entonces, sirve como instrumento que permite mostrar ese cambio de episteme. Es en este punto donde las diferencias que constituyen el ámbito específico de la imagen quedan subsumidas dentro del ámbito del pensar, otorgando mayor peso teórico a este segundo elemento por sobre el primero. Lo que de específico, y por lo tanto de diferente, pueda llegar a tener lo visible frente al pensamiento parece quedar opacado por la consideración de aquel como lo que simplemente muestra algo.

IV

La búsqueda en la que se enmarca esta ponencia es en la consideración del ámbito de la imagen, en especial de la imagen pictórica como un ejemplo particular del mismo, como aquel que tiene sus especificidades propias, quizás no reductibles al ámbito del pensamiento. Resulta interesante pensar cómo un esfuerzo teórico como el que realiza M. Foucault en *Las palabras y las cosas* en vistas de mostrar las configuraciones que en el orden del pensar permiten y limitan el modo en que los seres humanes coexisten, mostrando sus sujeciones y, colindantemente, sus potenciales libertades, parece desestimar la importancia que lo propiamente

sensible de la imagen pueda tener también como potencial de ruptura. En otros términos, si la afección que la imagen provoca en quien la recibe es capaz de habilitar otros modos de coexistencia entre los seres humanes es en virtud de la especificidad que su ámbito implica, y esto no es abordado en *Las palabras y las cosas*. Como se expuso en la ponencia, Foucault reconoce la especificidad que el ámbito de la imagen presenta así como las potencialidades que de su apreciación pueden extraerse. No hay que olvidar que la impugnación del nombre propio y la postulación de otros lenguajes posibles son realizadas por el autor en vistas de considerar la especificidad del ámbito de lo visible. Sin embargo, Foucault no indaga en estas consideraciones en este escrito, quedando la apreciación de la irreductibilidad de los ámbitos del lenguaje y de lo visible como un oasis en la temática dominante del libro. Los cambios de episteme son su objeto a indagar, indagación arqueológica que intenta dar con los elementos que tornen visible las condiciones de posibilidad de los saberes de una época. En vistas a este objetivo, lo propio de la imagen aparece ensombrecido por su función mediadora como aquello capaz de hacer ver otra cosa. Por estos motivos puede sostenerse que si bien Foucault presenta una consideración de la imagen y lo visible como constituyendo un ámbito específico capaz de abrir nuevos horizontes, no resulta indagada esta consideración en la obra aquí abordada.

En virtud de continuar indagando en este eclipsamiento de lo específico de la imagen en *Las palabras y las cosas* de Foucault, habría un acontecimiento ocurrido en los años siguientes que permitiría continuar tensando esta oposición imagen-episteme, pero esta vez en favor del primer término. En el año 1973 Foucault publica un libro bajo el título *Esto no es una pipa*. Este ensayo es el resultado de un intercambio epistolar entre el filósofo francés y el pintor René Magritte. Una de las observaciones principales que el pintor surrealista le comparte a Foucault es sobre el uso indistinto que de los términos semejanza y similitud hiciera en su obra *Las palabras y las cosas*. Magritte le escribe a Foucault que semejanza y similitud no son lo mismo, en tanto que la semejanza pertenece a la relación que establece el pensamiento con las cosas, mientras que las cosas entre sí poseen, o no, similitudes. La distinción entre similitud y semejanza será tomada por Foucault en su ensayo *Esto no es una pipa*, dándole un lugar crucial, nuevamente, al ámbito de la imagen.

El ensayo de Foucault detalla la ruptura de los dos principios que, a juicio del autor, dominaron la pintura occidental desde el siglo XV hasta el siglo XX. El primero de ellos consiste en la separación entre la representación plástica y la referencia lingüística, lo que implica que el ámbito de lo visible se constituye por la semejanza que lo pintado evoca, mientras que lo dicho se realiza por medio de la diferencia que esta lleva consigo. Estos dos ámbitos se mantienen separados: lo propio de la pintura es mostrar por medio de la semejanza, lo propio del texto es decir por medio de la diferencia. El segundo principio consiste en la equivalencia entre la semejanza y la representación para las obras pictóricas. Se da una asimilación entre el hecho de que una figura se asemeje a otra y la afirmación de la existencia de un lazo representativo entre ambos objetos visibles. Foucault explica este segundo principio del siguiente modo:

> "El que una figura se asemeje a una cosa (o a cualquier otra figura) basta para que se deslice en el juego de la pintura un enunciado evidente, banal mil veces repetido y sin embargo casi siempre silencioso [...] <<Lo que veis es aquello>>" (1981, p.49).

Este último principio, señalará Foucault, es el que permite introducir subrepticiamente el discurso dentro del elemento plástico, de donde el primer principio lo había excluido. La inclusión del discurso en el ámbito propiamente pictórico se realiza porque, como sostiene Foucault, la representación por semejanza siempre supone una afirmación.

Estos dos principios que rigen el funcionamiento de la pintura occidental son puestos en crisis por los pintores Klee, Kandinsky y Magritte. Este último será en quien Foucault verá desplegarse un fuerte cuestionamiento al lugar común que sustentaba la confluencia entre afirmación-representación e imagen-semejanza. El filósofo francés sostendrá que en las obras pictóricas de Magritte se cuestionará la relación entre semejanza y afirmación representacional como consecuencia de hacer actuar la similitud contra la semejanza. Mientras que la semejanza en las imágenes pictóricas responde a un elemento que ordena y jerarquiza las copias con las que se relaciona, la similitud en las imágenes se despliega de manera horizontal, sin principio ni final, propagándose de diferencia en diferencia. La confrontación entre semejanza-afirmación y similitud-diferencia es descrita por Foucault del siguiente modo: "La semejanza implica una

aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa. La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayéndose unas sobre otras." (1981, p. 68).

Profundizando en esta distinción entre similitud y semejanza, resultan interesantes a los fines de esta ponencia los siguientes dos puntos. En primer lugar la relación que establece Foucault entre pensamiento y semejanza, retomando las observaciones que el propio Magritte le efectúa en sus cartas. En este sentido, la semejanza no resulta ser una propiedad de las cosas entre sí, sino una operación que el mismo pensamiento realiza al pensar las cosas: "El pensamiento asemeja sin similitud, convirtiéndose él mismo en esas cosas cuya similitud entre ellas excluye a la semejanza." (1981, Pp. 68-70). Por su parte, la similitud es una relación de diferencia que se establece entre las cosas, que las hace similares o no entre sí. En segundo lugar, la ubicación de la pintura como el ámbito propio en el que puede desplegarse la similitud. El ámbito específico asignado a esta presentación de lo símil es la pintura: "La pintura está sin duda ahí, en ese punto donde vienen a cortarse en la vertical un pensamiento que está en el modo de la semejanza y cosas que están en relaciones de similitud." (1981, p. 70). Esto debe entenderse como una operación propia de la pintura: la similitud entre los objetos/imágenes se hace visible por la operación que el pintor lleva a cabo al realizar el cuadro. Es el modo de pintar que Magritte instaura el que permite el juego de confrontación entre los elementos que componen el cuadro, socavando el principio de equivalencia entre semejanza y representación y resultando como consecuencia la habilitación de la similitud como algo propio de las imágenes de las cosas.

Las consideraciones precedentes parecerían reafirmar la ya mencionada importancia otorgada al ámbito de la imagen como algo poseedor de especificidades propias. En este ensayo posterior a *Las palabras y las cosas* se presenta nuevamente la irreductibilidad de lo visible respecto de lo discursivo, y pareciera indagarse en lo propio de la imagen. Esto último se observa tanto en lo sostenido por Foucault respecto de la ausencia de un lugar común entre imagen y discurso capaz de anudarlos, haciendo jugar a las similitudes como elementos que enfrentan la pretensión de vinculación discursiva de la semejanza, como en la observación de la pintura como aquel espacio distinto del pensamiento capaz

de presentar las similitudes de las cosas. Resulta iluminador a este respecto detenerse en el título que encabeza el último capítulo del ensayo: “Pintar no es afirmar”.

En vistas a estas someras consideraciones, y como cierre de la ponencia, cabría preguntarse por el motivo de la oscilación en la concepción de la imagen en estos dos escritos tempranos de Foucault. ¿Qué es lo que puede haber ocasionado que en el análisis de *Las Meninas* de *Las palabras y las cosas* la imagen sea considerada como instrumento, mientras que en el ensayo *Esto no es una pipa* la imagen aparezca indagada desde su especificidad propia? Sin pretensiones de responder esta pregunta, a la sola intención de abordarla hay que tener en cuenta que en *Las palabras y las cosas* ya se encontraba presente la consideración del ámbito de lo visible como algo irreductible al ámbito discursivo. Lo que allí no pareciera haber habido es una indagación más profunda en ese problema, que sí pareciera estar presente en el ensayo posterior *Esto no es una pipa*. Teniendo esto presente, la pregunta más atinada sería ¿Qué es lo que impidió la profundización en ese problema que es la irreductibilidad del ámbito de la imagen respecto del ámbito discursivo?

Bibliografía

Castro, E. (2014) *Diccionario Foucault. Temas conceptos y autores*. Bueno Aires: Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2008) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Foucault, M. (1981) *Esto no es una pipa*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

El superhombre en *Crimen y castigo:* un análisis del concepto nietzscheano en la obra de Dostoievski

Diego Lucas Cordeu (Dpto. de Filosofía – FH – UNMdP)

Introducción

Entre los estudios sobre la filosofía nietzscheana encontramos un fuerte consenso alrededor de la idea de que Nietzsche ha posibilitado un amplio campo de investigación fundamentado en la *metafísica de artista*. Desde *El nacimiento de la tragedia* hasta su obra póstuma *La voluntad de poderío*, la tesis de que la justificación del mundo sólo es posible cómo un fenómeno estético se ha resguardado en el trasfondo de su filosofía como una premisa fundamental. La propuesta de traer la obra de un artista a esta presentación, busca revelar esa forma de entender la existencia desde el arte en sí mismo. Es gracias a la casualidad que llevó una novela de Fedor Dostoievski a las manos de Nietzsche que elegimos una autor admirado y ampliamente leído por el filósofo. Por algo Nietzsche lo reconoce en *El ocaso de los ídolos* como "el único psicólogo, (...) del que tenía algo que aprender" (Nietzsche, 2014, p 228), a la vez que encontramos varios comentarios de la obra de Dostoievski en la correspondencia de Nietzsche, particularmente en las referidas a Franz Overbeck un historiador y profesor amigo con quien compartía sus gustos literarios. Sería imposible abarcar toda la influencia del escritor ruso en la filosofía nietzscheana en especial porque la mayoría de las veces trabajaríamos desde terrenos oscuros fundamentados en suposiciones o similitudes tal vez no tan oscuras, como puede ser el caso de una escena presente en la famosa novela *Crimen y castigo* en el relato de una pesadilla que sufre el protagonista Rodia dónde éste se describe a sí mismo de niño viendo la escena de un cochero que asesina a latigazos y golpes a su yegua luego de haberla sobreexigido, Rodia desconsolado se tira a abrazar y llorar al animal; el 3 de enero de 1889 en la ciudad de Turín, Nietzsche sufriría el colapso mental que lo hundiría en la locura luego de ver una situación similar: un cochero castigando

a latigazos a su caballo lo que haríathg que el filósofo, en llanto, abrazara al animal para protegerlo hasta desvanecerse contra el suelo.

Rodia el extraordinario

Ahora bien, el objetivo de esta presentación es tomar la novela *Crimen y castigo* y analizar una suerte de teoría que se esboza en las palabras del protagonista *Rodion Romanovich Raskolnikov.* En estás, el personaje habla de la figura de unos seres superiores a los que llama *hombres extraordinarios*. La similitud del término nos remite al concepto del *superhombre* nietzscheano por lo que, teniendo en cuenta la afinidad del escritor ruso con los intereses del filósofo, nos proponemos analizar esta figura presente en la novela de Dostoievski, desde la filosofía de Friedrich Nietzsche. En primer lugar, explicaremos la situación que se nos presenta en *Crimen y castigo:* el estudiante *Rodion Romanovich Raskolnikov* es autor de un crimen de asesinato. Movido por la pobreza, la desesperación y los delirios de la fiebre, Rodia se encuentra impedido a seguir con sus estudios y decide asesinar a *Aliona Ivánovna* una anciana usurera conocida en el barrio por ser dueña de una gran fortuna y de aprovecharse de las necesidades de aquellos que recurren a empeñar sus posesiones con ella. Así, Rodia mata a Aliona y a su hermana Lizaveta (que se encontraba en la escena del crimen) y roba los objetos de valor que puede antes de huir. El robo en sí no fue exitoso, los objetos robados no tenían un valor significativo, además de que el venderlos podría levantar sospechas, por lo que Rodia termina por esconder los objetos sin conseguir nada por su crimen. A lo largo de la novela veremos cómo los demonios de Rodia lo persiguen día a día y también los ataques psicológicos que sufrirá por parte de Porfiri Petróvich, el juez que está a cargo de investigar el crimen en cuestión y que, si bien no tiene pruebas tangibles, sospecha de Rodia.

Nuestro interés está en la justificación del protagonista para cometer el asesinato, éste no reconoce haber sido motivado por la locura ni la desesperación de la pobreza ni tampoco reconoce arrepentirse por sus acciones. De lo único que se arrepiente es de no haber logrado su objetivo, es decir, llevar a cabo el asesinato sin dudas, sin levantar sospechas y escapando con el dinero que le permitiría seguir con sus deseos. Rodia se reconoce a sí mismo como un ser superior, no es

un *piojo* más del montón, como describe a las personas que ve en la cotidianidad. Y una idea de estos aires de superioridad se da en un artículo que Rodia escribió y llegó a publicar como estudiante de derecho en el que realiza una diferenciación entre los hombres *ordinarios* y los *extraordinarios.* Es este artículo el primer indicio que moverá a Porfiri a sospechar del protagonista por lo que, en una reunión privada, junto a otros amigos, cuestionará los argumentos teóricos que Rodia utiliza en su publicación.

En el artículo de Rodia encontramos los ideales sobre los que nuestro protagonista justifica su crimen. Nos interesa ver los argumentos que, entre líneas, esbozan la estructura de este *hombre extraordinario* que se encuentra más allá de la ley en virtud de sus fines:

> Me limité simplemente a indicar que el hombre extraordinario tiene derecho (entiéndase que no se trata de derecho oficial), a decidir según su conciencia si debe salvar… ciertos obstáculos, únicamente en el caso exclusivo de que la ejecución de su idea (a veces puede resultar salvadora para toda la humanidad) lo exija. (Dostoievski, 1982, p 282)

Los *hombres extraordinarios* aparecen como los personajes que mueven la historia de la humanidad. Están más allá de las leyes porque sus objetivos apuntan a un progreso, implican un valor reconocido como patrimonio de la humanidad cuya existencia justifica eliminar esos *obstáculos,* aun cuando se trate de vidas humanas. Los *hombres ordinarios* que Rodia compara con estos seres superiores son prescindibles y constituyen una mera materia en el gran conjunto de la especie humana:

> Creo que mi idea es justa en lo fundamental, o sea en considerar que las personas, según ley de la naturaleza, se dividen en general en dos categorías: personas de categoría inferior (ordinarias), como si dijéramos personas que constituyen un material que sirve exclusivamente para la procreación de seres semejantes, y en personas propiamente dichas, es decir, en seres humanos que poseen el don o el talento de decir una palabra nueva en su medio. (Dostoievski, 1982, p 283)

Es fundamental esta idea de la *palabra nueva* como esencia de los *hombres extraordinarios*, facultad que además les es propia por naturaleza. Rodia presenta algunos personajes históricos como ejemplos de estos seres extraordinarios, pero el más característico de ellos quien seguirá resonando a lo largo de la novela

es Napoleón Bonaparte, en efecto en una reflexión posterior sobre su crimen, Rodia reconoce que asesinó a esas mujeres para demostrarse a sí mismo si él era comparable a Napoleón. Los rasgos extraordinarios de estos legisladores de la historia están en que en virtud de una *palabra nueva* que han traído a la humanidad, han tenido la necesidad de ser criminales y quebrantar las leyes para crear otras. Pero estos resultan como ejemplos extremos, al final es sólo la *palabra nueva* la que justifica a los llamados *hombres extraordinarios*:

> En una palabra, llego a la conclusión de que todos los hombres no ya grandes, sino que se destaquen un poco de lo corriente, o sea los que estén en condiciones de decir algo nuevo, por poco que sea, necesariamente han de ser criminales por propia naturaleza, en mayor o menor grado, claro es. De no ser así, les resulta muy difícil salir del camino hollado, como ya he dicho, y a mi modo de ver incluso están obligados a no conformarse. (Dostoievski, 1982, p 283)

El superhombre contra el hombre extraordinario

Volviendo a nuestro objetivo de analizar la relevancia del *hombre extraordinario* descrita por Rodia en común con el superhombre nietzscheano debemos advertir que esta es una comparación con la que hay que tener cuidado en el sentido de que el argumento teórico que el protagonista de *Crimen y Castigo* presenta alrededor de la idea de un ser *extraordinario* no deja de ser una justificación de un crimen de asesinato y esa idea, al menos dentro del ámbito de lo legal, sería difícil de atribuír a la filosofía nietzscheana.

Ahora bien, Nietzsche introduce la idea del *superhombre* en su famosa obra *Así habló Zaratustra.* El sabio Zaratustra baja de la montaña a traer un mensaje a los hombres y es que, con la muerte de Dios, ha sido anunciada la llegada de este nuevo ser. El nihilismo como consecuencia de la muerte de Dios es la premisa que funda la figura del *superhombre*. Este no constituye una nueva raza, el hombre no debe ser superado en cuanto ser biológico, sino que, en un sentido existencial, el *superhombre* es una transformación, no una superación natural. Con el nihilismo, la humanidad ha dado cuenta de sus facultades creadoras, ha dado cuenta de que todos los fundamentos existenciales de la historia se han construido con manos mortales, reconoce esa facultad de dar sentido a lo incomprensible pero ya no

niega el mundo con la idea de una verdad superior, sino que abraza esa esencia creadora:

> El hombre es un ser que se supera a sí mismo porque en él la esencia universal de la vida en cuanto tal, la voluntad de poder se conoce y puede conocerse a sí misma. El conocimiento de la voluntad de poder exige al mismo tiempo el conocimiento de la muerte de Dios, y viceversa. (Fink, 1980, p 82)

Encontramos una diferencia importante entre el *hombre extraordinario* de la novela de Dostoievski y el *superhombre* nietzscheano y es que en los argumentos de Rodia es clara la procedencia natural de ese don de decir algo nuevo que tienen las personas *extraordinarias*, "las personas, según ley de la naturaleza, se dividen en general en dos categorías" ((Dostoievski, 1982, p 283). Pero en Nietzsche, el superhombre es una superación en vista a ser lograda por la humanidad. Como vemos en el primer discurso de Zaratustra, titulado *De las tres transformaciones*, el filósofo utiliza las figuras del camello, el león y el niño para ilustrar el proceso por el cual el hombre deviene en *superhombre.*

En la forma del camello, el individuo carga con el peso de los mandatos impuestos por la moral tradicional y su cultura, no es hasta en la forma del león que adquiere la capacidad de liberarse de ese peso y decir *no* a los valores establecidos. Nietzsche ilustra esta liberación en un enfrentamiento entre el león y dragón llamado *tú debes* que guarda en cada escama un valor: "Todos los valores ya han sido creados, y yo soy -todos los valores creados. ¡En verdad, no debe haber más ningún 'Yo quiero'!, así habló el dragón" (Nietzsche, 2014b, p 36). Pero el poder creador del individuo no será hasta la forma del niño, que habiendo destruido previamente los mandatos establecidos podrá crear los nuevos propios, "El niño es inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que gira por sí misma, un primer movimiento, un sagrado decir sí" (Nietzsche, 2014b, p 37). El sentido afirmativo de la vida se da en este nuevo personaje, el *superhombre* es autónomo se guía por su voluntad de poder y abraza plenamente la vida en todas sus dimensiones.

El *hombre extraordinario* de Rodia también plantea un espacio de transgresión contra los mandatos establecidos, pero en el ámbito del derecho. Este no debe dejarse regir por los órdenes sociales pues sus acciones valen más que los

obstáculos que estos pueden significar. El ejemplo de nuestro protagonista se da en la figura de los grandes legisladores y ordenadores de la humanidad, personajes como Napoleón que al "promulgar una nueva ley, infringían, con ello, la ley antigua, venerada como sacrosanta por la sociedad y recibida de los antepasados." (Dostoievski, 1982, p 282). Lo que encontramos aquí es más bien un punto en común a medias ya que en Nietzsche, la transgresión a los valores establecidos se da desde la teoría de una filosofía ética mientras que en *Crimen y castigo* estamos hablando de casos prácticos en el ámbito de lo histórico y lo legal. Pero el punto común por excelencia entre el *hombre extraordinario* y el *superhombre* no está en la destrucción de los valores establecidos y la transgresión a las normas morales sino el objetivo final tanto de los crímenes del primero como de la transformación del segundo, a saber, la creación. El *hombre extraordinario* es *extraordinario* porque tiene el don de decir una *palabra nueva* mientras que la esencia del *superhombre* está en la facultad de crear en virtud de su propia voluntad de poder.

La creación en Nietzsche es el eje para la superación del nihilismo, la premisa fundamental de su metafísica de artista. Ya en *El nacimiento de la tragedia*, el filósofo sostiene su teoría sobre la premisa de que "sólo como fenómenos estéticos aparecen revestidos de justificación el mundo y la existencia" (Nietzsche, 2014c, p 152). El sentido de esa voluntad de poder como esencia de la humanidad que ha sido reconocida y afirmada sobre el abismo está en el acto creador por medio del cual el ser humano hace patente su existencia y abraza la esencia eterna del devenir:

> 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, pues en un estado así él se asemeja milagrosamente a esa siniestra figura del cuento que puede volver la vista y contemplarse a sí misma: entonces es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador. (Nietzsche, 2014c, p 48)

La figura del artista aparece en la filosofía nietzscheana como quien ha reconocido la esencia de la humanidad en el acto de la creación y ha encontrado el placer que este implica en la actitud afirmativa de la vida. Por ello, la forma del niño en Zaratustra introduce el juego para describir el comportamiento de quien de forma autónoma crea sus propios valores morales en virtud de su voluntad de

poder. La dimensión lúdica de la creación revela la actitud afirmativa y placentera de esta. La obra y perfil de Dostoievski se muestran conciliadores con esta idea, no sólo por ser él un artista creador sino por legar a la figura de un ser *extraordinario* el don de decir una *palabra nueva*. Será tal vez por estos puntos en común que Nietzsche encontró en su primer contacto con Dostoievski un instinto de familiaridad y una alegría extraordinaria (Nietzsche, 2005, 270).

Conclusiones

Para concluir no debemos olvidar que la figura del *hombre extraordinario* es apenas el suspiro de una teoría que se esconde en la cabeza del protagonista de *Crimen y castigo*. Rodia se condena a sí mismo con tal de probarse merecedor del título de *extraordinario* anhelando un espíritu de superioridad que lo diferencia del resto. Pero en esas pocas páginas en las que Rodia confirma las sospechas de sus perseguidores encontramos la voz de un artista que nos dice que la creación es un don extraordinario en pos de la humanidad. Aun así, sigue siendo imposible ver en la figura de Rodia el *superhombre* nietzscheano, pues este es una superación existencial y no una categoría natural de nuestra especie. Además, el *superhombre* es la consecuencia de un individuo que ha logrado superar el nihilismo, la existencia desesperanzada tras la muerte de Dios. Rodia no plantea este problema, durante su conversación con Porfiri reconoce creer en Dios, aunque denota una postura ateísta en el transcurso de la novela, pero en última instancia admira la idea de la salvación reflejada en la mirada creyente de sus seres queridos, aunque en lo fundamental el personaje no pasa por el problema de la superación del nihilismo. Sin embargo, también encontramos un rasgo en común a medias entre las *tres transformaciones* de Zaratustra al considerar la destrucción de los valores establecidos para luego, en un nuevo comienzo, la creación de los propios en paralelo con la idea de los grandes legisladores de la humanidad que, en el ámbito del derecho (a diferencia del primero que se circunscribe a la filosofía ética), han desafiado las leyes antiguas para promulgar las nuevas. Finalmente, el punto en común fundamental encontrado, no entre Rodia y Nietzsche, sino que entre éste y Dostoievski se dio en la creación, como don propio de seres *extraordinarios* y como el eje para la superación del nihilismo

desde la metafísica nietzscheana. Dostoievski como artista, como creador, ilustró a esos *hombres extraordinarios* con la facultad de decir una *palabra nueva*, valiosa como patrimonio de la humanidad. Nietzsche dota de esa misma facultad al *superhombre* que consciente de su voluntad de poder hace uso de esta y crea los valores sobre los que justificará el mundo y su existencia. Artista o filósofo, el acto creador se erige como fundante de la actitud afirmativa de la vida en todas sus dimensiones.

Bibliografía

Nietzsche, F. (2014*). El crepúsculo de los ídolos*, traducción de José Mardomingo Sierra. Barcelona: Gredos.

Nietzsche, F. (2014b). *Así habló Zaratustra*, traducción de José Rafael Hernández Arias. Barcelona: Gredos.

Nietzsche, F. (2014c). *El nacimiento de la tragedia o Helenismo y pesimismo,* traducción de German Cano. Barcelona: Gredos.

Nietzsche, F. (2005). *Correspondencia I Junio 1850 – Abril 1869*, traducción de Luis Enrique de Santiago Guervós. Madrid: Trotta.

Dostoievski, F. (1982). *Crimen y Castigo*, traducción de Augusto Vidad. Argentina, Capital Federal: Hyspamerica.

Fink, E. (1980). *La Filosofía de Nietzsche*, traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.

Historia de la generación mufada. Acción Poética Interamericana (1960-1970)

Mauro Spina (MAySL-FA-UNICEN)

Introducción

En la ponencia se propone desarrollar los aspectos más importantes en torno al surgimiento de un movimiento poético, autodefinido como "Acción Poética Interamericana" o Movimiento "Nueva Solidaridad", surgido en los años 60 como parte de una generación "mufada", a partir de la iniciativa de escritores latinoamericanos que dirigían la edición y difusión de revistas contraculturales y que proponían una búsqueda alternativa a la crisis general que caracterizaba la época de posguerra. La ponencia presentará, de este modo, avances de investigación en torno al tema elegido para la tesis de la Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica de la Facultad de Arte, perteneciente a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, buscando relacionar la historia, el arte y la política que atravesó la vida de una generación "mufada". Dado que, más allá que en muchos de los artículos publicados en las revistas contraculturales que utilizo como fuentes primarias, se manifiestan posturas antipartidarias, contraculturales y antisistema, encuentro necesario tejer puentes entre los aspectos históricos de la época y la producción literaria de los participantes del movimiento *Acción poética.*

Desarrollo inicial en la investigación

En sintonía con lo anterior, en la ponencia académica se contextualizará el periodo histórico de los años 60 en América Latina atravesado por un espíritu de cambio ante los dramas sociales que se desarrollaban: los barbudos rebeldes de la joven Revolución Cubana abrieron ánimos de renovación y justicia que marcaron e influyeron en los poetas y escritores latinoamericanos, quienes dirigirán sus reflexiones a la generación mufada. Este término fue utilizado por

Miguel Grinberg (1965) para definir un estado de ánimo de una generación, e inclusive de un movimiento que se mufaba, dado que no los dejaban ser. Escribió Grinberg al respecto; "Mufa es ver cómo nos limitan las posibilidades de potencia, sucede antes de la frustración, la náusea, el absurdo y la impotencia. Es sentirse rodeado de moho mientras otros hacen del moho la razón de sus vidas. ¿Quiénes? Los partidarios de lo Viejo, lo gastado, lo tradicional; eso a lo que se aferran incluso cuando ya ha caducado, aquellos que por temor a perder (cambiar, vivir) eligieron de antemano la derrota." (Grinberg, 1965: p. 9)

Parte de la investigación, conlleva relacionar textos literarios de la revista *Eco Contemporáneo*, dirigida por Grinberg en los años 60, diarios de viajes, cartas, artículos sobre cine y teatro, cuentos, poemas, manifiestos, cuerpos teóricos historiográficos, ideas políticas, mentalidades y anhelos de una generación que compartió motivos e impulsos de cambios profundos, de los cuales aún hoy nos vemos influenciadxs. Sus semillas brotan en diversos temas que en la actualidad atravesamos, como las luchas por las igualdades de género, los feminismos, la cuestión ecológica, la libertad con conciencia individual y colectiva, el autoconocimiento y la transformación interior en sintonía con los cambios de la humanidad, como colectivo social e histórico planetario. Claudia Gilman (2003) colabora en este y otros sentidos en mi investigación, con la siguiente pregunta: "¿Cómo hacerlo *(unir elementos como la contracultura y el contexto histórico)* sin cristalizar un periodo que se resiste a la cristalización, que vive bajo el signo de lo inaugural?" (p. 14)

> Ese estudio solo es posible mediante la articulación de objetos y perspectivas que han sido hasta ahora considerados separadamente. Un campo unificado de análisis implicará investigar la interdependencia entre el período objeto de estudio, los escritores-intelectuales, las revistas político-culturales, la crítica y los debates programáticos sobre la función del arte y los intelectuales en la sociedad. (p. 14)

Indagar la relación entre cultura y política enfocando en el estudio de las revistas contraculturales de la década del 60 en América Latina, en especial la revista interamericana *Eco Contemporáneo* y la revista mexicana *El Corno emplumado.* Ambas transitaron su camino en la década de los años 60, atravesando debates, intercambios entre intelectuales escritores/as, rupturas y convergencias, posiciones políticas y anhelos espirituales que fueron mutando, pero que

aportaron una originalidad particular que se observa en su manera de pensar y sentir el mundo que vivieron.

Acción Poética Interamericana

Julio Cortázar, Henry Miller y el monje Thomas Merton alentaron con entusiasmo la creación del grupo literario que lleva como nombre *"Nueva Solidaridad"* o "*Acción Poética Interamericana*" (enfocado en la poesía y atravesado por los problemas políticos, sociales, económicos y las propias contradicciones de la época). Fundado en 1963 y 1964 por iniciativa de Miguel Grinberg, quien además de periodista, desarrolló un amplio abanico de actividades culturales, vinculando el universo poético con la espiritualidad, la búsqueda de canales artísticos expresivos desde el pacifismo, el rock, el budismo zen, etc. Un estilo polifacético que también se vio reflejado en la Acción Poética Interamericana

¿Qué ideales movilizaban a las y los miembros de la acción poética? ¿Hubo antecedentes de encuentros latinoamericanos de escritores/as? ¿Qué objetivos tenían desde la acción poética? ¿Cómo surgió la vinculación entre poesía y política? ¿Qué contradicciones aparecen en su camino? ¿En qué contexto histórico surgió la acción poética? ¿Qué relación existe entre las revistas culturales que impulsaron algunos de sus miembros en distintos países de Latinoamérica y las circunstancias sociales de la época? ¿Estas publicaciones tuvieron algún tipo de rol en el intercambio intelectual, político y cultural entre las y los miembros del grupo? Si la respuesta es afirmativa, ¿cómo se desarrolló ese intercambio? ¿continúan en la actualidad los valores e intenciones sembrados en aquella década, por este movimiento poético?

Hubo antecedentes inmediatos a la creación del grupo *Acción Poética.* Sucedió en Chile, se congregó en enero de 1960, en la Universidad de Concepción un *Primer Encuentro de Escritores Americanos.* Allí asistieron desde Argentina, Ernesto Sábato e Ismael Viñas y varios escritores del resto de Latinoamérica, como Sebastián Salazar Bondy de Perú, Emir Rodríguez Monegal de Uruguay, el cubano José Antonio Portuondo, el colombiano Jorge Zalamea, Jaime García Terrés de México y 11 escritores chilenos en su tierra natal, entre ellos Nicanor Parra, Jorge Teiller y Volodia Teitelbaum.

Miguel Grinberg a sus 22 años leyó las circunstancias del evento en la revista *Ercilla,* sintiendo un llamado de vinculación con las y los escritores latinoamericanos. También leía la *Revista Mexicana de Literatura*, *Marcha de* Montevideo y otras publicaciones del continente, así mismo había descubierto al *Movimiento Nadaísta de Colombia,* se escribía por correo postal con Allen Ginsberg.

A fines de los años 60, Miguel Grinberg y Antonio Dal Masetto emprenden un recorrido con mochila al hombro rumbo a Brasil, pretendiendo conocer un poco más de cerca el estilo de la Bossa Nova, vincularse con músicos y poetas, así como recopilar poemas para luego ser publicados en Argentina.

No logran ese objetivo literario, sin embargo, consiguen editar juntos una revista propia que llamarían *Eco Contemporáneo* (revista inter-americana), que incluía poemas y ensayos principalmente. Paralelamente, en México *aparecía* la revista *El Corno Emplumado,* dirigida por los poetas Sergio Mondragón y Margaret Randall.

La conexión entre ambas revistas no se hizo esperar y se inició un rico intercambio a partir de 1962, abriendo la posibilidad de conocer escritores de renombre como Ernesto Cardenal. A su vez, Miguel Grinberg logró construir puentes con revistas emblemáticas de aquellos años, *El Pez y la Serpiente* de Nicaragua, *Casa de las Américas* de Cuba, *El Techo de la Ballena* de Venezuela, *Pucuna* de Ecuador, *Nadaísmo* de Colombia, etc.

La fundación del movimiento Acción Poética o Nueva Solidaridad se gestó en el año 1963, apoyado por Julio Cortázar, con amistades como los Beats norteamericanos, vínculos con Henry Miller y Thomas Merton. Un cúmulo de poetas latinoamericanos multiplicaban las revistas y los libros de cara al Primer Encuentro de Poetas a realizarse en México en febrero de 1964. Luego de este encuentro, algunos de sus miembros (*Allen Ginsberg, Nicanor Parra, el nadaísta colombiano Elmo Valencia, el ballenero venezolano Edmundo Aray y Miguel Grinberg*) fueron invitados a ser jurados del premio literario *Casa de las Américas* de La Habana, en 1965.

Así se iniciaba una gesta que tendría repercusiones en la literatura latinoamericana y en el desarrollo de una contracultura en nuestro continente,

término acuñado en 1968 por el historiador Theodore Roszack (1970) en su libro *El nacimiento de una contracultura*. Allí el autor, nos incita a buscar e indagar sobre "el espíritu de los tiempos […] puesto que, al parecer es la única manera que tenemos de darle un sentido, aunque sea provisional, al mundo en que vivimos". (p. 9-10)

Se inicia un ciclo vertiginoso para varios países latinoamericanos por las dictaduras militares que comienzan a instaurarse en nuestro continente. La dictadura brasilera de 1964 impide un futuro encuentro de Acción Poética. Sin embargo, "los cronopios"[1] continúan escribiendo y publicando. Miguel Grinberg cierra el ciclo de la Revista *Eco Contemporáneo* en 1969 y comienza a editar la revista *Contracultura* a principios de los años 70, y luego *Mutantia* en 1980.

La Acción Poética giró por libros y revistas entre 1964 y 1969. En 1968 ocurre la matanza de Tlatelolco en la Plaza de las tres culturas, México. El *Corno Emplumado* es puesto en la lista negra del gobierno, su editora Margaret Randall debe exiliarse en Cuba con sus tres hijos. Uniendo los tiempos, en el año 2005, la realizadora dinamarquesa Anne Mette Nielsen y el mexicano Nicolenka Beltrán Fierro sacan a la luz el documental *El Corno Emplumado, una historia de los Sesenta,* llevaron a la realización audiovisual la conexión cultural de nuestro continente.

Para diferenciarse filosófica y culturalmente del mundo externo de la época, de los movimientos guerrilleros, de la violencia institucional, del mundo mediático hegemónico, de los patrones de comportamiento y las creencias de lo que debe ser un ser humano, las reglas del juego en una sociedad capitalista en crisis, etc. este movimiento percibe la necesidad de crear una *"transformación profunda del acto de existir en este planeta"* (Grinberg, 2010, 31) Se coloca como movimiento "contracultural" en oposición a lo que se entiende por cultura dominante. Sin embargo, también pertenecen a esa cultura que critican e inclusive poseen rasgos característicos de la cultura a la cual pretenden superar.

[1] Cronopios: es el nombre que crea Julio Cortázar para designar a aquellos personajes que son difíciles de catalogar, generalmente son aquellos que quedan al margen de cualquier tipo de categorización absoluta. Poseen un espíritu libre, creativo y fuera de lo común.

Margaret Randall, quien dirigía la revista mexicana *El Corno Emplumado* y era miembro de Acción Poética, lo definió de la siguiente manera:

> El doble discurso oficial y su oportunismo resultaba evidente para nosotros. Lo que todavía no lucía tan evidente –después de todo estamos hablando de la década de 1960–, era el racismo que muchos de nosotros portaban desde el nacimiento, la misoginia y la homofobia, tan inherente a todas nuestras estructuras sociales, o nuestro desprecio por la tierra y su medio ambiente. (Grinberg, 2010: p. 26)

Los anhelos de la generación de poetas que encarnó la idea de constituir este movimiento, tienen que ver con crear otro paradigma basado en valores como la paz, la convivencia, la libertad, lo humano por sobre lo material, etc. Ello no quiere decir que no aparezcan dificultades o que sus mismos protagonistas no carguen con contradicciones profundas. Encontramos en este testimonio de Margaret Randall, una crítica sobre la cuestión de género cuando menciona la palabra *misoginia* y *homofobia*, así como el *racismo* como un problema que también "portaba" el grupo. En este sentido, encontramos una primera paradoja entre el anhelo de transformación interna y la situación real en la que se encuentran varios miembros del grupo. Es decir, que se visualiza un doble discurso o un discurso basado en la búsqueda de seres libres de prejuicios y discursos quizá ocultos que la escritora señala como una lucha contra la hipocresía.

En el texto *"De ideología e imaginario: un viaje de ida y vuelta",* el profesor Ariel Gravano elabora una hipótesis central sobre el tema "ideología" e "imaginarios", abriendo el debate en torno a una convocatoria realizada por la *Revista Sociedad Hoy* que plantea la "*emergencia de nuevos actores sociales*" (mujeres e indígenas) con demandas puntuales que llevan a plantear un "ajuste" en las construcciones imaginarias actuales. La hipótesis central es una crítica al concepto de imaginario e ideología desarrollado en la revista citada, dado que de manera reduccionista se ampara en visiones "hegemónicas y disciplinas mayormente legitimadas". A su vez, se establece una crítica puntual en torno al "ajuste estructural" y a las "estructuras simbólicas de ajuste" que se establece en dicha convocatoria, sobre los imaginarios e ideologías de estos nuevos actores sociales emergentes los cuales deberían adaptarse o cambiar sus imaginarios y representaciones. Como continuidad de este análisis, se establece una segunda hipótesis:

> "*un modelo ideológico homeostático subyace y acecha a este tipo de propuestas, como si se tuviera la necesidad de restablecer un punto de equilibrio en el nivel de las representaciones y no tanto de las realidades y condiciones de producción a las que refieren esas representaciones".* (Gravano, 2018: p. 33)

Si se traslada el problema al tema de investigación para el desarrollo de mi tesis, estas hipótesis que contienen una mirada crítica en torno al carácter de clase de la sociedad capitalista en la que vivimos, pueden contribuir a una investigación que contemple a su vez el carácter de clase de las y los miembros del grupo *Acción Poética*. Dado que sus manifiestos poéticos, filosóficos y por lo tanto políticos, apuntan a desvincularse del mundo tradicional de la lucha de clases y los conflictos abiertos en la década del 60, con la idea de una búsqueda interna personal que trascienda la cuestión material. Tratando así de diferenciarse de todo tipo de ortodoxia. El movimiento *Acción Poética* de los años 60, surge en un sentido contracultural, tratando de diferenciarse de la hegemonía dominante y promoviendo desde el arte, una toma de conciencia sobre la sociedad capitalista, en tanto sociedad totalizadora, sociedad que lleva a la guerra, a la alienación material y mental, a la humillación del ser humano de forma angustiante. Sin embargo, esto no exime la tarea de realizar una investigación con sentido crítico.

Las imágenes, el poder y el rol del arte

Cómo vincular la creación de imágenes como herramienta de transformación social y el espíritu contracultural que dio vida al movimiento nueva solidaridad o "acción poética interamericana", inclusive en motivaciones y maneras de expresión criticas al orden establecido durante la década del 60, que se consideraban en veredas distintas.

Georges Didi-Huberman (2010) afirma: "Frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez" (p. 14). Lo mismo podríamos percibir en torno de la poesía. Uno de los poetas que integró la generación de la acción interamericana, alguna vez escribió el siguiente poema:

X

Antes de su invento, el cine ya estuvo en nosotros.

Hemos proyectado

hacia dentro

universos de sueño

que la vigilia jamás conocerá.

Visibilidad,

propuso Ítalo Calvino

para el próximo milenio

pensar con imágenes

huir del vértigo

de lo innumerable,

dejando palabras

en los pozos sin fondo

del nacer

indecible

al morir

indefinible.

Visión intensiva:

poesía posible

del imposible

mundo viviente

Ulises Estrella[2]. (p. 159)

En su revista Eco contemporáneo, Miguel Grinberg (1965) comentaba:

[2] Poeta ecuatoriano (1939) Miembro del grupo Nueva Solidaridad o Acción Poética Interamericana, citado por Grinberg (2010).

> El año pasado, siguiendo un impulso, bajo el nombre de una "nueva solidaridad", realizamos en México un encuentro de poetas.[3] Fue gente de 15 países americanos. Pocos poetas locales (argentinos) entendieron de qué se trataba. Unos nos acusaron de comunistas, otros de agentes de la OEA. Cada reunión pública fue un escándalo. (p.29)

En torno a la palabra "contemporáneo", que para nuestro trabajo es fundamental, dado que aparece como el título de la revista organizada por el escritor citado en el párrafo anterior, Agamben (2018) desarrolla la idea de contemporaneidad como la capacidad de pertenecer a un determinado tiempo estando en él y tomando distancia paralelamente, para de ese modo observar, el autor concluye afirmando; "Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella." (p. 2)

La relación con el accionar poético se contempla en Agamben cuando escribe sobre la tarea del poeta, argumentando que debe ser percibir la oscuridad de lo contemporáneo, para revelar y transformar, poner en evidencia, sacar a la luz.

Las y los poetas que integraron el grupo *Nueva Solidaridad* o *Acción Poética Interamericana* en los años 60 (entre ellos, Miguel Grinberg, Thomas Merton, Ernesto Cardenal, Margaret Randall, Aldo Sorenson Vitale, Joaquín Sánchez Mac Grégor, Jaime Carrero, Gonzalo Arango, Salvatore Quasimodo, Henry Miller, Witold Gombrowicz, Alejandro Vignati, Héctor Nottinger, Pablo Antonio Cuadra, Raquel Jodorowsky, Federico González Frías y Ulises Estrella) impulsan, entre otras iniciativas, la declaración de México "Paz a través del arte", "Nueva Solidaridad", expresando una búsqueda profunda desde el arte hacia la transformación personal y colectiva. Crearon distintas "imágenes" a través de la poesía principalmente, buscando llegar al alma humana, sensibilizar y denunciar situaciones de alienación, de atropello y exclusión. En la Declaración de México (1964) resaltan:

[3] Documentado en "Arte y Rebelión" – The Angel Press.

> Como fuerza creciente ante los conflictos que sacuden las estructuras contemporáneas y que dividen a los hombres hasta hacer que la violencia, la intolerancia, la dictadura, la explotación y la mentira sean un común denominador en países no sólo de América sino del resto del planeta --a ambos lados de una cortina política tambaleante a causa del profundo trastrocamiento que se ha producido en individuos conscientes de su responsabilidad como seres humanos-- nueva solidaridad no es un partido político captador del voto y la voluntad de mentalidades desorientadas o utilitarias, sino una alianza de seres responsables. Se es solidario por propia convicción y sin duda muchos cerrarán sus ojos a esta evidencia. (Grinberg, 2010, p. 54)

En estrecha relación con el artículo trabajado en el seminario de Filosofía y Estética que el autor Georges Didi-Huberman titula lisa y llanamente "Cómo abrir los ojos", la iniciativa de estos escritores, llamados amistosamente "Cronopios" por Julio Cortázar, se vuelca en abrir los ojos a través del arte, de una manera particular y original, distinta a la del cineasta Harun Farocky, integrante de la primera camada de la Deutsche Film und Fernsehaka Berlín fundada en 1966, dos años después de la reunión poética Nueva Solidaridad. El cineasta alemán busca impactar y movilizar al espectador, demanda un espíritu crítico y a su vez que tome responsabilidad por sobre la realidad social en el contexto de la guerra contra el pueblo vietnamita. Hay una construcción de cine revolucionario, crudo, directo, que a su vez pretende movilizar los sentimientos de las y los espectadores.

¿Fue esta la manera de "denunciar" que Miguel Grinberg (2010) anheló? Haciendo retrospección en torno a los ideales, maneras y sentires de la "generación indómita" que dio origen al movimiento "Nueva Solidaridad", el escritor argentino señala:

> Quienes protagonizamos los años sesenta, aquí, allá y en todas partes, sabemos que constituyeron una década revolucionaria en el sentido *intrínseco* del término: cambio importante en el estado de las cosas. No apuntábamos al cambio violento en las instituciones políticas, económicas o sociales de una nación (sentido *extrínseco* tradicional) sino que anhelábamos la transformación profunda del acto de existir en este planeta. (p.31)

> …hubo quienes apostaron a la utopía de la violencia y al *revolucionismo* armado tradicional, desde el padre Camilo Torres en Colombia, a los insurgentes de Argelia contra el colonialismo francés, hasta el episodio de Ernesto *Che* Guevara en Bolivia. Todos ellos con desenlace trágico. (p. 32)

Estas reflexiones escritas muestran que la búsqueda, el camino e inclusive la manera de proponer una transformación colectiva social se enfocaba en el desarrollo artístico de manera pacífica y apuntando a una "revolución interior" que da lugar a la creación externa, como son las revistas culturales que impulsaron. (Eco Contemporáneo en Argentina, El Corno Emplumado en México o Trace en EE.UU, por mencionar solo tres)

Aquí encuentro un punto de conexión muy interesante a resaltar y que probablemente se pueda afirmar que sea un elemento transversal de los colectivos artísticos activistas, militantes de los años 60: el hecho de darle cuerpo y materialización a revistas culturales de carácter político social. Por ejemplo, Didi-Huberman sostiene que tanto Bertolt Brecht y Walter Benjamín le dieron vida a una revista denominada *Krisis und Kritik*, así mismo, Harun Farocky fue uno de los editores de *Filmkritik* durante la década que va desde 1974 a 1984. Miguel Grinberg (2010) leía con frecuencia distintas revistas culturales latinoamericanas de los años 60. Pudo enterarse de la organización del *Primer Encuentro de Escritores Americanos* –a realizarse en la Universidad de Concepción, Chile- gracias a la revista *Ercilla,* publicada en el mismo país vecino. (p.17) Lector frecuente de la *Revista Mexicana de Literatura* y *Marcha* de Montevideo. Luego de un viaje de mochilero por Brasil, emprendido a fines de 1960 junto con un amigo escritor poco conocido, Antonio Dal Masetto, volvieron a la Argentina entusiasmados y con mucho énfasis al haber frecuentado la cultura viva que rodeaba a la Bossa Nova brasilera, fundaron su propia revista que llamaron *Eco Contemporáneo* con su primer número publicado en diciembre de 1961. Logrando editar y publicar en total 13 números hasta el año 1969.

Miguel Grinberg describe las causas del impulso creador de la revista en una entrevista realizada por Floriano Martins:

> A fin de 1960 los dos (por Antonio Dal Masetto) pusimos el "pé na estrada"[4] y pasamos la noche de Año Nuevo 1961 acampados en las Cataratas del Iguazú. Una semana después llegábamos a Rio de Janeiro: nos dieron alojamiento en la Casa do Estudante do Brasil, a corta distancia del aeropuerto Santos Dumont. Conocí a algunos poetas cariocas, entre ellos Walmir Ayala. Almorzaba por dos cruzeiros en O Calabouço (un restaurante estudiantil). Con permiso especial del delegado local fuimos los primeros que durmieron en una barraca[5] en la playa de Paquetá. Después, permanecí tres meses anclado en la playa de Ipanema, enamorado de una pintora, carnaval incluido. (Martins, 2022)

Demuestra en este relato la importancia de ese viaje en la conexión de un espíritu de época en los años 60 en Argentina, así como en el Brasil y el resto de nuestra América. Sergio Pujol la llama "la década rebelde", en un libro titulado de la misma manera. El profesor Hugo Satas habla sobre estos años como "el tiempo de la contestación" (como se cita en Pujol, 2002, p.13). Es una década atravesada por procesos históricos revolucionarios, como el que se abre en Cuba en 1959 junto al desarrollo de luchas obreras y estudiantiles, así como el surgimiento de nuevos movimientos culturales que desafiaron las estructuras establecidas. Pujol (2002) escribe que:

> Aquellos dorados años fueron también un momento de razias policiales, golpes de Estado, embriones de doctrinas de seguridad nacional y una cultura de la violencia y la intolerancia que alcanzó su paroxismo en los años siguientes. Evidentemente, no todo fue happening y música pop. (p.11)

El autor también afirma que la década de los años sesenta cierra un período histórico y abre otro. La sociedad pujaba por un cambio de paradigma que quizá tenga su punto de ebullición con el mayo francés de 1968. Emplea conceptos tales como "culminación" y "agotamiento". Y describe un cambio principalmente en las juventudes, como actores sociales relevantes formando subculturas con identidades internacionales que superan la fragmentación nacionalista. (p.16) En este sentido, Pujol (2002) señala que los jóvenes "presionaban en pos de un verdadero activismo generacional, ya fuera concentrándose en los campos de

[4] Pie en la carretera.

[5] Se puede referir a una carpa para dormir.

Woodstock durante tres días y tres noches de música, paz y amor, como poniendo a las instituciones del gobierno francés al borde del colapso" (p.16)

Los siguientes hechos que ocurrieron en los años 60, llevan al autor a afirmar que estamos en una década disruptiva:

> Habían nacido y crecido la New Left y el hipismo en los EE.UU., potenciados por los movimientos pacifistas (¡No a la guerra de Vietnam!), y el acalorado clima de universidades como las de California y Columbia marcaban el ritmo del disenso estudiantil. Los estudiantes de la Freie Univeresitat de Berlín Occidental, tan inquietos ellos como peligrosa allí la guerra fría, hacían un barullo que los alemanes habían olvidado hacía tiempo. El Potere Studentesco de los muchachos italianos, con facultades tomadas en Roma, Napolés y Milán, vibraba al compás de la poesía de Pier Paolo Pasolini y anunciaba las discusiones en torno al eurocomunismo. Las demandas de libertad política de los checos en la Primavera de Praga, trágicamente truncadas por los tanques soviéticos, acaban de demostrar que nada era estático, ni siquiera el atrincherado mundo del Pacto de Varsovia. Y el mayo francés iniciado en la Universidad de Nanterre y liderado por un estudiante llamado Daniel Cohn-Bendit, había puesto en vilo al gobierno de Charles De Gaulle con un grado de intensidad que los franceses no experimentaban desde los tiempos de la Resistencia. (p. 17)

El contexto histórico era transformador, revolucionario y a la vez algunos países latinoamericanos comenzaban a ver sometidas sus actitudes de transformación por gobiernos dictatoriales (Brasil y Bolivia en 1964, Argentina en 1966 sufrieron golpes de estado). La cultura y el pensamiento revolucionario fueron los blancos esenciales a reprimir en Argentina. Un ejemplo de ello fue la llamada "noche de los bastones largos" en julio de 1966 por parte de la dictadura encabezada por el teniente general Juan Carlos Onganía, quien había intervenido las universidades para frenar su desarrollo autónomo, logrado desde la Reforma Universitaria de 1918.

El desarrollo del socialismo en Cuba conduce a los EE.UU a reaccionar con una política imperialista de bloqueo a la isla, la tensión vivida en esos primeros momentos de la década del 60, lleva a desembocar en la crisis de los misiles, durante el mes de octubre de 1962. La URSS se posicionaba en un vínculo de protección hacia Cuba y la Guerra Fría tenía su cauce en América Latina. Es

indudable que la revolución cubana transformó todo el panorama político latinoamericano de los años 60 y los 70. Se presentaba para los países latinoamericanos la posibilidad de un cambio concreto. El problema económico y social se comprendía como problema político y la politización desembocaba en una radicalización temida por los núcleos del poder. La posibilidad de que un levantamiento armado con acompañamiento popular derribe a las dictaduras y comience un proceso de implementación de medidas socialistas ya no era una utopía inalcanzable. Halperin Donghi (1986), señala que "Pasada la euforia de la posguerra, los países latinoamericanos vuelven a ser deudores de los metropolitanos; su balanza de comercio es deficitaria; su balanza de pagos lo es aún más." "…el Fondo Monetario Internacional alcanza ahora gravitación decisiva." (p. 394) y luego concluye:

> De este modo, mientras en las metrópolis los brutales altibajos tan bien conocidos en etapas anteriores de la economía capitalista tienden a atenuarse, en Latinoamérica crisis de nuevo tipo, crisis fabricadas y por lo tanto perfectamente previsibles, se suceden las unas a las otras. (p. 395)

La Alianza para el Progreso impulsada por los Estados Unidos, como plan de aumentar los créditos públicos hacia América Latina fue muy criticada por Ernesto Guevara en el encuentro de Punta del Este, en el marco de la Conferencia del Consejo Interamericano Económico y Social (CIES), el 8 de agosto de 1961. Y a su vez señalaba que ser joven y ser revolucionario debería ser un rasgo común para luchar contra la injusticia y el sistema capitalista en su conjunto.

En el plano económico, los sesenta fueron años de crecimiento para los países centrales que, habiendo transitado una primera mitad del siglo XX con revoluciones, guerras y regímenes totalitarios, vive ahora tres décadas (1950-1970) de "años dorados". Esta reconstrucción de posguerra no se vivió en América Latina, que a grandes rasgos continuó siendo productora de materias primas hacia el mercado mundial y manteniendo un andamiaje estructural cimentado por la desigualdad económica y la injusticia social.

Durante los años 60, la esfera política Argentina es testigo de dos golpes militares; el 29 de marzo de 1962 el gobierno desarrollista de Frondizi fue depuesto por el abogado José María Guido y en 1966, el radical Arturo Illia es destituido el 28 de

junio de 1966 a cargo de las fuerzas armadas que imponen como presidente de facto al general Onganía, iniciando la autodenominada Revolución Argentina que dura hasta 1973. El Cordobazo es un movimiento masivo de protesta obrero y juvenil y se desarrolla entre los días 29 y 30 de mayo de 1969, en contra de ajustes contra la clase obrera cordobesa y del régimen militar encabezado por Onganía. Según la investigadora e historiadora, Mónica Gordillo (2015), la coincidencia con la lucha estudiantil universitaria (por las intervenciones en las casas de estudio) es un hecho distintivo de esta protesta obrera, que aglutinaba la indignación por la represión y el asesinato de un estudiante correntino, dando lugar a las marchas de silencio en Rosario que culminan con la matanza de dos estudiantes más. El sindicalismo combativo es encabezado por el líder del sindicato Luz y fuerza, Agustín Tosco, quien impulsa con ímpetu un nuevo tipo de sindicalismo independiente y propone sostener la unidad obrero estudiantil.

¿Qué pasa con el tiempo subjetivo y el tiempo histórico en el caso del movimiento acción poética interamericana?

En la Editorial de la revista N°4 de Eco Contemporáneo se detalle en parte, el posicionamiento, el pensamiento y la acción de los poetas rebeldes:

> Dijimos A OTRA COSA. Hacia ella apuntamos.
>
> Esto implica dar vuelta la hoja, no como actitud circunstancial, sino como gesto definitivo, a partir del cual todo queda por hacer. Tenemos medidas de nuestras limitaciones. Desde este sitio llamado República Argentina, donde es más fácil puntualizar crisis que aportar perspectivas, donde se vive en contra o en nada, a la espera del advenimiento de un Gran Milagro, nosotros
>
> Resolvemos edificar un nuevo modo de vida con visión de futuro. Tenemos grandes pretensiones.
>
> Aprendemos a medida que hacemos. No somos ni proletarios, ni burgueses, ni oligarcas. Por lo tanto, la sociedad actual carece de espacio para nosotros. Sin embargo, no nos interesa hacer una filosofía del resentimiento y la tristeza. Venimos a crear, no a lamentarnos." (p.1)

En estas palabras se pone de manifiesto el impulso, la intención y el conjunto de pensamientos y sentires de los autores de la revista *Eco Contemporáneo*, la cual motivará a los escritores que le dieron vida, a fomentar el encuentro, la

fraternidad y la solidaridad en México de 1964 iniciando el *Movimiento Nueva Solidaridad o Acción Poética Interamericana*.

En relación a la revolución socialista y el contexto político de la época Miguel Grinberg escribió una nota con el título *El Socialismo ulterior* en la revista *Eco Contemporáneo*, (Grinberg, 1965) en la cual señala:

> El mutante muestra**,** milita en su mutación, deja fluctuar a la realidad. El imitador demuestra**,** milita en su slogan, intenta ajustar la realidad a su dogma.
>
> Por el otro lado, la revolución política: esta se hace para solucionar (se dice) los problemas y conflictos de una mayoría. No puede ni debe detenerse en cuestiones individuales, en dificultades particulares o en análisis sobre asuntos de la minoría.
>
> Al mismo tiempo debe frenar la contra-revolución. Por lo tanto, es imposible para tal revolución erradicar justamente la injusticia.
>
> Y la revolución política crea el neo-tabú: autoriza al burócrata a juzgar si tal o cual obra es o no revolucionaria. Incluso dándole al escritor la dirección de su organización gremial, una Revolución pasa por alto este detalle: administrará siempre el menos talentoso, pues los escritores de talento, en vez de preocuparse por las franquicias al papel se dedicarán a su obra. Imagine a Dostoievski o a Kierkegaard sentados y llenando planillas.
>
> Reemplazando la propiedad particular por la estatal (nacionalización de granjas, ingenios azucareros, industrias) se sigue en el cáncer de la alienación: la propiedad. Marxista o no, un capataz es un capataz, un burócrata es un burócrata, un comisario es un comisario. – Al intentar una sociedad sin clases, suele consolidarse una nueva clase. Y esto es seguir en un vicioso círculo. (p.24)
>
> Nuestro socialismo es pre-político. Propiciamos la búsqueda, la exploración. Tenemos la alternativa del alerta permanente. Nos salvaremos a nosotros mismos. Por confluencia y no por competencia. En nuestro caso, no nos interesa crear verdades masivas ni tampoco alcanzar un nirvana particular que nos proteja del desorden. Más bien se trata de transitar el camino medio, que no sabemos muy bien cuál es y que cada cual ha de descubrir por propio esfuerzo. De nada vale seguir a los maestros repitiendo lecciones como cotorras. Debemos consumar nuestras fantasías a nivel real-poético. Más allá de la evasión o la toma del poder. Integrarse con esta realidad agónica es suicidarse. Debemos sobrepasar esta realidad, a través del acto creador. En este caso, hacer una revista es una

> contribución al proceso. Hacemos lo que sabemos hacer. De su confluencia con lo que otros saben hacer, saldrá algo, no sabemos si grande, pero al menos diferente. Somos una generación serena, el presente lo estamos haciendo nosotros. (p.29)

A modo de conclusión abierta

Los mufados de los cuales hablaba Miguel Grinberg, ¿quiénes eran? Con su revista Eco Contemporáneo, buscaban ese público de los años 60 que se encontraba mufado por:

> Ver cómo nos limitan las posibilidades de potencia, por sentirse rodeado de moho mientras otros hacen del moho la razón de sus vidas. ¿Quiénes? Los partidarios de lo viejo, lo gastado, lo tradicional; eso a lo que se aferran incluso cuando ya ha caducado, aquéllos que por temor a perder (cambiar, vivir) eligieron de antemano la derrota. Nos rebelamos, lo hicimos sabiendo de antemano que despertar no sería una labor fácil. No tenemos temor a cambiar. Pagaremos todos los precios. Lo que más sabemos es que estamos a favor de la vida. El resto es elegir: teorizar o vivir. (Grinberg, 1965: p.9)

¿Lograron ayudar a abrir los ojos?

La obra de los poetas nucleados en torno al movimiento *acción poética latinoamericana* pone de manifiesto la necesidad de expresión frente a un estado de cosas crítico y a su vez una nueva manera de tratar de organizarse y manifestarse contra el régimen establecido. Nos encontramos con grupos de jóvenes y adultos que buscan una manera distinta de hacer política y arte. Surge también con fuerza la necesidad de fortalecer una identidad latinoamericana y el torrente creativo de la participación juvenil en la lucha por la construcción de tejidos sociales distintos con el intento de conocerse a sí mismos, de realizar un trabajo de transformación interior que impulse al cambio externo. Estos jóvenes pretenden diferenciarse del método tradicional de hacer política contestataria, la que lleva por el camino de la guerrilla, la participación en partidos de izquierda, en movimientos estudiantiles, sindicales, etc. Quizás por ello, existan pocas investigaciones en relación a estos grupos que se integran de poetas, músicos, escritoras, artistas en general. Para agruparlos dentro de una definición, surgió el concepto de “contracultura”, empleado por el historiador Theodore Roszak

(1968) en su obra titulada *El nacimiento de una contracultura.* La generación beat y los *hippies* fueron los pioneros en torno a la construcción de vías alternativas pacíficas, y a la vez posicionadas con una crítica radical frente al sistema capitalista.

Paz a través del arte, nueva solidaridad, revolución espiritual, modificación de la consciencia contemporánea, evolución humana, comunidad paralela, es la búsqueda de los y las jóvenes que integraron el movimiento *Acción poética interamericana*, así como tejer puentes entre los integrantes de los grupos que daban vida a revistas contraculturales en varios países del continente. Estas revistas nos permiten acercarnos al pensamiento político, filosófico, cultural e ideológico de los grupos que se posicionaron al margen de la militancia tradicional y a su vez nos pueden ayudar a incorporar al análisis general de la época, sujetos históricos con miradas alternativas a las hegemónicas que buscaban revalorizar un espíritu colectivo muchas veces invisibilizado. Pretendieron crear conexiones interculturales, desafiando los límites de las fronteras nacionalistas, generar diálogos permanentes con lectores *mufados,* quienes no podían ser absorbidos ni por la derecha ni por la izquierda. La mirada puesta en lo colectivo, pero desde la reflexión individual y el trabajo interno de conexión con el ser. La intención de proponer y no de imponer. La apuesta y la valoración de *salirse de las maquinarias* para convertirse en *agentes del cambio:*

> Muy poco se ha escrito sobre ellos. Lo cual no significa que no hayan existido. Para muchos ha sido más importante leer las crónicas bélicas y quejarse. Para otros lo ha sido lanzarse a la conquista del poder político e intentar instaurar desde el trono un imperio de "la justicia", cosa que a pesar de las muchas buenas intenciones no es visible en parte alguna. Sabemos cuáles son las fuerzas en juego. Buscamos otra cosa. (Grinberg, 1965: p.3)

Bibliografía

Ansaldi, W., Giordano, V. (2006). *Las dictaduras institucionales de las Fuerzas Armadas*, en *Historia de América Latina*. Dastín: Madrid.

Bethell, L. (ed.) (2002). *Historia de América Latina. Vol. 15. El Cono sur desde 1930*. Barcelona: Crítica Grijalbo Mondadori.

Carassai, S. (2013). *La violencia social (1969-1974)*, en *Los años setenta de la gente común. La naturalización de la violencia.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Cosse, I. (2009). *Los nuevos prototipos femeninos en los años 60 y 70: de la mujer doméstica a la joven liberada*, en Andrea Andujar y otros (comp.), *De minifaldas, militancias y revoluciones: exploraciones sobre los 70 en la Argentina*. Buenos Aires: Luxemburgo.

Didi-Huberman, G. (2013). Cómo abrir los ojos. En Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. (pp.13-35). Buenos Aires: Caja Negra.

Funes, P. (2014). *Ideas de plomo. Las dictaduras de las fuerzas armadas en el Cono Sur*. En *Historia mínima de las ideas políticas en América Latina*. Madrid: Colegio de México.

Gallego, M., Eggers-Brass, T., Gil Lozano, F. (2006). *Historia Latinoamericana 1700-2005: sociedades, culturas, procesos políticos y económicos*. Ituzaingó, Bs. As.: Maipué.

Gelman, J. (Director)., Ben Plotkin, M. (Coord.) (2012). *América Latina en la historia contemporánea, Tomo V. Argentina. En la búsqueda de la Democracia*. Madrid: Fundación Mapfre. Santillana Ediciones.

Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. (1ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Gordillo, M. (2015). *Cordobazo: rebelión popular e insurrección urbana.* Recuperado de https://www.conicet.gov.ar/cordobazo-rebelion-popular-e-insurreccion-urbana

Gravano, A. (2008) *La cultura como concepto central de la Antropología*. En: Chiriguini, M.C. (compil.), (3ra edición). *Apertura a la Antropología, alteridad, cultura, naturaleza humana*. Buenos Aires: Proyecto Editorial. p. 93-122.

Gravano, A. (2021) De ideología a imaginario: un viaje de ida y vuelta. En: *Revista Sociedad Hoy*. N° 28. Universidad de Concepción, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Sociología. Chile. ISSN 0719-9554; 31-55.

Grinberg, M. (2010). *Poesía y libertad: manifiesto del Movimiento Nueva Solidaridad.* (1ª ed.). Rosario: Fundación A. Ross.

Grinberg, M. (invierno 1965). *Editorial*. Bion/Eco Contemporáneo. Revista y ediciones de exploración humana para minorías marginales. Vol. II. N°8/9.

Halperin Donghi, T. (1986). *Historia Contemporánea de América Latina*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1° Edición.

Manzano, V. (2010). *Juventud y modernización sociocultural en la Argentina de los sesenta*. en Desarrollo Económico, Vol. 50, Nro. 199, Buenos Aires.

Martins, F. (2022). Miguel Grinberg: Un *Eco Contemporáneo* insoslayable. *Altazor*: *Revista electrónica de literatura*. 1ª época. Recuperado de https://www.revistaaltazor.cl/miguel-grinberg-2/

Mires; F. (2011) *La Rebelión Permanente. Las Revoluciones sociales en América Latina:* México: Siglo XXI editorial.

Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina.* Buenos Aires: Emecé.

Pujol. S. (2002). *La sociedad de los jóvenes*. En *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.

Ranciére, J. (2013). *El espectador emancipado.* Buenos Aires. Manantial.

Roszack, T. (1981). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil.* (7ma ed.). Barcelona. Editorial Kairós.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla.* CABA: Caja Negra Editora.

Zanatta, L. (2012). *Historia de América Latina. De la Colonia al Siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Entre el *underground* y el formalismo: el cine moderno argentino (1968-1978)

Enzo Moreira Facca (CIC-UNICEN-FA-TECC)

Sobre el cine moderno

A finales de los años '50s y principios de los '60s se dan alrededor de mundo -especialmente en Europa- una emergencia de los llamados *nuevos cines.* La novedad que evocan estos trabajos es que vienen a debatir y discutir el estatuto de la representación cinematográfica hasta ese momento: el realismo espectacular. La efervescencia de estas propuestas en diversos países -la *nouvelle vague* en Francia, el *New American Cinema* en EEUU o el *Cinema Novo* en Brasil, por mencionar algunos ejemplos- se da en un contexto de franca expansión cultural gracias a las revistas especializadas, los cineclubs, el inicio de escuelas de cinematografía, la difusión de la televisión y las nuevas tecnologías, entre otros motivos. Si estos eran los nuevos cines, entonces el otro, el cine de estudios, era el viejo cine. Aquel vetusto cine, acabaría siendo definido como *cine clásico,* y caracterizado como un modelo sólido con normas estéticas claramente definidas:

> (...) el modelo clásico se estructura narrativamente según reglas de causalidad, economía dramática, perfil bastante claro de los personajes, división metódica y progresiva de escenas, disposición ordenada de espacios y modulación relativamente simétrica de tiempos. Y de manera simultánea, el lenguaje audiovisual se hace extremadamente funcional según reglas de claridad y visibilidad. Ni los movimientos de cámara son violentos o arbitrarios, ni los ángulos picado y contrapicado muy acentuados, ni la escenografía resulta perturbadora ni la iluminación excesiva en sus contrastes o la imagen abusiva en distorsiones. (León Frías, 2013: 259-260)

El objetivo principal del clasicismo cinematográfico es transmitir con la mayor transparencia y eficacia posible la historia, tema y mensaje al espectador. Para ello se vale del ocultamiento sistemático de las marcas de su representación en pos de una mejor transmisión, acercándose lo más posible a ser un reflejo de la

vida real, o a lo que sería real -verosímil- según el género abordado. Las reglas del género serán otra de las bases de las que se sirve el clásico para sus objetivos, gracias a la generación de clichés (Adorno, 1988) narrativos y estéticos que permitan ser rápidamente reconocidos. Este modelo instala una *intriga de predestinación* (Zavala, 2005), que permite cierta capacidad para predecir el devenir de la historia a raíz de las convenciones de género. Entonces, el cine clásico, será una propuesta narrativa y coherente, que permita al espectador reconocer ciertos aspectos genéricos puestos a funcionar en pos de la sorpresa final.

> El final narrativo es epifánico, es decir, es totalmente concluyente y relativamente sorpresivo para el espectador, de acuerdo con la estructura propia del cuento clásico. Esta estructura consiste en la presencia simultánea de dos historias, una de las cuales es evidente y la otra está oculta. La revelación del sentido se encuentra en la historia implícita, que se hará explícita al final de la película. (2005, s.p.)

Por oposición, los nuevos movimientos cinematográficos recibirán el nombre de *cine moderno,* en concordancia con los movimientos vanguardistas del arte -en la pintura, la música o la literatura- a inicios del siglo XX. Algunas de estas primeras vanguardias derraman en el cine de la época, generando experiencias que León Frías (2022) califica de *premodernas,* como el expresionismo alemán, el impresionismo francés, el surrealismo o el dadaísmo; así como experiencias plenamente audiovisuales como el constructivismo ruso, el film noir estadounidense o el neorrealismo italiano, estos dos últimos anclados en la década del '40. Envalentonados por la teoría del autor,[1] los cineastas modernos desarrollan filmografías altamente personales, donde nos encontramos con formas narrativas heterogéneas que salen de la estructura en tres actos aristotélica; montaje disruptivo y falsos raccords; planos extensos o planos secuencia, deconstrucción de los géneros cinematográficos; personajes erráticos o esquemáticos; etc. Es imposible reconocer un modelo unificador de las propuestas modernas, más allá de la impugnación a la representación clásica. Estos cines plantan bandera re-discutiendo su propia forma, generando una

[1] Teoría del autor

extrañeza en el espectador: a veces mediante la pasividad de tramas poco espectaculares, a veces de manera radicalmente experimental en cuanto al montaje y el sonido, exponiendo sus marcas de realización. Rafael Filippelli (1993 y 2008), sus artículos para la influyente revista cultural *Punto de vista,* argumenta la presencia de dos vertientes en el cine moderno: la del plano secuencia -representado por Michelangelo Antonioni-, donde se retrata el tedio cotidiano y se pierden las relaciones de causa-efecto para priorizar el paso mismo del tiempo; y por otro lado el cine de montaje -siendo Jean-Luc Godard su paladín- que se esfuerza por denotar la construcción cinematográfica y se muestra altamente fragmentario hasta extremos anti-narrativos.

Por otra parte, la actualidad va a ser el tema central de los films modernos, desde variadas perspectivas podemos apreciar la crisis del sistema de valores de la sociedad occidental que se da a partir de los años '60s. Adrián Martin destaca como factor determinante de la constitución del cine moderno a la post segunda guerra mundial, donde la reconstrucción implicó "(...) un borrado total, una sensación de empezar desde cero en todos los niveles de la ética, la moral, la formación social y la estética" (2008: 20). Entonces hay una gran necesidad en expresar a través de la producción artística el cambio social que se da tras 1945.

En síntesis: lo moderno busca re-discutir el lenguaje de su propio medio, busca generar un nuevo tipo de espectador que rompa su pasividad habitual ante el producto audiovisual. Este último tendrá que enfrentarse a una obra que no transmite su mensaje de manera clara, sino que debe trabajar activamente para desencriptar el tema encriptado en el universo opaco de estas propuestas.

La primera ola

En Argentina el cine moderno se manifiesta a finales de los 50's gracias, al igual que en Europa, a la aparición de cineclubes, revistas críticas sobre cine y de los primeros talleres y seminarios de cine. A lo que se le suma un nuevo periodo democrático con la elección de Arturo Frondizzi en 1958 y la sanción de la Ley del Cine un año antes (Feldman, 1990). De este contexto surge el grupo conocido

como la *Generación del 60'*,[2] quienes destacan por su originalidad en el abordaje de guiones con temáticas de actualidad -en torno a la juventud, las crisis de pareja, la corrupción, etc-, su independencia creativa y formación cinéfila. Estos autores refrescan el panorama del cine nacional durante la primera década de los años 60's y tras el golpe de estado de 1966, la censura estatal y el clima político cada vez más tensionado hace que sea imposible acceder a financiación para filmar. Estos directores estarían claramente encolumnados en una tendencia más cercana al estilo novelesco de la *nouvelle vague* o el cine más antonioniesco -o de poesía (Pasolini, XXXX)- en algunos realizadores, mientras que otros son más afines al neorrealismo (Piedras, 2011). "El campo cinematográfico de la generación del sesenta podría dividirse, un tanto arbitrariamente, entre 'neorrealistas' y partidarios de un 'cine poético' (...)" sostiene Paula Félix-Dider (en Peña, 2003: 41). También encontramos predominancia de escenarios naturales y muchos exteriores urbanos de Buenos Aires, con ocasionales ambientes rurales. El montaje y la cámara se harán mucho más presentes en la estética de la generación, como por ejemplo: en los films de Kohon, sus personajes salen de cuadro caminando a cámara, develando así la presencia de la misma; o Antín, quien se caracteriza por una utilización mucho más libre de la construcción espacio-temporal mediante de los flashbacks e inserts que no incluyen una modificación visual o sonora indicativa del salto temporal.

La *Generación del '60* logra poner el eje en nuevos temas más ligados al contexto epocal, les preocupa la manera de ver o expresar esas problemáticas en su arte, y en ese sentido es en el que impulsan reformulaciones en la manera de hacer películas. Sin embargo, no hay un movimiento estético como tal, sino una irrupción de una gran cantidad de *nuevos*, desde nuevos directores y nuevos técnicos, hasta nuevos actores y actrices. El derrotero de la corriente inicialmente llamada *Nuevo cine argentino,* se clausura tras el golpe de estado de 1966 (Feldman, 1990), cuando la censura se vuelve mucho más hostil.

[2] Los directores comúnmente adscriptos a este grupo son: Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Manuel Antín, David José Kohon y Lautaro Murúa. Alrededor de este grupo también encontramos las figuras de Leonardo Favio y Fernando Birri, muchas veces ligados a este agrupamiento.

La segunda ola

A partir del golpe de estado de 1966 nos encontramos con dos vertientes que definen el panorama del cine moderno, y en franca oposición entre sus miradas: por un lado el *cine militante,* con la constitución de grupos cinematográficos que persiguen activamente la conformación de un cine que discuta e interpele directamente al espectador -*Cine Liberación* con Solanas y Getino a la cabeza, y *Cine de la Base* con Raymundo Gleyzer como máximo referente-, este cine se acaba enmarcando dentro del *Nuevo Cine Latinoamericano* junto a otros cineastas del continente con una filmografía política; por otro lado, nos encontramos con otra serie de realizadores cultivan un cine mucho más vanguardista, experimental y diverso en sus formas, que no necesariamente abandona la discusión política y que en ciertos sentidos acaba en las antípodas del *cine militante.* Esta segunda vertiente es la que Paula Wolkowicz (2014) describe como *contestataria,* término recuperado de Néstor Tirri (2000), estamos hablando del *Grupo de los 5* y del grupo de cineastas *Underground*. En esta segunda corriente, y como habíamos anticipado, también sumamos a Hugo Santiago como una personalidad individual mucho más ligada a estos grupos. A diferencia de sus antecesores modernos, esta segunda ola, se caracterizará por anclarse mucho más en el montaje y las transgresiones al realismo. Estos son autores que vienen, en su mayoría, del entorno de la publicidad, un ámbito en franco crecimiento durante la década y que permite el autofinanciamiento de los films que realizan cada uno de ellos. En su gran mayoría, estos directores aprovechan las nuevas tecnologías con equipos livianos, cámaras 16mm y películas reversibles más sensibles a la luz para ahorrar en gastos y poder producir de manera más fácil. Aquí ya tendremos una superación de las pretensiones de la anterior generación: se soluciona el problema de la financiación al no tener que acudir necesariamente a las vías de fomento del Instituto de Cine, y en muchos casos ya poseían equipamiento gracias a su trabajo en la publicidad. Por otro lado, los cineastas militantes resuelven el problema de la exhibición al orientar sus producciones a la proyección clandestina en distintos sindicatos, gremios o básicas de organizaciones políticas; el grupo vanguardista tiene aproximaciones más heterogéneas en este apartado, los *underground* tendrán un similar tipo de circuito de exhibición que los militantes, mientras que los cineastas del *Grupo de los 5* proyectan sus films en

salas de cine y ensayo, únicamente Raúl de la Torre logra estrenar comercialmente. La figura más paradigmática del sector de vanguardia es la de Santiago, quien obtiene una rigurosa formación cinematográfica bajo el ala de Robert Bresson.[3] Al regresar a la Argentina, Santiago comienza a trabajar para *Canal 13* y es la propia productora del canal -*Proartel*- la que financia su ópera prima. En términos de exhibición esto le permite al director utilizar equipos profesionales de filmación como cámaras de 35mm, un estreno comercial en 1969 y hasta contó con campaña de marketing para el estreno del metraje.

Excluyendo a los cineastas militantes, encontramos que el resto de los autores están vinculados al entorno del Instituto Di Tella y perseguir un cine mucho más alegórico y vanguardista[4] en sus formas, a partir del cual buscaban discutir la forma del lenguaje cinematográfico. Esto último es lo que consideramos que une a propuestas tan disímiles como las clandestinas obras de los cineastas *underground* con la formalista *Invasión.* El Di Tella, un centro privado de experimentación cultural, es uno de los polos que genera un punto de reunión para los jóvenes no vinculados a la militancia partidaria. En este espacio se desarrollaban happenings, exposiciones de arte y exhibiciones de cine experimental que permitía la congregación de ciertos sectores medios intelectualmente afines a las ideas de izquierda. *"Había una especie de trípode que formaban el Di Tella, el Moderno y La Cueva"* destaca Ricardo Becher (2003: 59) sobre el ambiente cultural que se había generado en torno al arte experimental, vanguardista e intelectual; siendo el bar Moderno un punto de reunión para jóvenes, estudiantes y artistas -aunque un poco más marginales, según Becher (2003: 60)-; y La Cueva el bar-teatro que destaca como uno de los puntos de reunión de jóvenes músicos que luego conforman las primeras bandas de rock nacional en el país. A estos lugares se les suma la Clínica Fontana, donde se ofrecían terapias experimentales como el psicodrama o convivencia grupal con uso de drogas. Este entorno es de donde salen buena parte de los técnicos y el

[3] Gracias a una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes que le permite viajar a Francia y conocer al cineasta, con quien trabaja como asistente de dirección en *El Proceso de Juana de Arco* (1962).

[4] Entendida como la manera de calificar formas de experimentación figurativa y representativa como metáfora al término militar de vanguardia que es la que prepara el terreno para la llegada del grueso de la tropa. Aumont y Marie (2006: 219).

elenco que conforman al sector vanguardista-alegórico del cine moderno argentino de la segunda mitad del 60', además de cumplir en la difusión del cine *underground* y experimental que inspira a estos directores. Este es otro de los puntos claves de distanciamiento con el cine militante, que acusa al Di Tella de ser un elemento más de la dominación colonialista, como bien se aprecia en el *Capítulo 12: La guerra ideológica* de la ópera prima de *Cine Liberación.*[5]

Las estéticas de estos grupos estarán signadas por la alegoría y la metáfora, más obturada hacia lo político en el movimiento subterráneo, mientras que más ascético en el caso de Santiago. A diferencia del cine militante, los directores de vanguardia tienen predilección por la ficción, siendo que la pretendida objetividad del documental no es tal, sino que es una falacia creada mediante estrategias discursivas; es decir una construcción sobre la realidad, al igual que la propia ficción (Wolkowicz, en 2011: 110). "El uso forzosamente subjetivo de instrumentos, las elecciones conscientes o inconscientemente arbitrarias, la manipulación del tiempo, todo tendería a falsear el documento" (Santiago, citado en Oubiña, 2002: 24). Si bien, tanto la vertiente militante como la vertiente vanguardista de este periodo hacen utilización de alegorías y metáforas, las de la última vertiente destacarán por su marcada búsqueda de extrañamiento e incomprensión. La imposibilidad de una lectura lineal de las significaciones contenidas en la obra cinematográfica es lo que provoca una serie de extrañamientos en el espectador, que es la reacción a esta serie de transgresiones en el flujo narrativo y la construcción de un espacio verosímil. Entendemos aquí que hay un espectador activo, en tanto y en cuanto este último reacciona ante las transgresiones observadas e intenta darle una explicación; sucede una relación dialéctica, como explicamos más arriba en el presente artículo. El tipo de espectador que construyen los films alegóricos de la modernidad es un espectador activo, que reacciona y reflexiona sobre lo observado en el film; ante los films militantes hay un espectador que se problematiza sobre la temática aborda, sobre su realidad social y busca modificarla, podríamos sugerir un tipo de espectador *militante*. El abordaje de lo político por parte de los vanguardistas

[5] Las imágenes de un happening en el mencionado instituto son antecedidas por demoledoras frases que rezan: *"artistas e intelectuales son integrados al sistema. La violencia. El crimen. La destrucción. Pasan a convertirse en la paz, el orden, la normalidad"* (73:36 minutos)

también está en las antípodas de los films militantes, donde no hay una incitación a la acción directa, sino que se intenta generar una reflexión de la situación político-social que se expresa mediante los recursos artísticos del cine.

La segunda ola en foco.

En lo referente a las estéticas y formas de producción del cine moderno de la vanguardia alegórica, encontramos tres líneas diferenciadas a la hora de abordar de este cine alegórico: por un la una línea experimental, otra línea alegórico-política -o *contestataria*, como podría sugerir Tirri (2000)- y una línea formalista. En primer lugar, encontramos una línea experimental, representada por el *Grupo de los 5:* Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre y Juan José Stagnaro. Este conjunto, al igual que los *Underground,* no tenía ningún programa estético común, y su conformación se da desde una denominación que aporta la prensa; "No fuimos nosotros quienes inventamos esa denominación grupal, pero era cierto que nos unían ciertas similitudes: éramos todos conocidos, autofinanciábamos nuestras películas y todos veníamos de la publicidad. Todos del mismo palo. Estas coincidencias hicieron que un periodista inventara lo de 'Grupo de los cinco'. Es decir, el afuera nos convocó a ser un grupo" comenta Néstor Paternostro (2003: 219). Sin embargo, es claro que hay coincidencias estéticas, de visión y producción en todos los integrantes. Sus films se caracterizan por la experimentación de las formas cinematográficas, tienen un carácter más bien personal y buscan trabajar con una premisa que cuestione el lenguaje audiovisual. Esto es particularmente notorio en las óperas primas de Fischerman, Paternostro y Becher, mientras que los trabajos de Stagnaro[6] y de la Torre son más convencionales en el abordaje narrativo, aunque ciertamente modernas en el uso de la cámara fija y en la extensa duración de planos y diálogos. Este grupo recupera parte de los postulados de la *Generación del 60'* en lo que respecta a la construcción de un cine de autor y la independencia financiera, que en este caso se logra gracias al autofinanciamiento en vez de utilizar los subsidios

[6] Decidimos abordar *Una mujer* (Stagnaro, 1975) por sus similitudes estéticas con la ópera prima de de la Torre. Sin embargo, el corpus de films de este grupo sólo cubre sus óperas primas, siendo la única ausencia el film inconcluso de Stagnaro.

estatales. “Intentaron hacer un cine con pocos recursos y equipo mínimo y con formulaciones más o menos experimentales, dejando de lado en varios casos la dramaturgia comparativamente más accesible de la generación precedente (...)” (León Frías, 2013: 95). . En términos de circulación de los films, *los cinco* intentan proyectarse a las salas de cine, evitando la marginalidad y clandestinidad que caracterizaba a la producción militante o al posterior cine *Underground;* incluso realizan un estudio de mercado para intentar saber de qué manera promocionar mejor sus películas (Ibid.: 61). A causa del sistema de clasificación para películas terminadas del Instituto de cine, los films de este grupo se ven obligados a estrenarse en salas de cine y ensayo, con la excepción de *Juan Lamaglia y Sra.* que logra insertarse en el circuito comercial. Al respecto del estreno de *The Players…* Alberto Fischerman comenta que: “Fue vista por la gente que podía verla en este país, y en ese momento, la misma gente que podía ver un film de Godard o de Skolimowski” (Ibid.: 112). Ninguno de estos directores coincide con el uso político del cine, sino que buscan que el cine sea un objeto estético que signifique por sí mismo y trabaje con el lenguaje cinematográfico.

En un segundo lugar, tenemos una línea alegórico-política o *underground*, donde sus principales figuras son las de Edgardo Cozarinsky, Julio Ludueña y Miguel Bejo[7]. Estos se caracterizan por hacer un cine clandestino y sin pretensiones comerciales. La principal diferencia con *El Grupo de los 5* radica en el matiz claramente político que se esboza en todos sus films de la década del 70’ y su manifiesta voluntad de mantenerse al margen de la industria en vez de intentar posicionar a sus obras en cartelera. Sin embargo tienen coincidencias en lo que respecta a que todos sus miembros provienen de la publicidad; en el deseo de autofinanciar sus películas para lograr mayor independencia; en preferir la ficción por sobre el documental; en que no acaban de ser un grupo constituido bajo un mismo postulado estético, sino que son una suma de individualidades con las mismas pretensiones creativas; y el apoyo mutuo para la realización de sus

[7] A este grupo debería agregarse a Rafael Filipelli con su mediometraje *Opinaron* (1970), pero dado que no hemos podido visualizar el mismo antes de la redacción del presente escrito, hemos decidido no hacer mayores referencias. Otras figuras en torno a este grupo son las de Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Hugo Gil.

trabajos, como por ejemplo actuar en las películas.[8] Este conjunto de directores surge tras el evento conocido como *La noche de las cámaras despiertas,* encuentro realizado en Santa Fe como acto en contra de la censura aplicada a los cortometrajes de los estudiantes; en la jornada los cineastas son abucheados y casi linchados a raíz de la exhibición de sus provocadores cortometrajes que no comulgaban con el ambiente de militancia de izquierda. El padrino de este grupo será Alberto Fischerman, quien es el que impulsa la participación de los mismos en el mitin político con el argumento de que la opinión de un director de cine debe ser filmada.[9] Las películas de este grupo beben directamente de la propuesta del *New American Cinema:*

> "(...) aborda problemáticas políticas y sociales desde el espacio de la experimentación, la subjetividad y la improvisación, rompiendo con los paradigmas político-ideológicos de la izquierda tradicional y esquivando la construcción de grandes relatos totalizantes que permitan comprender el mundo y sus circunstancias" (Piedras, 2011: 60).

Tendremos películas muy laxas en sus vínculos sensoriomotores (Deleuze, 2005a y 2005b), con argumentos esquivos y construcciones de personajes esquemáticos que representan clases sociales antes que psicologías individuales. El extrañamiento en estos films es constante, donde hay constante experimentación con la forma cinematográfica: se interrumpe el flujo del relato, el montaje no respeta los raccords, hay una construcción en secuencias o capítulos, utilización autónoma del sonido respecto de la imagen, etc. Paula Wolkowicz (2022) trabaja estos conceptos desde la perspectiva del concepto de *counter-cinema -contracine-* que esboza Peter Wollen a razón del cine de Jean-Luc Godard en su etapa más política -cuando funda el *Grupo Dziga Vertov,* y más concretamente con el film *Vent d'est* (1970)-. Las características del contracine son la intransitividad narrativa, el extrañamiento, la evidenciación de la puesta en escena y la diégesis múltiple. Los subterráneos sostendrán la idea de autofinanciación, mientras que optarán por mantenerse en la clandestinidad en cuanto a la circulación de sus films; prefieren de este modo utilizar un circuito similar al creado por el cine

[8] Cozarinsky actúa tanto en *La civilización…* en *La familia unida…*, Ludueña también participa en un rol secundario para la ópera prima de Miguel Bejo.

[9] El corto de Fischerman será el único corto recuperado de aquella jornada.

militante, un circuito subterráneo: propiedades privadas, ámbitos estudiantiles, reuniones políticas, iglesias, sindicatos, etc. Cabe destacar que sus films sí que consiguen llegar a las pantallas de los grandes festivales europeos, como por ejemplo la quincena de realizadores del festival de Cannes. Al igual que con el *Grupo de los 5,* la estética radical de los *underground* se encuentra en franca oposición con los films militantes, donde la alegoría es total, suelen ser provocadoras en sus imágenes -torturas, violaciones, sexo homosexual explícito, etc-

Finalmente, encontramos una línea formalista, representada de manera solitaria por Hugo Santiago y su emblemática *Invasión.* A diferencia del resto de los autores de este periódo, el film de Santiago cuenta con financiación de *Proartel*, posee una marcada rigurosidad técnica y fue estrenado en salas comerciales. Sin embargo, estas características no impidieron al autor tener pleno control creativo de su obra, tal vez por venir secundado por importantes figuras literarias con quienes hace equipo para redactar el guión. Este director es mucho más sincrético que el resto de sus colegas de la época: ya que contó para su película con la colaboración de importantes figuras tanto de la *Generación del 60',* con Lautaro Murúa interpretando el papel protagónico y Ricardo Aronovich en la dirección de fotografía; como del entorno del Di Tella, con Roberto Villanueva[10] como actor, Leal Rey como actor y escenógrafo y Edgardo Cantón como compositor; además de incorporar a viejas guardias de la música como Juan Carlos Paz para el papel de Don Porfirio; los ya mencionados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares completan el equipo de figuras de la cultura que parece unir tanto a casi todos los entornos culturales -por fuera quedaría el universo más ligado al *cine militante*-. A su vez, y cómo mencionamos anteriormente, la figura de Santiago es central a la hora de ayudar a sus colegas subterráneos para poder proyectar sus films en los festivales europeos; Julio Ludueña lo recordaba de la siguiente manera en una entrevista:

> "Además fue importantísimo Hugo para todos nosotros, porque estableció un puente en París que nos permitió llegar a los festivales europeos con nuestro cine. Con todo desinterés y con mucha 'alma de gaucho', como él decía, fue nuestro

[10] Quien fuera director del Centro de Experimentación Audiovisual (CEA) del Di Tella.

> presentador allí. Él había sido el asistente de dirección de [Robert] Bresson, así que era una palabra mayor dentro de la asociación de realizadores franceses, y eso prácticamente abría la puerta de la quincena de realizadores del Festival de Cannes y él así lo hizo" (Moreira Facca, 2022). Ricardo Becher también recupera su figura a través de un breve pasaje donde se anima a incluir al discípulo de Bresson como parte de su propio grupo (2003: 61).

La estética de *Invasión* le debe mucho a Bresson, donde la fragmentación juega un papel clave en el montaje y la atonalidad de la actuación se suma al singular conjunto de extrañezas que se gestan en la cinta; mientras tanto, la fotografía de altos contrastes ideada por Aronovich le debe mucho a la estética *noir*. El film de Santiago tiene la particularidad de lograr eludir las tensiones políticas de la época, a la vez de abordarlas de manera oblicua: un grupo de personas se disponen a defender su ciudad -Aquilea- de una imparable invasión desde el exterior, mientras tanto, un nuevo grupo de jóvenes se prepara para asumir la defensa de la ciudad ante la inminente caída del primer grupo. Aunque esta cinta no implemente las grandes osadías estéticas que se aprecian en sus colegas *underground*, sí que innova de manera coincidente en el uso del sonido de manera autónoma de la imagen, llegando plantear personajes construidos desde el sonido;[11] también plantea una narración completamente atípica que nunca explicita las motivaciones concretas de sus protagonistas y elude la idea de transparencia del cine clásico; por el lado del montaje se plantea un universo fragmentado que cumple con el objetivo de evidenciarse a sí mismo.

Conclusiones

Hay un nuevo clima de época donde priman las nuevas búsquedas estéticas ante la puesta en crisis del sistema de estudios. La censura estatal provoca el abandono del modelo de financiación a través del instituto de cine, que tanto caracterizó a la producción independiente de la *Generación del '60,* y un paulatino acercamiento al autofinanciamiento mediante los nuevos medios como la televisión y la publicidad. Son estos últimos los que permiten la gestación de

[11] Trabajamos más este tema en *"Segundo Teorema sobre 'Invasión' de Hugo Santiago"* (Moreira Facca, 2021)

nuevos cineastas de la segunda mitad de la década de los 60' y principios del 70', teniendo en una banda al cine militante y por otra banda al cine de la vanguardia estética en las tres líneas reconocidas en el apartado anterior. Es importante destacar el factor de las nuevas tecnologías para realizar cine, que en modalidades mucho más portátiles, permiten dar aire a toda la producción clandestina de cine, impensado en los años de la generación que les precedió.

A su vez, son las nuevas búsquedas estéticas las que terminan de completar este panorama de experimentación con la forma cinematográfica, que logra conjugar recursos inspirados en buena medida de los movimientos nuevaolistas europeos. Estas búsquedas se dan en un marco de gran diversidad cultural crítica que se va construyendo desde finales de los '50s con el auge de los cineclubs, las revistas especializadas y los talleres de cine.La camada de cineastas que aparecen tras el 66' logran llevar más a fondo los postulados de la independencia creativa y la estética moderna. Los grupos que reciben la década del 70' concluyen que es imposible sostener el modelo de financiación estatal, que con alevosa censura los expulsaba de la industria. En cambio, arriban a soluciones más creativas aprovechando el contexto de avance en la tecnología y los medios de masas, lo que les da la libertad suficiente para innovar de maneras altamente radicales en el lenguaje cinematográfico; cosa impensable de realizar a través de los subsidios del Instituto de Cine, que jamás hubiera aceptado que desde su seno naciera la crítica al estado que lo mantiene.

Q.E.D.[12]

[12] *Quod Erat Demonstrandum,* frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema y significa: *que es lo que queríamos demostrar.*

Bibliografía

Abramovictz, F. y Folgosi, T. (2021). *Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña,* en *Imagofagia n° 23.*

http://www.asaeca.org/imagofagia

Aumont, J. y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del Cine.* Buenos Aires: La Marca.

Burch, N. (1985). *Práxis del cine.* Barcelona: Paidós.

Cozarinsky, E. (1970). *Hacia el ideograma,* en Revista *Cine y Medios n°3.* Recuperado en: https://ahira.com.ar/

Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I.* Barcelona: Paidós

----- (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine II.* Barcelona: Paidós.

Feldman, S. (1990). *La Generación del 60.* Buenos Aires: Editorial Legara.

León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. entre el mito político y la modernidad fílmica.* Lima: Fondo Editorial.

----- (2022). *Del clasicismo a las modernidades. Estéticas en tensión en la historia del cine.* Lima: Fondo Editorial.

Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009).* Buenos Aires: Nueva Librería

Martin, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?.* Santiago de Chile: Uqbar Editores.

Moreira Facca, E. (2022). *Escribiendo en los márgenes: la experiencia del cine underground en Argentina. Entrevista a Julio Ludueña,* en Revista *Aura nº 16.*

http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar

Oubiña, D. (comp.) (2002). *El cine de Hugo Santiago.* Buenos Aires: Ediciones Nuevos Tiempos.

Peña, F. M. (ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente.* Buenos Aires: Malba - Colección Constantini.

Wolkowicz, P. (2014). *Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine*

argentino de los años 60 y 70, en Revista *Imagofagia nº 9. http://www.asaeca.org/imagofagia*

----- (2022). *La vía subterránea.* Buenos Aires: Libraria.

La verdad del arte según la tradición hermenéutica y la teoría crítica

Esteban Cardone (UNMDP/UNLa/CONICET)

Introducción

Resultan conocidas las dificultades actuales que sufre la noción de arte. Pese a ello sigue siendo un concepto operativo en nuestros días, vigente para quienes se vuelcan a estudiar su historia, aprender una técnica particular o dar lugar, en medio del constante ajetreo, a la experiencia que supone el encuentro con una obra. Las tesis relacionadas con la sobresaturación de experiencias ligadas a lo artístico, con la dependencia sistémica del capitalismo y con la famosa "muerte del arte" no han contribuido a mermar la estima que en términos generales le dispensamos. Si la experiencia que ofrece el arte sigue convocando interés (y resultaría harto dificultoso sostener lo contrario), puede suponerse que se debe a que conserva un notable grado de significación para la existencia humana. Ahora bien, una de las tesis que permitiría avalar que la experiencia artística, guarda un grado de significación para nada desdeñable podría ser que esto es así porque se juega en ella algo del orden de la verdad. Inesperadamente (o no), la ocasión que inaugura el arte propicia el acontecer de una verdad particular, ajena a la habitual consideración que tenemos de la misma, pero quizá justamente por ello poderosamente significativa. Un repaso por la historia de la estética permite cerciorar que no son pocos quienes han entendido la experiencia artística en esa dirección. Las líneas a continuación proponen recuperar brevemente la consideración que tanto Hans-Georg Gadamer como Theodor Adorno, desde tradiciones filosóficas diversas, le dispensaron al vínculo entre la verdad y el arte.

Gadamer: verdad e interpretación.

> El punto de partida de mi teoría hermenéutica fue precisamente que la obra de arte es un reto a nuestra comprensión porque escapa siempre a todas las interpretaciones y opone una resistencia nunca superable a ser traducida a la identidad de un concepto (Gadamer, 2017:15)

Gadamer se ocupa en *Verdad y método* (1960) del problema de la comprensión en las ciencias humanas y de la pretensión de verdad de las mismas. Tal discusión tiene como telón de fondo el concepto de método de las ciencias naturales que oficia como "modelo" para el resto de los saberes que pretenden alcanzar el estatus de ciencia. Las ciencias humanas encuentran dificultades a la hora de legitimar su pretensión de verdad toda vez que buscan fundamentar su proceder según el canon impuesto por las ciencias duras. Está claro que en uno y otro caso los objetos de estudio son diferentes, tanto en su disponibilidad (no es lo mismo el estudio de un hecho natural que de un acontecimiento histórico) como en lo que entendemos por su conocimiento. Dado que el fenómeno de la comprensión gravita en la naturaleza de la experiencia artística y que ello puede tener consecuencias en la posibilidad de legitimación de las ciencias humanas es que Gadamer se interesa por la verdad asociada al arte[1]. Dirá que

> "La experiencia del mundo sociohistórico no se eleva a ciencia por el procedimiento inductivo de las ciencias naturales (…) Su idea es más bien comprender el fenómeno mismo en su concreción histórica y única." (Gadamer 2017:32-33)

Vale decir que el arte ofrece la experiencia de una particularidad que no acude a sumirse dentro de una regla general[2]. Por ello es que la experiencia del arte cifra la ocasión de poder legitimar un conocimiento con pretensión de verdad que no se funda en la explicación de lo individual como caso de una ley universal. En palabras del propio Gadamer "ese momento distinto que caracteriza al trabajo de las ciencias del espíritu frente a las de la naturaleza no encuentra mejor caracterización que el adjetivo «artístico»" (Gadamer 2017:124)

---

[1] "En su origen el problema hermenéutico no es en modo alguno un problema metódico. No se interesa por un método de la comprensión que permita someter los textos, igual que cualquier otro objeto de la experiencia, al conocimiento científico. Ni siquiera se ocupa básicamente de constituir un conocimiento seguro y acorde con el ideal metódico de la ciencia. Y sin embargo trata de ciencia, y trata también de verdad. Cuando se comprende la tradición no 'sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades. ¿Qué clase de conocimiento es éste, y cuál es su verdad?" Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método.* Ediciones Sigueme. Salamanca. 2017. p.23

[2] "ni en la naturaleza ni en el arte, la experiencia de lo bello consiste en comprobar que sólo se encuentra lo que se había calculado previamente y anotarlo como un caso particular más del universal (…) ¿Qué tiene esa individualidad aislada de importante y significativo para reivindicar que también ella es verdad, que el «universal», tal como se formula matemáticamente en las leyes físicas, no es lo único verdadero?" (Gadamer 1991:25-26)

Resulta central para Gadamer rescatar el concepto de *formación*. Lo comprendido en él no aplica como algo cuantificable, ni se ajusta a las pretensiones de las ciencias duras. La *formación* envuelve el desarrollo humano en la consciencia de su propia historicidad, tiende la mirada al pasado, a la cultura, a los valores que la constituyen. Distinto del sujeto cartesiano que aniquila toda tradición, el individuo formado se sabe hijo de la tradición y como tal atiende al diálogo que le propone, y a las facultades del espíritu que le permiten entablarlo. Nótese que el desarrollo de las ciencias del espíritu enfrentan al individuo con lo otro de sí (historia, arte, culturas, tradiciones, etc), mientras que el proceder que alumbra Descartes se centra en el sujeto como punto neurálgico, desapegado de su condición histórica y del diálogo con aquello que no se le identifica. La idea de *formación* para Gadamer da cuenta de una experiencia que guarda relación significativa con la verdad y confronta con el ideal metódico de las ciencias duras.

Pero el problema que visualiza Gadamer es que la estética quedó signada por el planteo trascendental kantiano, que conminó la discusión en torno a la experiencia estética a discurrir en torno a las facultades del sujeto (y en cierto modo al carácter comunicable del parecer estético). "Lo que Kant legitimaba y quería legitimar a su vez con su crítica de la capacidad de juicio estética era la generalidad subjetiva del gusto estético en la que ya no hay conocimiento del objeto" (Gadamer 2017:74) Gadamer deja relucir una crítica al planteo kantiano acerca del gusto y a las consecuencias que ello acarrea para la estética en general, dado que la condiciona a posteriori impugnando su potencialidad cognitiva. El precio de fundar la autonomía de la estética trajo como resultado la imposibilidad de hablar de verdad en torno al arte y al registro de la sensibilidad de la experiencia. De otra manera Kant reservó el conocimiento y la verdad para el ámbito del conocimiento científico impugnando las pretensiones de otros órdenes del quehacer y sentir humano. De allí que "Gadamer, partiendo de la experiencia del arte, desearía desarrollar un concepto de verdad que pudiera aplicar al entender histórico" (Grondin 2003:56)

Como bien reconoce Jean Grondin

> "si se quiere reconocer al arte una pretensión de verdad y sí se quiere experimentar por el arte en qué pudiera consistir una verdad no metodizable, entonces es

> necesario superar la subjetivización kantiana y postkantiana de la estética" (Grondin 2003:67)

Allí entra en juego el aporte a la discusión de la hermenéutica de Gadamer quien comprende a la estética como parte constitutiva de su teoría de la interpretación. La obra de arte es, como se dijo más arriba, objeto de la comprensión con lo cual queda abarcada por la hermenéutica. El arte no comporta un orden de la experiencia del orden de la simple apariencia; menospreciar al arte como pura "apariencia", es condenar su modo de ser a una relación de subalternidad con la realidad y al mismo tiempo legitimar un modo jerárquico de acceso que asigna no sólo un modo excluyente de acceso a ésta última, sino también una delimitación estricta al orden de lo verdadero.

> Gadamer se propone combatir decididamente contra esa ficcionalización del arte, no sólo porque hace que la verdad del arte sea trivial y carente de realismo, sino también porque encubre lo esencial que hay en el arte, a saber, su capacidad para representar en toda su significación la realidad de la experiencia. Por esta razón, la estética positiva de Gadamer lleva marcadamente el título de «Ontología de la obra de arte». Para él, el arte es, ante todo, una experiencia de la verdad y del ser. Gadamer llegará incluso a hablar de que en el arte hay un incremento de ser. El arte no es partícipe de un grado menor de realidad, sino todo lo contrario: en el arte el ser se incrementa (Grondin 2003:63-64)

La obra de arte, según Gadamer, comporta un ejemplo paradigmático de cómo el presente entra en relación con la tradición en todo quehacer humano. La inquietud del filósofo alemán en su texto *La actualidad de lo bello* gira en torno al carácter problemático del arte en tanto sus manifestaciones contemporáneas entran en conflicto con su propia historia. Sea como fuere, eso que ocurre en el ámbito del arte en realidad se extiende al resto de los órdenes de la existencia humana que verifican la relación de la actualidad con la tradición que de algún modo la secunda.

> la experiencia de la obra de arte implica un comprender, esto es, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico y desde luego no en el sentido de un método científico. Al contrario, el comprender forma parte del encuentro con la obra de arte, de manera que esta pertenencia sólo podrá ser iluminada partiendo del modo de ser de la obra de arte (Gadamer 2017:142)

Pero la comprensión de la obra de arte entra en conflicto con su definición. ¿De dónde tomarse para intentar definir el arte? ¿Dónde encontrar algo no susceptible de ser alcanzado por los vaivenes de la historia del arte y de la estética y que haga posible identificar el modo de ser propio del arte? La respuesta de Gadamer apuesta a retroceder más allá del propio arte en pos de hallar algún tipo de experiencia fundamental que sea capaz de echar luz sobre el arte. Encontrar la base antropológica de nuestra experiencia del arte suena a la búsqueda de una suerte de fundamento que escape a la contingencia histórica. Y para ello es clave el concepto de *juego* "Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico" (Gadamer 1991:31). Cuando Gadamer define qué entiende por juego reitera en buena medida lo reflexionado ya en *Verdad y método.* Allí había caracterizado al juego como un movimiento reiterativo, una suerte de vaivén sin fin ni meta, cuyo devenir inaugura una temporalidad y un espacio que le son propio, además de imponer reglas o pautas de las cuales los sujeto participan y aceptan pero que no se hallan libradas a su arbitrio. Gadamer sugiere a la vez que el juego es un movimiento connatural a todos los seres vivos, sólo que en el ser humano participa de ello la razón capaz de conjurar reglas y fines. Es decir que en el juego los seres humanos somos cabalmente conscientes de que creamos fines y reglas para perseguirlos. Y como es de esperar, el juego siempre implica a los demás, siempre es, como menciona Gadamer, un *"jugar-con",* no solo el o los rivales, sino también los observadores, el público que asiste a ver un juego y participa de sus reglas, del curso del juego, de las expectativas que genera, etc. Por todo ello, el aspecto lúdico del juego, y también del arte, habla de su dimensión social. "El espectador es, claramente, algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él" (Gadamer 1991:32) En tal sentido la idea de un observador imparcial es justamente el supuesto de las ciencias naturales, en cambio el juego asume que quien interviene en él asume una participación activa.

Siempre existe *con* la obra de arte un trabajo de participación, un encontrarse activo en *su* juego, en aquello que propone como tal. La obra de arte es aquella que configura un tipo de experiencia en la que estamos involucrados de forma

activa junto a otros/as, y esto lo exigen todas las obras de arte, por el sólo hecho de serlo, desde las más antiguas o tradicionales hasta las más modernas y rupturistas. Homologar el arte con el juego supone que siempre comporta una experiencia participativa, es decir, que ello no es propiedad exclusiva del arte moderno. Al encontrarse sí o sí involucrado el espectador en aquello que propone la obra de arte resulta inadecuada la reflexión ontológica pretendidamente imparcial que la aísla en busca de su ser: el espectador siempre vive envuelto en la obra como partícipe necesario.

Gadamer propone una rehabilitación del arte como ámbito significativo de la existencia, esto es, no entenderlo como un anexo secundario escindido de la vida concreta, porque en efecto esto es lo que han logrado las estéticas modernas que, en pos de defender la autonomía de su propia esfera la han desmarcado lo suficiente del resto de los quehaceres humanos y como consecuencia han consolidado el prejuicio en torno al conocimiento y la verdad como órdenes ajenos al arte. En definitiva, la idea del arte como algo "ajeno al mundo" es la consecuencia de los planteos inaugurales de la propia disciplina. Gadamer deja constancia de que la experiencia artística, que co-implica al espectador, comporta una vivencia de gran riqueza y significatividad:

> Por experiencia propia, todos sabemos que visitar un museo, por ejemplo, o escuchar un concierto, son tareas de intensísima actividad espiritual. ¿Qué es lo que se hace? Ciertamente, hay aquí algunas diferencias: uno es un arte interpretativo; en el otro, no se trata ya de la reproducción, sino que se está ante el original colgado de la pared. Después de visitar un museo, no se sale de él con el mismo sentimiento vital con el que se entró: si se ha tenido realmente la experiencia del arte, el mundo se habrá vuelto más leve y luminoso (Gadamer 1991:34)

La *fiesta,* igual que el *juego,* congrega la comunidad con los demás, es decir, resalta el hecho social como una nota de esencial carácter antropológico. Podría pensarse que dicha rehabilitación del carácter social del arte contrasta decididamente con la comprensión estética kantiana por antonomasia, en donde en todo caso es la idea de *sensus comunis* la que se puede indicar como orientada a la intersubjetividad (pero de las facultades, no así de la significatividad de las vivencias). Al respecto sostiene Gadamer que: "Celebramos al congregarnos por

algo y esto se hace especialmente claro en el caso de la experiencia artística. No se trata sólo de estar uno junto a otro como tal, sino de la intención que une a todos y les impide desintegrarse en diálogos sueltos o dispersarse en vivencias individuales" (Gadamer 1991:47) El carácter festivo del arte comporta el encuentro con los otros en una temporalidad que le es propia. Cuando Gadamer sostiene que lo propio de la fiesta es una suerte de retorno, no se está refiriendo a un acontecimiento que deba ser entendido según una duración calculable. El tiempo propio de la fiesta no reviste el carácter de lo disponible, es un tiempo significativo en términos existenciales, y esto no puede ser medido, fragmentado, calculado, etc. Gadamer refiere a un *tiempo lleno,* para distinguir la experiencia festiva de aquel tiempo que debe llenarse con algo porque es esencialmente vacío. La obra de arte, igual que la celebración, inauguran aquello que Gadamer denomina una *experiencia fundamental del tiempo.*

> Formas fundamentales del tiempo propio son la infancia, la juventud, la madurez, la vejez y la muerte. Esto no se puede computar ni juntar pedazo a pedazo en una lenta serie de momentos vacíos hasta formar un tiempo total (…) la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo (Gadamer 1991:48-49)

Explicar qué sea el arte conduce a la constitución temporal de los modos de ser humanos, en su doble dimensión individual y social. De allí las menciones al *juego* y a la *fiesta* y la reflexión en torno a la diferencia en el registro del tiempo, según se lo considere en términos cuantificables (por defecto vacío, susceptible de ser llenado) o según comporte un momento significativo en el orden de la vida. Además, el arte hunde sus raíces en la historia, esto es, en la temporalidad que lo constituye y que conecta su actualidad con su propia tradición. Por todo ello afirma Gadamer que: "El arte podrá sacarnos en gran medida de la cotidianidad, pero no puede situarse en oposición a la realidad y a nuestro conocimiento de la misma" (Grondin 2003:63-64) La verdad del arte se jugará entonces en el seno de una comprensión viva, que se juzga histórica y cita la participación activa (y colectiva) en una experiencia con arraigo en modos fundamentales de ser humano.

Adorno: verdad y negatividad.

> las reflexiones sobre cuestiones objetivas de las obras de arte y de la estética que realizamos se dirigen a la cosa y no a la relación de las personas individuales respecto de esta cosa (Adorno 2013:71)

Adorno da inicio a sus clases de Estética en 1958 haciendo frente a la opinión, extendida por entonces, en torno una suerte de crisis de la disciplina, que la lleva a no encontrarse consolidada ni asegurada su permanencia, no obstante, la precariedad que se le adjudica a la Estética se encuentra extendida a la filosofía en general. Las Estéticas a disposición por entonces parecen ser casos particulares de un discurrir desarticulado. Adorno cree en la posibilidad sería de una Estética filosófica no subordinada a ser apéndice de una reflexión previa. La "dependencia de la estética de la gran filosofía" lleva a Adorno a esbozar una observación crítica de Kant cuando define lo bello como "satisfacción desinteresada". Adorno observa que lo bello en Kant descansa en los supuestos del "subjetivismo trascendental" por lo cual nada puede considerarse bello en sí mismo, sino bello para un sujeto que lo siente como tal. Es decir, la belleza, y con ello la reflexión estética asociada, se encuentra subordinada a su filosofía trascendental. O lo que es igual decir, no es posible pensar la belleza por fuera del sujeto.

Pero Adorno se asume deudor de Hegel y por ello inscribe su preocupación estética partiendo de la obra de arte antes que de la contemplación de la naturaleza. El enfocarse en la obra de arte remite a una dimensión del quehacer social humano que reconoce el carácter histórico de toda su producción. La obra de arte habla del mundo en el que fue creada, poniendo de manifiesto un grado de autonomía del parecer subjetivo que se juega en la mera recepción. En síntesis, la obra de arte genuina es autónoma incluso de su propio autor, de la mera apreciación subjetiva y aun así es capaz de revelar una verdad acerca del mundo, o como dice Sixto Castro:

> La obra nos dice una verdad sobre la condición presente de la sociedad, no directa, sino indirectamente. No lo hace en virtud de un mensaje explícito, sino de modo indirecto o mediante un desvío, precisamente porque la sociedad tratará de controlar y apropiar toda verdad para hacerla digerible, convirtiéndola en propaganda, en una bella ilusión sobre la sociedad, la cual trata de perpetuar su estructura y sus medios de producción (Castro 2017:103)

Adorno sugiere un camino para rehabilitar el derecho y la competencia de la estética filosófica: atenerse a la obra de arte sin más, esto es, no prefigurar un armazón conceptual previo que venga a clasificar ni explicar la obra. Es decir, no subsumir la comprensión de la obra de arte a principios formales y generales. Las categorías, entendidas así con Hegel, se manifiestan insuficientes frente al "arte vivo", o dicho de otro modo, la obra de arte rebasa todo intento clasificatorio. Pero para Adorno, el producto de la reflexión, esto son los conceptos, categorías, teorías, etc, son "momentos", y la obra de arte viva puede contenerlos, más en una forma particularísima, que escapa a toda generalización liviana. Es decir que las categorías con las que se piensa el arte no deben estar aisladas de la obra de arte misma. La obra de arte, dirá Adorno más adelante, es un enigma, con todo lo problemático que ello encierra: es decir es en sí mismo conflictiva, y por ello no deben existir categorías previas tan universales y a la vez lo suficientemente exhaustivas para que la subsuman enteramente. El arte actualiza así la tensión entre lo universal y el particular. En defensa de la objetividad de la obra de arte dirá Adorno que:

> intento sostener la idea de la objetividad de la calidad artística, por lo tanto, intento separar la consideración del arte de toda clase de relativismo que, cualquiera sea, siempre se reduce a que el arte es cuestión de gusto (…) intento desarrollar esta objetividad, precisamente, a partir de la cosa misma y, por cierto, a partir de la cosa determinada y única (Adorno 2013:393)

El pensamiento adorniano entiende la dimensión del arte como aquella que no involucra las normas y modos de conducta necesarios para la conservación y reproducción de la vida en los términos que impone la sociedad capitalista "El modo de comportamiento que excluye absolutamente la relación con el arte es la concretística, por lo tanto, diría yo, la sujeción dañada a aquello que es y que le impone a uno exigencias prácticas y así lo domina" (Adorno 2013:74) Según Adorno la experiencia que supone el arte viene a evitar el pensamiento clasificador, aquel que compartimenta los órdenes de la vida humana para cuantificarlos y, como consecuencia, imponer sobre ellos su control y dominio. Bajo tal convicción pierde legitimidad el modo de conocimiento apropiador que legitimó la modernidad y cuyo núcleo gravitante era la figura del sujeto. De allí que los caracteres objetivos de la obra de arte conciten el interés primordial de

Adorno, dado que además de oficiar un descentramiento del predominio del sujeto burgués moderno, permite fundamentar una posibilidad de conocimiento alternativo y la vez un acontecimiento de la verdad eminentemente social. El arte es constitutivamente dialéctico, porque por un lado entabla un vínculo con la sociedad (negativamente) pero a su vez sostiene su autonomía (siempre y cuando sea genuino como tal). El arte, por constar como apariencia, no es deudora, a sabiendas, de la realidad empírica, y como tanto no le cabe ceñirse según el canon que la verdad entendida como correspondencia. Dicho de otra manera, el arte no debe saldar cuentas con la realidad en relación con su proceder y objeto, aún relacionándose con ella. El arte no se legitima según su conformidad o no con procesos verificables. Por eso no le sienta al arte poder ser juzgado como mentira. "Y con esta liberación la apariencia también está, por lo pronto, en una relación totalmente inmediata con la verdad" (Adorno 2013:155) Si se lo piensa bien es razonable que el arte genuino no pueda/deba ser para Adorno considerado en función de su concordancia con criterios ajenos a su propia esfera (en alusión a la racionalidad puesta en juego en el orden de los procesos de producción con se extiende al resto del quehacer social); allí juega su distanciamiento de la realidad empírica concreta, por la cual no le cabe el ser juzgado al arte como mentira, error, fraude, apariencia en sentido peyorativo, etc. Todo ello lo resume clara y brevemente Adorno cuando dice que:

> precisamente porque el arte (…) se encuentra en contradicción con todas las actividades del mundo empírico, percibe en cierta forma el interés de la naturaleza. Esto tiene que entenderse en el sentido de que el proceso social en su conjunto está esencialmente bajo el signo del dominio racional y progresivo de la naturaleza (Adorno 2013:156)

El arte para Adorno comporta el despliegue de una verdad a ser descifrada en oposición al orden social existente, de allí su paradójico "carácter antisocial", que implica no subsumirse a las lógicas que dominan la realidad empírica de su propio presente, sino sostenerse en su ser autónomo como negación de lo dado. El arte genuino es aquel que se dispensa de participar de lógica o propósito externo alguno, que por ello manifiesta el potencial de negar la realidad dada y, sobre todo, sus formas de comprensión. Por todo ello es que la obra de arte genuina opera una verdad que se entabla en su relación crítica con la sociedad.

> El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere solo cuando se hace autónomo. Al cristalizar algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo "social-mente provechoso", está criticando la sociedad por su mera existencia (Adorno 1983:296)

El arte ofrece un tipo de experiencia de la verdad que por su propia negatividad de raíz escapa a ser integrada en términos conceptuales. Esa imposibilidad de traducción le garantiza un margen de autonomía frente a la racionalidad dominante. En cierto modo, Adorno va a sostener que la garantía de no asimilación de la obra de arte se halla en el hecho de que, si bien la comprensión participa de la experiencia artística, no la explica en última instancia. Admitir que la comprensión es decisiva en el vínculo con la obra de arte supondría afectar su autonomía frente a la racionalidad de la que se busca desmarcar. De la imposibilidad de traducción que le es constitutiva a la obra de arte brota, según Adorno, su carácter *enigmático*.

> la relación genuina con la obra de arte no es en verdad una relación de comprensión y ciertamente no lo es porque es propio del arte, desde el punto de vista categorial. De acuerdo con su esencia, es decir, de acuerdo con su constitución, ser en primera instancia algo incomprensible (…) porque el arte mismo (…) se sustrae a esa igualación con nosotros -y con el sujeto- que se exige en verdad en el concepto de comprensión (Adorno 2013:344)

Como señala Federico Mitidieri, "la relación que tiene la obra de arte con la verdad está dada por su posibilidad de expresar lo no idéntico (…) el arte requiere de la interpretación filosófica para decir su verdad pero esa interpretación no cierra definitivamente la obra" (Mitidieri 2021:38) esto es, configura una experiencia que por definición no se ajusta a las exigencias conceptuales del sujeto pero que a su vez precisa del concurso de mediaciones tales que asistan en la tarea siempre inconclusa de su interpretación.

Apéndice final

Para Gadamer la estética es parte de la hermenéutica, básicamente porque

compromete como pocas cosas la comprensión humana, en quizá su más genuino sentido. El arte nos hace partícipes de un diálogo, nos involucra en aquello que inaugura, que dice. Y ese interpelarnos del arte le habla a nuestra propia comprensión. De allí que "Gadamer no sólo extiende el punto de vista hermenéutico al lenguaje del arte, sino que subraya el lugar privilegiado de la estética como elemento de la hermenéutica general. La obra de arte, en efecto, pertenece a lo que tenemos que comprender, pero a la par, la comprensión es arte que ha de ser leído de nuevo permanentemente en tanto en cuanto se va diciendo como lo comprendido, es decir, como obra. La comprensión resulta abierta" (Gadamer 1996:24) Éste último punto resulta crucial, dado que lo inconcluso de la comprensión se hace patenten en la propia riqueza del arte, que justamente no pretende clausurar la comprensión sino más bien enriquecerla. Claro que la comprensión involucra el ser de las cosas, el acto por el cual descubrimos modos de comportarnos frente a ellas y al mundo, el percatarse del sentido de aquello que nos rodea. Pero esos actos de esclarecimiento del sentido en Gadamer, atienden más al saber etimológico de fondo mucho antes que a la atención a determinantes históricos que puedan ser denunciados como responsables de un estado de cosas cuya realidad fuese deseable transformar. El planteo de Gadamer no registra penurias materiales a superar como sí lo hace el pensamiento adorniano, para quien el arte y la estética entran en escena como enclaves de resistencia. La hermenéutica de Gadamer ante todo opera con atención al lenguaje: "Nunca debemos subestimar lo que una palabra pueda decirnos. La palabra es un anticipo del pensar consumado ya antes que nosotros" (Gadamer 1991:22) El rastreo etimológico se dirige a recuperar el sentido original de los términos y auspicia un rumiar ontológico que contribuye a esclarecer una verdad ligada al orden del ser. No obstante, vale decir que Adorno esgrime una crítica a la idea de que la obra de arte hace inmediatamente patente su verdad; muy por el contrario, defiende la convicción de que la verdad es, como se dijo, justamente el producto de mediaciones diversas. De allí que sostenga que: "el concepto de verdad en su inmediatez -que las teorías estéticas de la época moderna oponen al concepto de lo bello en general – no alcanza -si se habla de esta verdad de manera inmediata- precisamente lo específico de la obra de arte" (Adorno 2013:388)

Bibliografía

Adorno, T. (2013). *Estética 1958-1959*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. España: Orbis.

Castro, S. (2017). *Filosofía del arte. El arte pensado.* México: Herder.

Conti, R.; Martínez Atencio, M. (2021). *Alcances extraestéticos de la experiencia del arte. Aspectos éticos, políticos y cognitivos en las teorías estéticas contemporáneas.* Buenos Aires: Teseo.

Gadamer, H. (1996). *Estética y hermenéutica.* Madrid: Tecnos

Gadamer, H. (1991): *La actualidad de lo bello.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Gadamer, H. (2017): *Verdad y método.* Salamanca: Ediciones Sigueme.

Grodin, J. (2003): *Introducción a Gadamer.* Barcelona. Herder.

Grondin, J. (2008): *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona. Herder.

CON EL APOYO DE

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

1983/2023
40 AÑOS
DE DEMOCRACIA

Agencia I+D+i

ORGANIZA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA
Y TEORÍA DEL ARTE