

**INSTITUCIONES, IDENTIDADES, POÉTICAS
PRÁCTICAS Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS
EN EL SUR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Instituciones, identidades, poéticas / Ana Silva ... [et al.] ; compilado por Teresita Maria Victoria Fuentes ; Ana Silva. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

238 p. ; 22,5 x 15,5 cm.

ISBN 978-950-658-465-8

I. Actividad Artística. 2. Cine Argentino. 3. Artes Escénicas. I. Silva, Ana II. Fuentes, Teresita Maria Victoria, comp. III. Silva, Ana, comp.

CDD 778.5

Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. Jorge Dubatti

25 de mayo 217 3° piso
artesdelespectaculo@filo.uba.
ar /iae.institutos.filo.uba.ar

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Decano: Lic. Mario L. Valiente

Vice decano: Msc. Jorge D. Tripijana

Secretario Académico: Juan Manuel Padrón

Secretario de Extensión: Rubén Darío Maidana

Secretaria de Investigación y Posgrado: Teresita M. Victoria Fuentes

Secretario General: Alcides Julio Cicopiedi

9 de Julio 430 /Pinto 399 3° piso - Tel - fax 54 (0249) 4422063 - 4440631
www.arte.unicen.edu.ar /Código Postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires - Argentina

**INSTITUCIONES, IDENTIDADES, POÉTICAS
PRÁCTICAS Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS
EN EL SUR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Diseño de Tapa: Fernando Funaro

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci - Claudia C. Speranza

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Impreso en los talleres gráficos de:

Bibliográfika - Grupo BGK

Carlos Tejedor 2815 - Vicente López

Provincia de Buenos Aires

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor

INDICE

Prólogo. Nuevas formas de articular las relaciones entre arte y universidad Jorge Dubatti	7
Presentación Teresita María Victoria Fuentes y Ana Silva	9
POÉTICAS	
Teatro y dictadura en Tandil ¿continuidad o ruptura? <i>Por qué te quiero Buenos Aires (1978) de Raúl Echegaray</i> Teresita María Victoria Fuentes	15
Teatro liminal con música: <i>Plural, una multitud desconcertada, de Ariel Farace</i> Mariana Gardey	25
Latido-Sentido. Aportes sobre el uso de la tecnología en la práctica teatral universitaria de la ciudad de Tandil Anabel Paoletta	37
El amor es puro cuento. Convivio en clave de narración oral en el Tandil de 2015 Mario Valiente	44
Bloqueo de Rafael Spregelburd en Tandil (2015) y la máquina de la provocación Clara Marconato y Augusto Ricardo	59
IDENTIDADES	
Cerro de Leones (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino Javier Campo	73

Una aproximación al cine de Jorge L. Acha. Arte, historia y memoria	
Magalí Mariano	87
Idas y vueltas. La representación de “Colonia Vela” y los pueblos bonaerenses en las películas de Héctor Olivera basadas en la obra de Osvaldo Soriano	
Daniel Giacomelli	95
Prácticas de representación de identidades en el espectáculo <i>Despertando Conciencias II. El amor ausente (2014)</i>	
Diana Barreyra	105
Nueva narrativa argentina: Samanta Schweblin y Selva Almada	
María Amelia García	117
La disputa por lo contemporáneo artístico: <i>La normalidad y el proyecto Ex Argentina</i>	
Gabriela Piñero	125

INSTITUCIONES

Sociabilidad, cultura y ocio en el mundo rural pampeano del siglo XX. Apuntes para su estudio	
Juan Manuel Padrón y Valeria Palavecino	141
Imágenes, voces y memoria: 90 años del Salón de la Confraternidad Ferroviaria de Tandil (1925-2015)	
Ana Silva y Luciano Barandiarán	157
El Cine Club Tandil (1971-1989): La militancia cinéfila en Tandil	
Agustina Bertone	181
La creación de la Escuela Municipal de Música Popular en Tandil	
Rubén Maidana y Fátima Llano	195
Diez años de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la UNICEN. Cambios sociales, culturales y tecnológicos	
Virginia Morazzo y Cecilia Wulff	209

ANEXO

Mapa de Industrias Culturales en ciudades medias de la provincia de Buenos Aires. Año 2015	
María Eugenia Iturralde	221

Prólogo

Nuevas formas de articular las relaciones entre arte y universidad

En la “Presentación” de este volumen se exponen los objetivos del proyecto y contenidos de esta investigación, lo que me exime de insistir en estos aspectos. El lector puede encontrar su claro desarrollo dando vuelta esta página. Entonces, me centraré en algunos ángulos de valoración metacrítica de este libro, que se publica –como antes *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*– gracias al trabajo conjunto de la Facultad de Arte de la UNICEN y el Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

En primer lugar quiero destacar el alto nivel profesional del libro, muestra de la madurez alcanzada por los estudios escénicos y audiovisuales en todo el país. Más de tres décadas de estabilidad democrática le han permitido al país y a sus trabajadores, artistas e investigadores, conquistar una continuidad de ejercicio, superación crítica y crecimiento científico en el campo de las Artes, tanto por la rigurosidad en teoría, metodología y epistemología, como por la acumulación de conocimientos desde bases específicas, interdisciplinarias y transdisciplinarias en los intercambios intra e internacionales. El camino no ha sido fácil, muchas veces ha sido doloroso, y hoy lo es más que nunca, pero allí está el trazo de lo caminado hasta el presente, crecimiento que, mirando hacia atrás, podemos celebrar y debemos defender. El desarrollo de la articulación arte y ciencia en la UNICEN es testimonio de esta tendencia nacional.

En Ciencias del Arte la teoría de la territorialidad (entendida como espacio subjetivado en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización) ha puesto en primer plano el valor de los estudios locales/regionales como aporte necesario para ampliar la visión de lo nacional. En este sentido, y en segunda instancia, me interesa que se calibre cuánto contribuye este libro al ingreso de Tandil a una cartografía artística argentina y latinoamericana por la teoría, el análisis y la historia. Un libro es un gran embajador en librerías, bibliotecas, universidades. Mucho le deben Tandil y la provincia de Buenos Aires a esta investigación y a la tarea que viene desarrollando la UNICEN. Sin este trabajo, muy distinto sería el lugar de Tandil en la consideración artística mundial. Pues un campo artístico no sólo vale por el arte que produce, sino también por el pensamiento crítico que genera. Escribo estas palabras desde la Universidad de Lille, en Francia, ¿cuánto sabe Lille de lo que pasa en las artes escénicas y audiovisuales de Tandil? A la distancia el concepto se torna más nítido y potente, y la función del libro crece más aún.

Tercero: los investigadores de este proyecto hacen de Tandil su cartografía radicante, se proponen pensar su entorno, en el detalle del detalle de sus prácticas y concepciones, y producir desde allí un pensamiento pertinente para la comprensión de las identidades. Para quienes no trabajamos permanentemente en Tandil y habitamos otras cartografías, esta investigación resulta iluminadora no sólo de lo que pasa en su contexto, sino también de los vínculos y contrastes con los otros territorios que

investigamos. Pensar Tandil con esta lucidez y rigurosidad permite, por comparatismo contrastivo, pensar Mar del Plata o CABA, Misiones o Bogotá.

Es este un pensamiento cartografiado que –cuarta observación– es investigación aplicada al contexto, autoconciencia que se reproduce en obra y estimulación creativa. En Ciencias del Arte praxis y pensamiento se multiplican mutuamente. Magnífico estado creativo incesante de una Filosofía de la Praxis Artística. ¿Reconocen los integrantes del campo teatral y audiovisual la herramienta de autoconciencia creativa que aportan al campo libros como éste? Ojalá así sea, de la misma manera que estos estudios –quinto ángulo– valoran el pensamiento de los artistas-investigadores, los investigadores-artistas y del investigador participativo que se asocia a los artistas para producir conocimiento.

En sexto lugar advierto que este libro arroja la imagen de un país multicentral, multipolar, es un ejercicio de pluralismo y puesta en crisis de una imagen cerrada, monolítica, homogénea del teatro nacional. Contribución a la sabiduría de la multiplicidad y la destotalización, aporta un gesto afirmativo de que no hay “un” teatro argentino, sino teatros argentinos, en plural, una polifonía de los teatros y teatrologías argentinas. Así como estamos haciendo teatros/cines diversos, en el marco de esa unidad de sentido y destino que es la nación, así también producimos en las distintas universidades y centros teatrales y audiovisuales pensamientos diversos. No hay más gurú, ni lengua universal que venga a salvarnos del pensar territorial, por eso no estamos pensando las mismas cosas, ni construyendo los mismos objetos. Felicidad de una cartografía artística multipolar, de notable complejidad en sus localizaciones, flujos, tránsitos, cruces. Reivindicación categorial de la idea de “provincia”, noción revalorizada al dejar de ser identificada como mero epigonismo anacrónico de la “capital”. Felicidad de un hacer/pensar decolonial, en el que el arte y las Ciencias del Arte generan un campo de resistencia frente a los colonialismos vigentes y promovidos por el poder político, contra la fogueada homogeneización cultural que, bajo el nombre de “transnacionalización”, impulsan en dirección contraria a la que asume este libro.

Justamente porque trabajamos territorialmente, necesitamos multiplicar las conexiones interterritoriales. Una forma de hacerlo –séptima observación– es generando colaboración e intercambio entre los centros de investigación del país.

En suma: alto nivel profesional artístico y científico; continuidad de ejercicio, superación crítica y crecimiento en el campo de las Ciencias del Arte; interdisciplina y transdisciplina; nuevas formas de hacer y pensar las relaciones entre arte y universidad; territorialidad, cartografía radicante, pensamiento cartografiado para el diálogo de cartografías; Filosofía de la Praxis Artística y reivindicación del pensamiento de los artistas-investigadores, de los investigadores-artistas y del investigador participativo que se asocia a los artistas como producción de conocimiento; contribución a la imagen del país plural, multicentral, multipolar; colaboración e intercambio entre centros de investigación del país. ¿Cómo no saludar, en consecuencia, con entusiasmo y confianza en el futuro la publicación de este libro?

Jorge Dubatti

Presentación

Este libro reúne investigaciones realizadas en el marco del proyecto “Cruces y entramados entre arte, cultura y sociedad. Experiencias en las artes escénicas y audiovisuales en la Argentina reciente” (cód. 03/G156 del Programa Nacional de Incentivos a Docentes e Investigadores), radicado en el Centro de Estudios sobre Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNCPBA, dirigido por Teresita Fuentes y Ana Silva. Ese proyecto –ejecutado entre 2014 y 2017– estudió producciones artísticas escénicas y audiovisuales de las últimas décadas en Argentina dando cuenta de la configuración de un campo creativo entrelazado con la coyuntura social. Las prácticas artísticas son parte de un proceso vivido, que involucra tanto la perspectiva de los sujetos como la complejidad de la historia que las atraviesa.

El cruce de: a) la vinculación productiva entre acontecimientos críticos de la historia nacional y los modelos de representación y variantes expresivas que marcan hitos en el campo artístico; b) los modos de gestión y financiamiento, incluyendo las políticas públicas y el rol del Estado en vinculación con la actividad artístico-cultural; y c) los procesos de construcción identitaria en el campo artístico: las y los artistas como trabajadores, el rol de los estudios superiores e instancias de profesionalización y legitimación de las artes, permitió dar continuidad a los estudios realizados desde la década de 1990 en nuestra Facultad en torno de las producciones artísticas de Tandil y la región por parte de investigadores (entre otros, Liliana Iriondo, Teresita Fuentes, Mariana Gardey, Aníbal Minnucci, Jorge Tripiana, Nicolás Fabiani, Juan Manuel Padrón y Luciano Barandiarán).¹

El libro se organiza en tres ejes: “Poéticas”, “Identidades” e “Instituciones”, profundamente imbricados: los sentidos del espacio expresados-elaborados en poéticas particulares; la construcción de identidades; el entramado institucional de espacios para la sociabilidad, la enseñanza y la experimentación artística. Todos los autores son investigadores, docentes, graduados o estudiantes avanzados pertenecientes a nuestra comunidad académica.

La primera parte inicia con “Teatro y Dictadura ¿continuidad o ruptura? *Por qué te quiero Buenos Aires* (1978) de Raúl Echegaray” de Teresita Fuentes, que revisa la actividad teatral desarrollada en Tandil durante la última dictadura cívico-militar. Estudia

¹ Esta línea de trabajo dio origen desde 2010 a las jornadas anuales de Historia, Arte y Política, así como a diversas publicaciones, entre ellas el libro compilado por Barandiarán, Fuentes, Iriondo y Padrón, *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente* (2010), y las contribuciones de Iriondo y Fuentes a los tomos I, II y III de *Historia del Teatro Argentino en las provincias* de Osvaldo Pelletteri (2005, 2007, 2009) y al libro *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*, editado por Yanina Leonardi (2015).

en particular la puesta en escena de *Por qué te quiero Buenos Aires* (1978), escrita y dirigida por Raúl Echegaray. La elección se fundamenta en la necesidad de dar cuenta de uno de los tipos de propuesta de los teatristas independientes: la de autor local.

Mariana Gardey, en “Teatro liminal con música: *Plural. Una multitud desconcertada*, de Ariel Farace”, describe e interpreta la obra de Farace como ejemplo de liminalidad del teatro con la música. *Plural* es un concierto performático que se presentó por única vez en el Oratorio del asilo Unzué de Mar del Plata en enero de 2015. Indaga en la construcción poética en sinergia con el espacio, en diálogo con la arquitectura y la tradición que el lugar elegido cargaba. La mencionada liminalidad discurre en ambas direcciones: a partir de un “contagio” recíproco, se retoman elementos de la forma musical para traducirlos a la forma dramática, al tiempo en que la creación de una escena de intervención estética inmediata habilita una operación del pensamiento sobre el propio hecho musical-escénico.

Anabel Paoletta en “*Latido-Sentido. Aportes sobre el uso de la tecnología en la práctica teatral universitaria de la ciudad de Tandil*” analiza la performance producida por los artistas María Belén Errendasoro y Diego Gunset en el marco de un proyecto de investigación de la Facultad. Se centra en la experimentación a partir de la integración del movimiento corporal y el recurso tecnológico de proyección de imagen y amplificación sonora como parte del proceso creativo y de puesta en escena, poniendo el foco en el trabajo actoral.

Mario Valiente aborda una propuesta de narración oral escénica para adultos, *El amor es puro cuento*, realizada por la actriz-narradora Julia Esquibel en Tandil y en otras ciudades bonaerenses y de Latinoamérica. A partir de una caracterización general de la narración oral escénica, se adentra en la trayectoria artística de Esquibel y en las particularidades de los espectáculos creados por ella, describiendo la selección de textos, los recursos escénicos y las estrategias que pone en juego en la interacción con el público. Asimismo, Valiente destaca la generación de una demanda de formación de narradores a partir de la realización de talleres, y la visibilización de un público local interesado en este tipo de propuestas.

Cierra esta primera parte “*Bloqueo de Rafael Spregelburd en Tandil (2015) y la máquina de la provocación*”, de Clara Marconato y Augusto Ricardo, quienes proponen un análisis de la puesta. Marconato y Ricardo –estudiantes avanzados de las carreras de Teatro y Realización Integral en Artes Audiovisuales, respectivamente– problematizan el estatuto de la percepción, la mirada, el sentido de la realidad, a partir de una serie de desafíos (“*delays*”) técnicos y discursivos que atraviesan la obra de principio a fin.

En la segunda parte, Javier Campo en “*Cerro de Leones (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino*”, revisa aquellas lecturas lineales del fenómeno filmico político argentino anterior a la última dictadura militar, según las cuales los documentales políticos de fines de los sesenta y mediados de los setenta estarían asentados en narrativas revolucionarias en favor de la violencia política. *Cerro de Leones*, film dirigido por el tandilense Alberto Gauna, no encaja

–advierte Campo– en el molde de las realizaciones radicalizadas canónicas, pero señala un camino de resistencia popular igualmente presente en la época.

En “Una aproximación al cine de Jorge Luis Acha. Arte, historia y memoria”, Magalí Mariano se centra en sus tres largometrajes: *Hábeas Corpus* (1986), *Standard* (1989), y *Mburucuyá* (1996), que recuperan de un modo singular hechos históricos para plantear interrogantes incómodos acerca de la identidad, del pasado y del presente, y reflexiona sobre el campo cinematográfico de la historia reciente argentina, al tiempo que devela rupturas significativas con las formas clásicas y hegemónicas de representación que posibilitan la problematización de esa historia reciente y sus posibles simbolizaciones.

Daniel Giacomelli, en “Idas y vueltas. La representación de ‘Colonia Vela’ y los pueblos bonaerenses en las películas de Héctor Olivera basadas en la obra de Osvaldo Soriano”, analiza los films *No habrá más penas ni olvido* (1983) y *Una sombra ya pronto serás* (1994). A partir de categorías de análisis del espacio en el cine, se indaga en la representación de poblados rurales bonaerenses, así como sobre los modos en que los personajes habitan ese espacio y las significaciones que adquiere.

En “Prácticas de representación de identidades en el espectáculo *Despertando Conciencias II. El amor ausente* (2014)”, Diana Barreyra aborda la experiencia desarrollada en Tandil por el espacio de teatro municipal *Proyecto Adolescente*. Se analizan los procesos de construcción de identidades y estereotipia como prácticas representacionales. Asimismo, toma nota de algunas contra-estrategias que han intentado tensionar y/o revertir el uso de estereotipos sociales para construir significados nuevos.

María Amelia García, en “Nueva Narrativa Argentina: Samanta Schweblin y Selva Almada”, examina las novelas *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y *Ladrones* (2013) de Selva Almada, en las cuales se problematizan antinomias tradicionales de la historia literaria argentina: civilización y barbarie, lo urbano y lo rural, lo regional y lo global. Ambientadas en zonas rurales de las provincias de Buenos Aires y Chaco, ambas novelas recuperan ritos cotidianos de la vida en el pueblo, el lento transcurrir del tiempo, la monotonía de las costumbres, las creencias populares, la resignación ante un futuro incierto, la imposibilidad de cambio. García aborda la producción de Schweblin y Almada como nuevos eslabones de la cadena de enunciados que componen la “literatura nacional”, ese universo de significados que legitima y co-construye una imagen identitaria de la Argentina contemporánea.

En “La disputa por lo contemporáneo artístico: *La normalidad* y el proyecto *Ex Argentina*”, de Gabriela Piñero, se analizan los avatares del mencionado proyecto coordinado por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann entre los años 2002 y 2006, cuyo objetivo eran explorar y analizar, a través del arte, las causas y consecuencias de la crisis argentina del 2001, en tanto paradigma de la crisis del capitalismo global. *Ex Argentina* funcionó como una plataforma de trabajo que abarcó la organización de exposiciones, la edición de publicaciones, el seguimiento y debate en torno a los proyectos participantes.

En la tercera parte del libro Juan Manuel Padrón y Valeria Palavecino, en “Sociabilidad, cultura y ocio en el mundo rural pampeano del siglo XX”, introducen líneas de indagación para el estudio de la sociabilidad en el mundo rural pampeano del siglo XX, centrándose en el caso del partido de Tandil y analizando las posibilidades de periodización, los temas a estudiar y los espacios a privilegiar.

En “Imágenes, voces y memoria: 90 años del Salón de la Confraternidad Ferroviaria de Tandil (1925-2015)”, Luciano Barandiarán y Ana Silva indagan en las relaciones entre imágenes –fotográficas y fílmicas– y memoria colectiva a partir de un estudio de caso sobre el Salón de la Confraternidad Ferroviaria, un espacio de sociabilidad del Barrio de La Estación de la ciudad de Tandil creado en la década de 1920 como sede social de los gremios de trabajadores del ferrocarril.

En “El Cine Club Tandil: La militancia cinéfila en Tandil (1971-1989)”, Agustina Bertone propone una lectura crítica de la dinámica de los espacios alternativos de proyección cinematográfica en Tandil entre fines de los sesenta y fines de los ochenta del siglo XX, cuando aparecen por primera vez las experiencias cineclubísticas locales con el Grupo Cine (1967-1969, coordinado por Osvaldo Soriano) y el Cine Club Tandil (1971-1989, dirigido por Rodolfo Nigro). El interés está puesto sobre este último, ya que su continuidad en el tiempo y las actividades promovidas permiten analizarlo como un espacio de formación de espectadores.

Rubén Maidana y Fátima Llano indagan en la creación de la Escuela Municipal de Música Popular a fines de la década de 1980 e inicios de 1990. Focalizan su atención en los lineamientos políticos que sostuvieron la elaboración de la propuesta y en particular, en la enseñanza de la voz cantada y la figura de la cantante y profesora de la Escuela Susana Platero.

María Virginia Morazzo y María Cecilia Wulff revisan la primera década de existencia de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales dentro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Analizan los cambios en el perfil de los estudiantes y las modificaciones realizadas al plan de estudios de acuerdo con las demandas y necesidades de un contexto sociocultural dinámico, en un área de producción íntimamente vinculada a los avances tecnológicos.

Finalmente, el libro incluye un anexo con la presentación de datos elaborados por María Eugenia Iturralde sobre industrias culturales de tres ciudades intermedias de la Provincia de Buenos Aires: Azul, Olavarría y Tandil. Se consideran las prestadoras de señal televisiva pagas y abiertas, televisión por aire y por suscripción, canales locales en Televisión Digital Abierta, radios AM y FM, prestadoras de Internet, sitios Web, publicaciones en papel, productoras audiovisuales, agencias de publicidad y salas de cine. Los datos están sistematizados de modo tal que puedan ser recuperados con diversos propósitos para otras investigaciones, en un área de estudios que aún encuentra múltiples posibilidades de desarrollo.

Teresita M.V. Fuentes - Ana Silva

POÉTICAS

Teatro y Dictadura ¿continuidad o ruptura?

Por qué te quiero Buenos Aires (1978) de Raúl Echegaray

Teresita María Victoria Fuentes¹

Dictadura y Teatro

Las nocivas consecuencias que la última dictadura militar y cívica (1976-1983) dejó en el campo de la cultura en nuestro país son indudables. También, la profunda desarticulación que se produjo en esa etapa en el ámbito de las artes del espectáculo y en particular, en el teatro. En la ciudad de Buenos Aires, la actividad teatral se redujo drásticamente respecto de la década anterior –desde los sesenta. El teatro porteño perdió densidad y diversidad y el temor fue el gran protagonista. Las conocidas “listas negras”, el exilio transitorio o permanente –fuera y/o dentro del país–, la desconfianza impuesta y al mismo tiempo compartida entre actores y espectadores condicionó de modo definitivo a los teatristas (Dubatti, 2012: 172). Sin

¹ Licenciada en Teatro (Escuela Superior de Teatro, UNICEN). Profesora de Castellano y Literatura. Magister en Teatro Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Profesora Adjunta Ordinaria en las cátedras *Historia de las Estructuras Teatrales II* y *Literatura II*, Facultad de Arte, UNICEN. Directora del Centro de Estudios sobre Teatro y Consumos Culturales (TECC), Facultad de Arte, UNICEN. Ha coordinado la edición de libros, entre ellos *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente* (Tandil, UNICEN, 2010) junto a Liliana Iriondo, Juan Padrón y Luciano Barandiarán. Ha publicado sus investigaciones en revistas especializadas, capítulos de libros y actas de congresos. Es investigadora acreditada en el programa de incentivos de la Secretaría de Políticas Universitarias del Ministerio de Educación.

embargo, la actividad continuó. Se hizo más visible el teatro oficial, se sostuvieron el teatro comercial y profesional de arte, además de la presencia en escenarios extranjeros del teatro argentino de los exiliados.

En el resto del país no fue diferente y en Tandil –ciudad bonaerense intermedia en la que se desarrolló el espectáculo objeto de estudio–, tampoco; aunque se pueden señalar algunas particularidades. Por una parte, la desaparición formal de la Escuela de Teatro Municipal (ETM), que había sido creada en 1973 fue un hecho contundente, que coincidió con la partida de Juan José Beristain, su director-fundador y con la disolución del espacio de encuentro que este ámbito representaba. A su vez el elenco oficial de la Comedia Tandilense redujo el número de sus presentaciones limitándose a una puesta en escena anual. Por otra parte, el teatro independiente amplió el número de grupos como así también la cantidad de presentaciones anuales de cada elenco. Además se produjeron algunos “exilios” de la escena del mismo modo que en el resto del país. Cabe entonces preguntarse las razones de los movimientos en el teatro local. Y para ello, es necesario considerar la dinámica de la década anterior.

Los ‘60 e inicios de los ‘70

En Tandil, a partir de 1965 y hasta 1972 la Biblioteca Rivadavia y el elenco independiente “El Teatrillo” –que funcionaba en una reducida sala del mismo nombre en subsuelo de la Biblioteca– desarrollaron una modalidad de encuentro y formación actoral de teatristas, asistemática pero germinal en tanto modernizadora de la actividad local. En el marco de los denominados “*Ciclos Culturales*”², respecto del teatro, durante el primer año –1965– Kive Staiff y Jorge Petraglia dictaron sendas conferencias de actualización acerca del quehacer porteño. De este modo, ambos entusiasman y alientan a los artistas locales para la conformación de una posible Escuela de Actuación que abonara y perfeccionara las voluntades de los actores de la ciudad. Además, Enrique Ferrarese, quien estaba a cargo del grupo Elevación³, con sede en el

² Los mismos contaban con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes y la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tandil, y eran auspiciados por de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. Durante los mismos se organizaron conferencias con artistas de distintas disciplinas, entre otras: el teatro, la literatura, la música y la plástica.

³ Conjunto de teatro vocacional, ligado con la Acción Católica de la Parroquia del Santísimo Sacramento que comenzó su trabajo en los años ‘50.

Salón Parroquial⁴ genera en 1967⁵ el elenco municipal y con el madrinazgo de Maruja Gil Quesada, inaugura el “Teatro Estudio Municipal” que en rigor funcionó como un elenco y no como un ámbito de formación sistemática.

El interés evidenciado a través de la asistencia a ambos espacios de teatristas vocacionales en busca de formación da cuenta de las inquietudes de un colectivo diverso y predispuesto para el aprendizaje. Entonces en 1966 se crea una comisión pro-Centro de Estudios Teatrales integrado por miembros representantes de la Biblioteca Bernardino Rivadavia y de los elencos de teatro vocacional de la ciudad: “El Teatrillo” (fundado por Atilio Abálsamo), “La Escena” (dirigido por Tomás Platero y Jorge Lester, “Teatro Independiente Tandil” (dirigido por Celso Bosco Martignoni) y “Pequeño Teatro Experimental” (dirigido por Juan Carlos Gargiulo) que en junio de ese año logran una reunión con Juan Carlos Pássaro, jefe del Departamento Teatro de la Subsecretaría de Cultura de la Nación con representación al mismo tiempo de la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, quien asegura la futura inauguración de Cursos de Teatro⁶ con apoyo oficial para luego pensar en una Escuela de Teatro.

Finalmente, en 1972, bajo la dirección de Juan Beristain⁷, comienza a funcionar el Seminario de Arte Dramático de Tandil. La llegada de Beristain, propiciada por Carlos Pina –Director de Cultura de la Municipalidad durante la gestión de Osvaldo Zarini como intendente– inauguró el primer proceso de formación actoral sistemática y continua en la ciudad. Desarrolló sus clases de Práctica Escénica basándose en las consideraciones de Stanislavski y acompañado por Nilda Pérez de Albeniz en Expresión Corporal y Mabel Bustos en Foniatría. Al mismo tiempo puso en escena numerosas obras⁸ que

⁴ Sala teatral inaugurada en 1951, que se utilizará como sede de la Acción Católica.

⁵ Durante la gestión en la Dirección de Cultura Municipal de Lauro P. Castorino.

⁶ Se hacen cargo de los cursos Juan Carlos Pássaro, en la cátedra de *Interpretación Integral*, al que sucederá Marcelo Lavalle, y Adelaida Hernández de Castagnino en la cátedra de *Formación técnica del actor*. Entre 1967 y 1970 con el recurrente cambio de docentes, pasarán Enrique Ryma, Guillermo Ben Hassan, Nicolás Vucasovich y Eduardo Corrado dictando básicamente clases de Actuación, Expresión Corporal y Foniatría.

⁷ Porteño de nacimiento, se formó en el Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires (I.T.U.B.A.) dirigido por Oscar Ponferrada. Su formación estuvo a cargo de Oscar Fessler en Actuación, Luis D. Pedreira en escenografía, Patricia Stokoe, en Expresión Corporal, Mirta Arlt, en Historia del Teatro y Raúl Gallo, en Educación Vocal.

⁸ Entre otras: *La movilización general* de José María Paolantonio, *La llave* de Humberto Constantini, *Los de la Mesa Diez* de Osvaldo Dragún, *Corazón de tango* de Juan Carlos Ghiano.

según él mismo certificaban su tarea. En definitiva, el 6 de octubre de 1973, bajo el número de Ordenanza 1758 se crea oficialmente la Escuela Municipal de Teatro, dependiente de la Dirección de Cultura a través de la Dirección de Escuelas Municipales.

El teatro tandilense entre 1976-1983

En 1976 la historia teatral nacional se vio “interrumpida”, tal lo estudiara de modo exhaustivo para el caso de Buenos Aires, Osvaldo Pellettieri (1997). En Tandil ese año desaparecen las puestas del elenco municipal que desde principios de los setenta hasta la fecha habían tenido una notable producción de la mano de Juan Beristain. Y, quizá –paradójicamente– se incrementan las puestas de grupos independientes con directores como Daniel Carlé, José María Guimet, Raúl Echegaray, Francisco Lester, Roberto Leal, Juan Carlos Gargiulo entre otros, con espectáculos de textos de autores reconocidos o de su propia autoría. Además, surgen elencos dedicados al humor tales como: “El chorizo colorado” (Julio Lester, Guillermo López, Carlos Miguens con dirección de Francisco Lester); “Los monstruos del humor” (Walter Ferreyra Ramos, Miguel Roux, Jorge Gropvman); “Médical Show” (integrado por varios médicos de la ciudad); “La tijera y yo” (Jorge Bruno) entre los más notables.

Ahora bien, se puede inferir que la multiplicidad y diversificación de las propuestas teatrales del periodo en la ciudad son resultado de un reacomodamiento en el ámbito de la actividad escénica. Al discontinuarse el teatro oficial –de la EMT y del elenco municipal–, los artistas allí reunidos iniciaron otras búsquedas de espacios para la expresión. Unos emigraron a otros lugares de la actividad cultural local⁹ pero muchos se reagruparon en elencos independientes, pues la Escuela Municipal de Teatro –en su corta existencia– había logrado formar actores, directores y un público inquieto. Por tanto, la dinámica de estos grupos favoreció la intensa actividad teatral que se presentaba en la ciudad a fines del ‘70 y principios de la década de los ‘80, cuando se concretó cierta recuperación del teatro oficial.

Una mención aparte merece en el período la apertura del Teatro Universitario. De la mano de Carlos Catalano en 1979 se ofrece un curso básico de preparación actoral y dirección teatral de tres años, abierto a la comunidad. En él participaron artistas aficionados de diferentes grupos y

⁹ Tal el caso de Roberto Mouillerón, que se ocupará de actividades deportivas vinculándose con los clubes sociales y deportivos de la ciudad. (Entrevista de la autora, 2005)

elencos dramáticos locales. Como resultado de este ciclo en 1981 llevó a escena *El reñidero* de Sergio De Cecco. El curso significó nuevamente un espacio de reunión y formación de teatristas que años más tarde permitiría la creación de la Escuela Superior de Teatro (1989) de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Del período descrito interesará para este trabajo el estudio de la puesta en escena de *Por qué te quiero Buenos Aires* (1978), escrita y dirigida por Raúl Echegaray. La elección se fundamenta en la necesidad de dar cuenta de uno de los tipos de propuestas de los independientes en el período: la de autor local, en este caso Raúl Echegaray.

Raúl Echegaray: su formación como un proceso de apropiación

Nacido en Tandil, en 1953, concreta su primer acercamiento al teatro en 1966, como actor amateur en *Las Estampas de la Redención*¹⁰. Luego, entre 1971 y 1976, volvió al mismo espectáculo haciéndose cargo de personajes secundarios. En ambas oportunidades se desempeñó bajo la dirección de Enrique Ferrarese¹¹, quien en la época era responsable de la Comedia Municipal¹² y del Teatro Estudio Municipal. Con este elenco en el '71 participó además como personaje secundario en la obra *La importancia de ser ladrón*, una farsa de E. Guastavino y comenzó un Curso de formación actoral con el mismo Ferrarese. Luego en 1976, Echegaray fundó la Asociación Cultural Tandil acompañado por artistas de diversas áreas, cuyo objetivo primordial era la producción de acciones culturales¹³. Allí conoció a José María Guimet¹⁴ con quien emprendió una segunda etapa de práctica actoral.

¹⁰ Espectáculo al aire libre organizado por la Municipalidad que reúne a un grupo numeroso de extras, y que se realiza anualmente en ocasión de la celebración de la Semana Santa Católica desde 1964 en el Anfiteatro Martín Fierro de la ciudad de Tandil.

¹¹ Enrique Ferrarese (1908-1991), su primer maestro, era un actor y director de larga trayectoria en la ciudad, que "había realizado su aprendizaje en el escenario". Su trabajo partía de la memorización del texto, y una estricta marcación de los gestos, la voz y el lugar que debía ocupar el actor. Se centraba en un teatro basado en el sentimiento, que debía transmitir un mensaje social y moral.

¹² Elenco oficial de la Municipalidad de la ciudad cuyo director era rentado.

¹³ Tales como el estreno en Tandil del "Romance de la muerte de Juan Lavalle" espectáculo montado por Carlos Ruvira y otros, la Primera Semana del Niño en Tandil (Semana de Espectáculos de teatro, títeres, magia, payasos, Talleres, etc.) y otros espectáculos en el Teatro Estrada y en El Teatrillo.

¹⁴ José María Guimet, director teatral, arribó a Tandil a fines de 1969 y a partir de 1970 se hace cargo de LU 22 Radio Tandil. En 1980 se hace cargo de la Comedia Tandilense.

Con él participó como actor en *El reñidero* de De Cecco, y en *El cisne y La máquina de escribir* de E. Wernicke en el marco de un ciclo de Teatro leído (lectura escenificada).

Dos años después, Echegaray en el Teatrillo –ya desvinculado de Guimet– se desempeña también como actor en *La pasión de Justo Pómez* de A. Ferretti, con dirección de Daniel Carlé¹⁵, mientras escribe y comienza a dirigir su primer texto teatral *Por qué te quiero Buenos Aires*. Lee a Stanislavski y a Brecht, pero su acercamiento a estas tendencias es ideológico, no práctico. Recién en 1981 realizará un Curso de dirección teatral, de tres años de duración, con metodología stanislavskiana dictado por Carlos Catalano¹⁶.

Como dramaturgo comenzó su labor en 1977 escribiendo dos obras de temática histórico-cultural de raíz nacional, en las que muestra su explícita intencionalidad didáctica, que conservará en el resto de su producción hasta la actualidad. Pertenecen a este momento: *Por qué te quiero Buenos Aires* (1978), *Y fue por este río* (1979). Luego aparecerán *Viaje al fondo del sábado*, en colaboración con J. Varela y D. Dicósimo (1983), *Tute Cabrero* (1983) (adaptación del guión cinematográfico homónimo de Roberto Cossa) y *Tierra posible* (1983), en las que se reconoce la estructura dramática tradicional y una tercera etapa, en la que se ocupa del teatro infantil y escribe: *El tesoro del cofre de la casa de la bruja* (1984), *Y sucedió en la vía* (1986), *El doctor a lonjazos* (adaptación de *El médico a palos* de Molière) de 1987 y que no se estrena hasta 1994, *A doña Tenia entre todos, rajémosla de algún modo* (1991), *Para subir al cielo* (1997) y *En el reino de Amargundia* (1998). Hasta aquí su producción dramática estrenada. Actualmente continúa su actividad como escritor que comparte con su militancia justicialista, su desempeño como gestor cultural y su trabajo en el Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Como director su preocupación no pasaba por la interioridad del personaje sino por la percepción visual del espectáculo. Se interesaba con detenimiento en las luces, el sonido, el vestuario del personaje.

¹⁵ Daniel Carlé, director tandilense formado en la EMT.

¹⁶ Carlos Catalano, actor, director y maestro teatral, quien comienza en 1981 en la UNICEN dictando Cursos de Dirección actoral que propiciarán luego la creación de la Escuela Superior de Teatro (1989) y más tarde la Facultad de Arte (2004).

Por qué te quiero Buenos Aires de Raúl Echegaray

La obra se estrenó bajo la dirección de su autor el 28 de enero de 1978, en el Teatrillo¹⁷. Intervenían actores, músicos, vocalistas, bailarines y gente del cine. El texto, construido en un armazón de narración en segunda persona cuya interlocutora era la ciudad de Buenos Aires, está dividido en dos bloques, denominados primera y segunda parte. En él, el formato propio de la narración se condice con el sentido épico del texto.

El relator que presenta el espectáculo encarna a un narrador que hilvana, ubicándose en Buenos Aires, la historia de nuestro país desde comienzos de siglo, centrándose en la cuestión cultural para lo cual alude y cita producciones estéticas diversas –unas veces populares, otras no– que fueron señalando hitos en la cultura del país durante el siglo XX. Sirviéndose del procedimiento de intertextualidad se presentan progresivamente letras de tango, poemas, fragmentos de sainetes, canciones, baile, cine en súper 8, y autores como: Juan Villoldo, Carlos Gardel, Defilippis Novoa, Juan de Dios Filiberto, Jorge Luis Borges, Armando y Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Nicolás Troilo, Homero Manzi, Alberto Castillo, Astor Piazzolla, entre otros.

Los personajes suben a escena al ser evocados por el relator, son personajes intertextuales, que contextualizan, enmarcan o representan lo enunciado por el relator o por los autores que él rememora y retiene, otorgándole teatralidad a la narración. Inmersos en el discurso que propone una visión idealizada de un pasado mejor los seres rememorados son sacrificados trabajadores y la ciudad, figura central del relato se presenta como acogedora y receptiva.

Para la puesta en escena, el texto dramático aporta escasos datos sobre la utilización del espacio, enuncia tan solo el cierre o apertura del telón, una escenificación, algún dato sobre la iluminación. Sin embargo, en el espectáculo, el escenario estaba dividido en dos mitades, anterior y posterior. La mayor parte de los recitados, canciones y danzas se desarrollaban en prosenio, mientras que a foro delante de un telón pintado se representaban las escenas dramáticas –fragmento de un sainete, por ejemplo–, se proyectaban fragmentos cinematográficos –súper 8– y diapositivas.

El relato estaba a cargo de Luis Cicopiedi cuyo texto se encontraba en un atril. El discurso del relator, desde el inicio del texto explicita la visión de mundo del dramaturgo y director que él mismo define como "integradora:

¹⁷ Pequeña sala teatral, de aproximadamente ochenta butacas ubicada en el subsuelo de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, que en esa época era seleccionada por grupos independientes para realizar sus espectáculos.

mezcla de lo culto –Borges– y lo popular –Gagliardi entre otros–, [y que] significa el rescate de lo positivo de la cultura, cualquiera sea su origen" (Echegaray, 1995). "Se trata evidentemente de un espectáculo emocional, que requiere la sana complicidad del espectador para compartir casos y cosas de una Buenos Aires rechazada y amada por igual por los argentinos" (*El Eco*, 4-2-1978).

La actividad de dirección de Echegaray consistió en organizar, diagramar las entradas y salidas y ensamblar el espectáculo. En los textos poéticos buscó que los actores trabajaran las intenciones, los tonos, las formas de expresión, mientras que la dirección de la única escena teatral incluida que pertenece al texto *He visto a Dios* de Defilippis Novoa se la encargó a Juan Carlos Gargiulo, un director experimentado de la ciudad. En su concepción de la cuestión artística, el espectáculo no interesaba por sí mismo, sino que partía de una necesidad de manifestarse con su mensaje a la comunidad. No resulta menor, para la actividad teatral local, el hecho de que se reúnan en un mismo trabajo artistas de diversas disciplinas.

Echegaray presentó un fuerte compromiso entre su trabajo y la realidad circundante, en este sentido es importante observar que manifestó la revalorización de lo nacional justamente en el año '78 cuando la dictadura tenía el poder en el país.

Estéticamente, en su tarea como autor y director se pueden reconocer las apropiaciones de sus maestros. De Ferrarese, la visión del teatro como sentimiento, capaz de transmitir un mensaje social/moral y la preocupación por la voz del actor, su dicción, su tono. De Guimet, la idea pragmática de un director que organice el espectáculo, que construya un producto que logre un efecto visual. De Carlé, el aprovechamiento de las intenciones de los personajes, del trabajo del actor que con su práctica introspectiva construye su rol. De Beristain, por último, la necesidad de la práctica teatral como búsqueda de la identidad nacional. También, su actitud de militancia de la cultura nacional y de promoción de los artistas locales, en tanto se ocupó de la reunión de quienes se habían disgregado y acallado parcialmente como producto de la dictadura.

A modo de conclusión

La construcción de la historia teatral nacional claramente no se agota en Buenos Aires. Si además se piensa en la historia reciente tampoco hay reglas o consideraciones temporales, epistemológicas o metodológicas pautadas. Lo que sí es relevante es que se abordan cuestiones siempre subjetivas y siempre

cambiantes que interpelan a artistas, investigadores y a las sociedades contemporáneas, pues los hechos y procesos del pasado cercano se constituyen en problemas del presente. Por tanto esta lectura es siempre provisoria. La indeterminación y lo inconcluso son sus rasgos constitutivos.

El desafío es la visibilización de experiencias que esperan ser recuperadas. Y en este sentido se analiza el espectáculo de Echegaray en 1978 en Tandil.

Si bien la dictadura significó efectiva e indudablemente una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos en el ámbito del teatro oficial tandilense fueron revalidados. Pues fue la ruptura e intervención en el ámbito municipal lo que alentó la formación de numerosos grupos y elencos. Los artistas que habían logrado agruparse y acceder a la modernidad en los '70, luego de numerosos esfuerzos que atravesaron la década anterior, se erigieron en protagonistas de un teatro que se manifestó diverso y múltiple. Unas veces recuperó la modernización conquistada, prioritariamente en la EMT, y otras, recreó propuestas en las que las estrategias modernizadoras se cruzaban con la tradición y lo popular.

Lo cierto es que se evidencian en las primeras obras de Echegaray y en particular en *Por qué te quiero Buenos Aires* continuidades con prácticas teatrales desarrolladas antes del golpe del 1976 y después de él. La presencia plural de artistas de distintas disciplinas y las trayectorias de los teatristas convocados favoreció la constitución de un espacio de reunión, reflexión y compañía. Queda para seguir estudiando en qué medida estas persistencias se organizaron o no en intentos de resistencia, reacción y/o quizá de resiliencia.

Bibliografía

- Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de Teatro Argentino*. Biblos: Buenos Aires.
- Iriondo, Liliana y Fuentes, Teresita (2007). “Historia del teatro en Tandil”. En Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. 2.
- (2009). “Historia del teatro en Tandil”. En Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna-INT, vol. 3, en prensa.
- Pellettieri, Osvaldo (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.

Entrevistas de la autora

- 1995, 2008, 2016. Raúl Echegaray, escritor dramaturgo tandilense, Subsecretario de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil 1987-1989.
- 2008, 2014. Gladys Carnevale, actriz de extensa trayectoria en diversos elencos del teatro local y en la Comedia universitaria.

Teatro liminal con música: *Plural. Una multitud desconcertada*, de Ariel Farace

Mariana Gardey¹

“Estragón: Todas las voces muertas.
Vladimir: Hacen un ruido de alas.
Estragón: De hojas.
Vladimir: De arena.
Estragón: De hojas.”

(Samuel Beckett, *Esperando a Godot*).

“La voz que escuchamos sonar desde dentro es incomprensible, pero es la única voz, y no hay más que eso, a excepción de las caras vagamente conocidas, y de los soles y de los planetas.”
(Juan José Saer, *Unidad de lugar*)

El propósito de este ensayo es describir e interpretar la performance *Plural. Una multitud desconcertada* de Ariel Farace², como ejemplo de

¹ Profesora de Letras y Licenciada en Teatro. Docente e investigadora. Profesora Adjunta de *Historia de las Estructuras Teatrales I* en la carrera de Profesor de Teatro, y de *Semiótica* en la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales, Facultad de Arte, UNICEN.

² Ariel Farace (Buenos Aires, 1982) es dramaturgo, director y actor. Entre sus últimos trabajos figuran las obras *Constanza muere*, *Luisa se estrella contra su casa* y *Ulises no sabe contar*. Sus incursiones en teatro musical comprenden el texto de *Mnemo/scene: Echos* (Munich Biennale, 2016); la creación de *Plural. Una multitud desconcertada*; la dirección de escena de las *Récitations* de Georges Arpeghis (Espacio de Arte Fundación OSDE, 2013); y la ópera *Mentir (sobre Ada Falcón)* de Lucas Fagin (CETC Teatro Colón, 2011), entre otras colaboraciones.

liminalidad del teatro con la música, dando cuenta también del proceso de creación del espectáculo. Para Susan Broadhurst (1999), las características estéticas de lo liminal son, entre otras, la hibridación, la experimentación, la heterogeneidad, la fragmentación, la indeterminación, la marginalidad y el colapso de la distinción jerárquica entre cultura alta y popular. La práctica de actos liminales supone modos no lingüísticos de significación –visuales, cinéticos, auditivos, proxémicos– como los provistos por los gestos corporales, ciertas performances que se vuelven “una escritura del cuerpo mismo”³ y producen sensaciones desconcertantes.

Los rasgos mencionados aparecen de distintas maneras en el teatro liminal con música. Mediante la creación de una escena de intervención estética inmediata, el teatro liminal es una extensión experimental y un cuestionamiento de nuestros sistemas de creencias socioculturales y políticos aceptados. Como afirma Foucault⁴, “La música hoy no trata de ser familiar; es creada para preservar su filo cortante. Uno puede repetirla, pero ella no se repite a sí misma.” (1990: 321). El proceso de descentrado que define al teatro liminal con música desafía las prácticas musicales y teatrales tradicionales produciendo un efecto de desfamiliarización, y tiene fuertes paralelos con la escritura en collage de William Burroughs, compuesta por muestras cortadas, reordenadas y yuxtapuestas de autores elegidos al azar, para crear nuevas obras con nuevos significados. El carácter fragmentario de la performance liminal se opone a la fábula en su definición clásica, a la dramaturgia discursiva, que ya no puede captar la realidad actual.

Plural es un concierto performático que se originó cuando Farace fue invitado como dramaturgo y director a hacer una residencia de trabajo en el Festival Suenasur, con curaduría de Matías Giuliani y Silvina Zicolillo del Instituto Nacional de la Música (INAMU), como parte de la sección “Música para un mundo mejor” de la Bienal del Fin del Mundo edición 2014-2015, que se desarrolló entre diciembre y enero en Mar del Plata⁵. La propuesta de este festival de música contemporánea y experimental fue promover, a través de encuentros-laboratorios donde se trabajó asumiendo un riesgo artístico, la

3

Derrida, Jacques. “La palabra soplada”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989: 265 [1967].

4

Foucault, Michel. “Contemporary Music and the Public”. Kritzman L. D. (ed.). *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings*. New York: Routledge, 1990: 314-22.

5

La Bienal contó con el apoyo de los ministerios de Cultura y de Desarrollo Social de la Nación, y de la Municipalidad de General Pueyrredón.

producción de obras en proceso que concibieran la música no de manera académica sino como una operación del pensamiento contemporáneo sobre el hecho musical. Farace convocó a su vez como colaborador al músico Valentín Pelisch⁶, a *Nonsense, Ensemble vocal de solistas*⁷ como intérpretes, y Lucas Urdampilleta⁸ fue el músico invitado. En el Oratorio del Espacio Unzué de Mar del Plata, el 23 de enero de 2015 a las 20 hubo una única función de esta obra destinada a un público de marplatenses y turistas, que completaron el diálogo. Evaluando su participación en el festival, Farace tiene la certeza de lo fructífero y necesario que es el encuentro con artistas de otras disciplinas artísticas y diversas zonas del país.

La fragmentación, basada en la yuxtaposición y la interrupción, caracteriza la forma de esta obra, cuya lógica compositiva estuvo marcada por la intuición y la experimentación. Maurice Blanchot⁹ habla de la “violencia del fragmento”, que libera el discurso del discurso. “La realidad sin la energía dislocadora de la poesía, ¿qué es?”. En el guión de la performance se detalla su estructura, donde se alternan fragmentos que acentúan lo teatral (*Biblia Thatcher, Traducción, Una multitud desconcertada*) con otros –más abundantes– donde domina lo musical (intervenciones y superposiciones de piezas de Brahms, Schoenberg, di Lasso, Bach, Dowland, Berio, Stravinsky). Para Farace, esta estructura fragmentada se desprende del tema-imán que lo

⁶ Valentín Pelisch (Buenos Aires, 1983) es compositor musical. Explora en su obra la materia escénica, visual y sonora de la música de cámara. Diferentes ensambles y performers han presentado sus trabajos en diversos espacios de Argentina, Uruguay, Brasil, Paraguay, Panamá, Costa Rica, Estados Unidos, Ucrania, Grecia, España, Alemania, Austria y Holanda. También trabaja y colabora junto a diversos artistas en la realización de obras performáticas, instalativas y en distintos formatos audiovisuales.

⁷ *Nonsense. Ensemble vocal de solistas* se dedica al estudio y la interpretación de obras del repertorio del siglo XX. Lo integran ocho cantantes que también son compositores, directores o instrumentistas: Valeria Martinelli (contralto y dirección musical), Evangelina Bidart (mezzosoprano), Virginia Majorel y Lucía Lalanne (sopranos), Martín Díaz y Marco Cuozzo (tenores), Alejandro Spies y Jonatan Favilla (barítonos). María Bonáz y Ricardo Toro son sus productores. Desde el 2009 ha tenido actuaciones en importantes salas como el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC), Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC), Teatro San Martín de Buenos Aires, Teatro del Libertador de Córdoba y Teatro Nacional Cervantes, entre otras.

⁸ Lucas Urdampilleta (Tandil, 1976) es pianista y director orquestal. Reside en Buenos Aires, donde es docente de los Conservatorios Manuel de Falla y Astor Piazzolla, y de la UNA. Es convocado regularmente para las temporadas del Teatro Colón, el Centro de Experimentación de ese teatro, el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro General San Martín, el Teatro Argentino de La Plata, la Biblioteca Nacional y el Teatro Nacional de la Música. Es miembro del quinteto de música contemporánea Sonorama.

⁹ Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monteávil, 1996, p. 421.

afectó como para crear la pieza a partir de él: las voces que nos habitan y conviven con nosotros; detrás de esas voces, corporizadas escénicamente, están los mandatos familiares y sociales, y los deseos que entran en conflicto con ellos. Voces que se emparentan con otras para disparar sentidos: las materialmente audibles del Ensemble vocal que protagonizó la obra; la voz susurrada del feligrés que suele rezar en el silencio de la iglesia; la figura del loco que en su enajenación escucha voces; la del religioso que habla con Dios (“el colmo del hablar solo”, opina el dramaturgo). Pero Farace no quiso narrar algo ni arribar a una estructura de sentido afincada; se limitó a transitar el proceso como un campo de prueba, atendiendo a la respiración de los diversos materiales empleados.

La elección del Oratorio del asilo Unzué como espacio escénico fue orientada por el proyecto, que debía tener lugar en Mar del Plata, donde el equipo buscó un lugar con muy buena acústica para el lucimiento de las voces del ensemble vocal protagonista. Así, la temática de la obra se adaptó al espacio real y simbólico de esa capilla. El espectáculo entró en diálogo con la arquitectura y la tradición que el espacio cargaba por su propia historia. Pero Farace y Pelisch hicieron un uso o intervención de ese espacio: el público, que estaba “como en misa”, viendo la misma imaginería en su entorno, sentado en los bancos donde quizá vaya a rezar, asistió a “otra misa”, que Farace asocia al carácter de ritual compartido del teatro, capaz de cambiar la percepción del tiempo creando un presente y organizando la realidad de un modo no cotidiano. Había una intención ambigua de complementariedad con ese lugar sagrado que, como se hace notar en el comienzo del espectáculo, a los cantantes-actores les resultaba extraño; un espacio que en sí mismo provocaba una experiencia fuera de lo común. La “acción” se iba trasladando de un lugar a otro del oratorio, aprovechando todas sus partes (altar, confesionario, púlpito, armonio, estatuas de los santos, bancos, corredor que los separa).

En cuanto al uso de los objetos, un paquete de pan lacteado Fargo destacaba apoyado sobre el armonio de la capilla. El gesto de ubicarlo allí sirvió para hacerlo presente, creando un nuevo contexto perceptivo para este producto de consumo diario. Ese contexto perceptivo nuevo opera sobre las cosas y los cuerpos de los intérpretes y de la audiencia. Al mismo tiempo, la presencia del pan le quitó solemnidad a la vista de ese lugar destinado a lo trascendente y, cuando era repartido y comido por los actores, parecía evocar la eucaristía, a Jesús como el Pan de Vida (“El que venga a mí no tendrá hambre”, Juan 6, 35). Pero Farace aclara que no hubo intención paródica; solo le interesó crear un clima de pequeña celebración donde se escuchara el armonio sonar, y se viera las bocas de los cantantes en el acto de comer. El

vestuario de calle de los performers –remeras, jeans, bermudas, polleras, zapatillas– provocaba también un contraste con el espacio escénico.

Analizando el título de la obra, “Plural” remite a la idea de que uno somos todos, y todos somos el mismo (Farace, 2015). El grupo de performers de *Plural* –a los que se sumarán algunos miembros del público hacia el final– es un personaje colectivo que, a manera de una Moralidad medieval, representa a la humanidad. De la “multitud” ha dicho Salman Rushdie que “se vive aplastado en medio de una multitud demente [...] nuestra propia historia tiene que abrirse paso a través de las muchedumbres.”¹⁰ Para Milan Kundera, esta palabra va ligada al imaginario socialista, tanto en su sentido positivo –la multitud que se manifiesta, que organiza una revolución, que celebra una victoria– como en el sentido negativo –multitud de los cuarteles, disciplinada, metida en cintura. El hombre que forma parte de esa multitud tiene escasas posibilidades épicas, escasas ocasiones de actuar; sus pequeños gestos sometidos a control no pueden poner en movimiento una serie de acontecimientos encadenados: domina el azar. Las capas de significación del término “desconcertada” abarcan desde el desconcierto literal de la música intervenida, que interpreta un grupo vocal llamado *nonsense* (tonterías, estupideces, disparates), hasta el desconcierto de la sociedad y del hombre, “cegado, perdido, buscando un rumbo, alguna ubicación, una certeza: algo.”¹¹

Los textos verbales que componen el guión de *Plural* consisten sobre todo en una “apropiación y repropósito” de textos ajenos. Así, en *Biblia Thatcher* (episodio 3) Farace tomó como materia el apartado “Voices” de la página web cristiana *Spiritual Warfare* (Guerra espiritual), donde se sostiene que “estamos rodeados por muchas voces; la voz a la que obedecemos puede determinar nuestro destino eterno”¹². En su adaptación, el dramaturgo mantiene el llamado bíblico a la conciencia del espectador, con preguntas como: “¿Qué es más fuerte: la voz de su carne o la voz de Dios?”, “¿Qué es más fuerte: la voz de las preocupaciones de este mundo o la voz de Dios?”, “¿Qué es más fuerte: la voz de su deseo de dinero o la voz de Dios?”, pero disuelve su sentido al tachar la palabra Dios en el texto escrito, y reemplazarla por el “Mmm” de un coro (“grupo de interferencia”) en el discurso oral de la escena. Reforzada por repeticiones, esta apelación autoritaria a salir del desconcierto es rematada por una advertencia moral: “Ten en cuenta la voz

¹⁰ Rushdie, Salman. *El último suspiro del moro*. Madrid: De Bolsillo, 2012[1995], p. 120.

¹¹ Farace, Ariel. *Una línea y muchos puntos*. Buenos Aires, 2015 (sin publicar. Archivo en Word brindado por su autor, p. 2).

¹² Este es el link de la página mencionada, donde se encuentra el texto adaptado libremente por Farace: http://www.w3school.com/Documents/Spiritual_Warfare/Voices.htm

que sigues”. Con la supresión de Dios, Farace pretende que cada uno lo reemplace por su propio objeto de adoración –como una suerte de Godot.

En *Traducción* (episodio 5), los textos-fuente apropiados y reorientados son tres: 1. *Cuadernos de todo y nada*, de Macedonio Fernández (1989): “Es indudable que las cosas no comienzan cuando se las inventa.”; el fragmento que contiene este enunciado empieza así: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada.”; y concluye: “el mundo fue inventado antiguo.” 2. *Notas autobiográficas*, de Juan L. Ortiz (1970): “Pienso que apenas si somos agentes de una voluntad de expresión y de ritmo... como que todos los momentos tienen su ritmo”; en este capítulo 2 de las notas, el “hombre sin biografía” Ortiz prioriza su experiencia poética y humana por sobre las referencias concretas a su vida, ambicionando para la poesía transformadora del mundo la mayor amplitud de sentido y el ritmo propio de la vida. 3. *Páginas en blanco (cuadros de Franz Kline)*, de Severo Sarduy (en *Poemas bizantinos*, 1961): “I. Wax wing. No hay silencio sino cuando el Otro habla”; este primer poema sobre el pintor expresionista abstracto norteamericano termina diciendo: “(Blanco no: colores que se escapan por los bordes). Ahora que el poema está escrito. La página vacía.”; aparece en estos poemas de muerte y otredad lo que Sarduy llamó *Action writing*: un tipo de improvisación sintáctica, de frase escuchada más que construida, asociada al fraseo y las improvisaciones del jazz, referente musical compartido con Kline.

En *Una multitud desconcertada* (episodio 11), Farace se apropia de un pasaje bíblico de *Hechos 2* (1-15) para invertir su sentido. En ese pasaje del Nuevo Testamento, el Espíritu Santo se derrama sobre la multitud en forma de viento ruidoso y lenguas de fuego; como consecuencia, todos los hombres provenientes de distintas regiones empiezan a hablar la misma lengua. Esto los confunde y maravilla: se preguntan “¿Qué quiere decir esto?”, pensando que están borrachos; pero Pedro aclara que no lo están, sino que es el don del Espíritu derramado que hará prodigios y salvará a los que crean en el Señor, dándoles alegría y esperanza. En el texto “apócrifo” de Farace sucede lo contrario: cuando la ráfaga de viento y las lenguas de fuego invaden a los hombres congregados, cada uno empieza a hablar en una lengua diferente. Esto desconcierta a la multitud: “¿Qué quiere decir? ¿Qué significa esto?”. Como en Babel, el lenguaje verbal pierde el poder de comunicar. Según Fritz Mauthner (1906), no existen dos hombres que hablen el mismo lenguaje, ya que cada uno tendrá su manera personal de asumir su relación con las palabras; la miseria de la soledad viene del lenguaje, “instrumento inútil para

el conocimiento.”¹³ Resuenan así las palabras de Winnie en *Los días felices*: “llegará otro momento cuando tendré que aprender a hablar conmigo misma cosa que jamás he podido soportar un desierto semejante.”¹⁴ Borradas las referencias bíblicas a Pedro, el Espíritu Santo, Dios y Jesucristo, en *Plural* reina el desamparo: no hay en quién creer ni hay salvación.

En *La naturaleza se confiesa* (episodio 8), un pequeño “bosque” es creado a partir de ramas verdes sostenidas por los performers delante de sí; agitadas enérgicamente, las ramas producen en escena un “susurro de árboles”, “ejecutan una pieza musical” –al decir de Farace. En el cierre del espectáculo, algunos miembros del público son invitados por los actores a sostener y agitar también su rama, integrando el bosque (en el inicio, cuando los cantantes diseminados en los bancos interpretan un tema musical confundidos entre los espectadores, se nota una comunión parecida). El uso de las ramas genera un contexto perceptivo que reenvía a símbolos cristianos: el olivo –paz, reconciliación, victoria, promesa de resurrección (Juan 5: 28, 29; 11: 25. 2 Pedro 3: 13)– y el “árbol de la vida” –esperanza que nunca muere, salvación del Señor (Proverbios 13: 12, Lamentaciones 3: 26). La figura de las ramas, sinécdoque teatral a la manera de Shakespeare, podría aludir también al bosque en movimiento de *Macbeth*. A Farace le resultó emotivo e interesante el contraste entre la arquitectura deslumbrante del oratorio (lo racional) y la “arquitectura” de la naturaleza (lo salvaje)¹⁵. Otra lectura posible les quita importancia a los símbolos cristianos (rama de olivo, árbol, pan), indicando en cambio el “luto por el objeto” (Kandinsky, Matisse) para librar al espectador de la ilusión y que deje de creer que un objeto puede dejarse representar. Como se enuncia en *Una línea y muchos puntos* (Farace, 2015: 4): “Y hasta en un momento pensamos que hay algo. Creemos en un dibujo. Vemos el dibujo y decimos El Mar.”¹⁶

¹³ Citado por Gershon Weiler en su libro *Mauthner's Critique of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 175.

¹⁴ Beckett, Samuel. *Los días felices*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 169.

¹⁵ El enunciado “La naturaleza se confiesa” reaparecerá en su última performance *Una línea y muchos puntos* (septiembre de 2015), donde lo natural es figurado por una tortuga que, puesta a “actuar” en la escena, permanece inmóvil o se desplaza lentamente, y por un “bosque” de troncos secos, muerto, desierto. En ambas obras la naturaleza es mostrada a través de vegetales arrancados de su vida (ramas, troncos), o de un animal que se caracteriza por su inmovilidad (especie de muerte) más que por su movimiento. La cita shakespeariana “Tierra, bríndame raíces” (*Timón de Atenas*), que se escucha en *Una línea y muchos puntos*, da cuenta también de la identificación del hombre con la naturaleza y de su necesidad de nutrirse de ella.

En *La voz de los muertos* (episodio 10), el piso del oratorio se iba poblando de cuerpos tendidos, quietos, con los empeines verticales y los brazos junto al cuerpo como si estuvieran en un cajón, como muertos. “Para mí son muertos”, afirma Farace. En un sentido negativo, vemos cuerpos deshumanizados, disminuidos en sus posibilidades de acción; en uno positivo, esa inmovilidad o *stasis* puede ser una ventaja de estos cuerpos respecto de los que aún se mueven, como les sucede a los personajes “vencidos” de Beckett¹⁷. Esta “descorporización” (Margarit) genera dudas acerca de la identidad misma de los personajes –tema central de *Una línea y muchos puntos*. El papel del actor es mínimo; en esa expresión mínima pero completa se constituye, reduciéndose al papel de estar, durar, ser. En *Plural*, los cuerpos tendidos “contradican” a la música –pieza silbada de Stravinsky– por la fricción cuerpo/silbido, y porque la música es alegre (anempática) en tanto ellos parecen muertos.

La interpretación musical y actoral de la obra estuvo a cargo del Ensamble Vocal Nonsense (“voces que suenan como campanas”, describe el guión) y de Lucas Urdampilleta, ejecutante del armonio. Tanto el grupo de cantantes como el músico solista tuvieron una participación diversa en la creación de la performance, desde la interpretación vocal de las piezas de música y la actuación de situaciones dramáticas emanadas de la lectura de los textos, hasta aportes personales surgidos en el proceso. La estructura de este Ensamble de voces que cantan juntas fue fragmentada a lo largo de la obra, apareciendo en solos, dúos, tríos y cuartetos, además del octeto habitual. Como los músicos tenían un rol integral en la performance, sus cuerpos también se volvieron parte del espectáculo. Su falta de formación actoral obligó a Farace a trabajar con ellos recurriendo solo al entrenamiento escénico natural de su profesión. A pesar de contar con una partitura musical, textual y espacial muy precisa de antemano, el escaso tiempo de la residencia hizo del azar y el accidente una herramienta. El director se detuvo sobre todo en lo que era más ajeno para los cantantes: por un lado el uso del cuerpo, propiciando su estar allí en una atmósfera compartida; y por otro los textos no cantados, definiendo el afecto, la situación y un registro vocal para el decir.

¹⁶ Farace, Ariel. *Una línea y muchos puntos*. Buenos Aires, 2015 (sin publicar. Archivo en Word ya citado, p. 4).

¹⁷ La figura de los cuerpos “muertos” reaparece en *Una línea y muchos puntos*, donde los cuerpos que yacen en el suelo hacia el final se asemejan a los troncos del bosque seco. Esta obra refuerza verbalmente la degradación física: “Mi cuerpo no tendrá fuerza para arrastrarse”.

Las piezas musicales de Johannes Brahms, Arnold Schoenberg, John Dowland, Johann Sebastian Bach y Luciano Berio –cuyos nombres figuran tachados en el guión– fueron intervenidas por Valentín Pelisch. Casi todas portan tristeza desde su título: “muerte amarga”, “llorar”, “lágrimas”, “gritos”. “Llorando caemos al mundo, llorando permanecemos en él.”, se dice en *Una línea y muchos puntos*. Las intervenciones de esas partituras parecen destinadas a aliviar esa tristeza; algunos hasta son parodiados, como el final de la pieza de Orlando di Lasso (episodio 4), cuyo efecto es el bajar abruptamente de lo sublime al mundo ordinario; otros fueron transpuestos a voces: la pieza silbada –originalmente para flauta– de Stravinsky; la cantada –en realidad, para piano– de Schoenberg. Por momentos el protagonismo es del ruido: cuando escuchamos el “susurro de árboles” (ramas agitadas enérgicamente), o los golpes que preceden la entrada del músico que toca el armonio. Así se amplifica la intervención del espacio sagrado, invadido por la presencia de ruidos extraños en su interior.

Los elementos cómicos, destinados a generar empatía con la audiencia, resultan de esas intervenciones de las piezas musicales y, además, de mecanismos verbales y de situación. Así, en *Biblia Thatcher* es el efecto producido por el “Mmm” –que toma el lugar de “Dios”– y sus variaciones; en *Traducción*, son la repetición del “Buenas noches” de la traductora, y sobre todo la traducción de los enunciados del “tartamudo”, donde contrastan ambos modos no naturales de hablar, el decir mudo que obliga a leer los labios, el contagio del tartamudeo a la traductora. Entre los códigos somáticos destacan las caras de satisfacción del “tartamudo” después de decir cada frase de su discurso, la sonrisa mecánica de la traductora, y las miradas al “cielo” por parte de los actores en distintos pasajes de la obra –cielo que parece no decirles nada. El episodio de la ejecución del armonio, con el acompañamiento gestual y corporal de los actores comiendo el pan lactal, es una situación festiva y paródica. El desquicio de la cantante “poseída” en *Somos muchos* produce un efecto cómico¹⁸. Otra situación cómica notable es la manera que tiene la naturaleza de confesarse a través de ramas agitadas: tenemos que inferir el contenido de esa confesión que se nos escapa.

En cuanto a la liminalidad del teatro con la música, existe un recorrido en ambos sentidos: el texto dicho es “contagiado” por la música, y el discurso teatral de la obra “contagia” al musical. Aprovechando el poder de la música para liberar del intelecto y afectar la emoción, Farace y Pelisch retomaron elementos de la forma musical para traducirlos a la forma dramática. Esto se

¹⁸ Hay una situación parecida –aunque centrada en el baile– en *Una línea y muchos puntos*: “Danza. Yo baila” (2015: 3).

nota en la atención al sonido de las palabras, el trabajo sobre el ritmo (“El ritmo de lo que se dice”, en *Traducción*), la intensidad y la repetición del texto y sus variaciones. En la dirección musical del “Mmm” (*Biblia Thatcher*) y en las frases sincopadas, con cambios de altura, del “tartamudo” (*Traducción*), la aceleración progresiva del ritmo apunta no al intelecto del espectador sino a sus nervios. Hay una deconstrucción del significado de los sintagmas, una fragmentación de la linealidad discursiva. La ubicuidad de la música y el canto aventaja a la presencia más localizada del discurso verbal.

Para Juan L. Ortiz la poesía, “intemperie sin fin”, es la síntesis de palabra y música. Su tendencia hacia la indefinición musical se nota en el trabajo sobre la intensidad, la puntuación, las pausas, la repetición, el diálogo como “una suerte de melodía viva de sugerencias en que ni la voz, ni la palabra, ni la frase, se cierran, porque no cabe una expresión neta, concluida, de nada.”¹⁹ En *Palabras y música*, Samuel Beckett dramatiza la competencia entre esas dos artes –Joe (Palabras) y Bob (Música)– para satisfacer a Croak. Al final la música gana, evidenciando el colapso de la fe en el lenguaje verbal y la creciente atención de Beckett a la estructura musical en sus obras²⁰. En *Una línea y muchos puntos*, se anhela “que el lenguaje acabe” (frase shakespeariana de *Timón de Atenas*, que Farace retoma en su fragmentaria *Dionysian Imitatio*).

Dos conceptos de diversa procedencia pueden asociarse en el estudio del teatro liminal con música: *musicking* (musicar), de Christopher Small, y *teatrar*, de Mauricio Kartun. Small (1998) afirma que la música no es un sustantivo sino un verbo, por lo que deberíamos pensar en ella como una actividad en la que las personas se comprometen de varias maneras, y no como un objeto divorciado de un contexto humano. Por eso redefine el verbo *musicking* (“musicar”), que para él no solo es actuar, cantar o tocar un instrumento (“to music” en inglés), sino en general “tomar parte en una actuación musical”. El “musicar” es una actividad que involucra a todos los asistentes, con participación más activa o pasiva: escuchar, proporcionar material para tocar o cantar, componer, prepararse para actuar, ensayar, bailar; incluso los técnicos de sonido, los que venden y reciben las entradas, y hasta quienes limpian la sala, integran esta definición. Todos tienen responsabilidad en su naturaleza y su calidad, en el éxito o el fracaso del acontecimiento. Así, una actuación musical no es solo lo que hacen los músicos, la obra que se toca

¹⁹ Ortiz, Juan L. “En la peña del vértice”, conferencia incluida en *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 1996, p. 1047.

²⁰ Beckett, Samuel. “Palabras y música”. *Pavesas*. Barcelona: Tusquets, 1987, pp. 181-192.

o lo que ha escrito el compositor; es un encuentro entre seres humanos o con uno mismo que tiene lugar por medio de sonidos organizados, en un entorno físico y social (sala de concierto, estadio, iglesia, club nocturno, baño) que también genera significación.

Entrevistado por Mirko Mescia, Kartun sostiene que la música es una parte inseparable del propio mecanismo teatral, en tanto crea un fenómeno rítmico, melódico. Él trabaja mucho con el valor distorsionante de la realidad que produce el sonido. Sobre su teatro en verso, opina que puede poner nervioso al público hasta que este se incorpora al mareo que produce, volviéndose entonces muy placentero. Para Kartun, “la dramaturgia es un oficio de oído. El dramaturgo trabaja como el músico; es decir, produciendo sonidos que tienen una voluntad estética. Cuando uno escribe un diálogo en realidad ese diálogo está cargado de un ritmo, de una música, de una sonoridad.” (Mescia, 2014: 321).

En *Ser y Tiempo*, Heidegger expresa, partiendo de Mallarmé: “el habla habla”, paso inicial del filósofo para salir del nihilismo hacia una ontología de la presencia. La música se significa solo a sí misma y, en la medida en que se acerca a la condición de la música, el lenguaje verbal, para Mallarmé, retorna a su libertad, a “desinvertirse” del tejido del mundo. Desinvertirse que les devuelve a las palabras su energía mágica, despertando dentro de ellas el potencial perdido para el conjuro y el descubrimiento. En su ensayo “El teatro teatral”, se pregunta Kartun: “Cuál es el *hecho* del teatro. Qué *hace*.” Sus rasgos notables son la complejidad, la totalidad y el dinamismo; los procesos teatrales fluyen, se interconectan. Así como en el pensamiento prima el movimiento, en el lenguaje el papel principal es del verbo, no del sustantivo. Kartun define el teatro comparándolo con un remolino: “una energía que corre y gira desde hace siglos generando signo y forma en su vértigo morfológico.” Finalmente se responde: “lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que *teatrar*.” (Kartun, 2009: 136 s.).

Bibliografía

- Broadhurst, Susan (1999). *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. London-New York: Bloomsbury.
- Farace, Ariel (2015). *Plural. Una multitud desconcertada*. Mar del Plata (inédita).
- (2015). *Una línea y muchos puntos*. Buenos Aires (inédita).
- Gardey, Mariana (2015). Entrevista a Ariel Farace. Buenos Aires, 3 de octubre (inédita)
- Kartun, Mauricio (2015). “El teatro teatra”. En *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- (2014). “Los músicos no han creado conciencia del fenómeno”. Mescia, Mirko. *Puntos de oído. Entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 311-322.
- Small, Christopher (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover and London: Wesleyan University Press.

Latido-Sentido. Aportes sobre el uso de la tecnología en la práctica teatral universitaria de la ciudad de Tandil

Anabel Paoletta¹

Latido Sentido es una performance que experimenta desde la integración del movimiento corporal con el recurso tecnológico de proyección de imagen y amplificación sonora. La misma se ha desarrollado en espacios no convencionales y la disposición espacial de los performers y la audiencia es variable ya que depende de las particularidades del lugar, aunque existe un espacio escénico y otro de expectación donde los asistentes están ubicados en forma de herradura. La misma consta de dos momentos: el primero donde se observa la danza de la performer junto a los gráficos que se proyectan a foro y el segundo, donde interviene la participación de la audiencia que danza en el espacio escénico generando la proyección de gráficos diferentes.

La actriz María Belén Errendasoro desarrolla su obra con recursos actuales, y motivada por el deseo de recuperar el primer momento de la

¹ Licenciada en Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Doctoranda en Artes (Universidad Nacional de Córdoba). Especialización Docente de Nivel Superior en Educación y TIC del Instituto Nacional de Formación Docente (Ministerio de Educación, Presidencia de la Nación). Auxiliar Diplomada de las asignaturas *Historia del Arte e Historia de la Cultura* de las carreras Licenciatura y Profesorado en Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Es integrante del CDAB (Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca) y miembro del Consejo de Carrera de Teatro de la Facultad de Arte, UNICEN. Vicedirectora de la Carrera de Teatro de la Facultad de Arte, UNICEN (Res. C.A. 159/17). Ha participado en Jornadas y Congresos de carácter nacional e Internacional y en revistas especializadas.

existencia, se sirve del latido primario que es producido por el corazón e intenta volver al origen de todo ser humano a través del arte, con la recuperación de la energía creadora que cada hombre trae al mundo y que en su conjunto “dan identidad” a una sociedad.

La producción del ritmo cardíaco como sonido identificatorio de la existencia humana, previo a toda clasificación científica y social, se hace consciente y se amplifica durante la vivencia producida por los artistas Errendasoro y Diego Gunset para crear la comunión con el otro ser humano presente en la performance. Tal como lo expresan en un trabajo realizado en coautoría:

El acto de trocar esa suerte de “ostracismo” del espacio interior del cuerpo para volverlo audible en el afuera fue una experiencia más que significativa. En este sentido, el performer al compartir su latido, lo “presentaba en sociedad” trayendo a la consciencia el interior que nos habita, nos mueve, nos suena, nos late a cada uno de nosotros en tanto individuos pero también reconociéndolo en los demás. (Errendasoro y Gunset, 2014: 5)

La producción de la obra en cuestión está enmarcada en el proyecto de investigación “Formas de la escucha corporal: los estudios del movimiento y las problemáticas del registro y documentación del hecho vivo” dirigido por la Mg. María Gabriela González en la Facultad de Arte de la UNICEN.

Ritual y performance en *Latido-Sentido*

Al referirnos al concepto de ritual citaremos el trabajo de Eli Rozik (2002) quien distingue al ritual del teatro, porque los piensa como eventos particulares. En ambos casos reconoce que son sucesos complejos que requieren de la acción de personas, pero la diferencia radica en la intención definida del ritual para provocar un cambio en un plano espiritual o desconocido, mientras que la acción en el teatro es un medio para describir situaciones reales.

Rozik afirma “El ritual puede realizarse a través de distintos medios, en este caso elige el teatro. El medio teatral no tiene elección con respecto al ritual” (2002: 49) y en este sentido se refiere a la posibilidad de representación del ritual que tiene el teatro, porque según su parecer el teatro representa una realidad o una crítica sobre ella, pero no la crea, pues muestra un hecho que

requiere ser visto, espectado por una audiencia. Mientras que el ritual es pura realidad actual, es un acto que sucede de manera colectiva, aunque existan momentos en los cuales el chamán-guía espiritual acciona como enlazador de mundos, todos están participando y llevando a cabo el rito desde la intención de hacedores.

Sobre este supuesto de acto real es que se enmarca la obra *Latido Sentido*, siguiendo a Rozik cuando define ritual como “[...] realización de un acto/acción por y para una comunidad, empleando varios medios, con intenciones y propósitos religiosos o de otra clase, apuntando a un efecto sobre las esferas de la comunidad o de lo divino, en la forma de una práctica recurrente y prescripta, agregando significado simbólico siempre en desarrollo, realizados en tiempos y lugares consagrados”(2002: 37).

Como antecedente de esta propuesta vemos que la cuestión ritual ha sido recuperada para trabajarla en experiencias de laboratorio por Jerzy Grotowski. Según afirma Eugenio Barba, “Grotowski quería crear un ritual secular moderno, a sabiendas de que los rituales primitivos son la primera forma del drama, los chamanes eran los maestros de estas ceremonias sagradas [...] Algunos de los elementos del ritual primitivo son la fascinación, la estimulación psíquica, las palabras, los signos mágicos, lo que compromete al cuerpo ir más allá de sus limitaciones biológicas naturales.” (1970: 101)

En este caso, la protagonista toma la figura de chamán antes de iniciar la acción, cuando oficia de maestra de ceremonias y explica las etapas del ritual. En la primera parte del ritual, la actriz realiza la experiencia vestida de blanco, elemento que favorece la proyección de la imagen digital y adquiere además una significación de pureza. En la segunda parte, cuando se genera la producción colectiva, los espectadores –ahora actores– transgreden el estado de aparente pasividad y comprometen su movimiento corporal para generar sonidos en el espacio y construir con el otro el ritual mediado por la tecnología.

La acción performativa se caracteriza por la capacidad para dar respuestas espontáneas durante el acto. La performer, al amplificar el latido de su corazón, está exponiendo su sonido corporal interno; en palabras de Grotowski se diría que pierde la máscara social al desnudarse el cuerpo, y afirma “lo sacrifica” con el fin de empatizar con el público.



La manera en que se dispone a los espectadores, al técnico, los equipos, la performer y el círculo donde se acciona físicamente es el espacio que da carácter al rito y permite que se desarrolle en etapas. En cada uno de los momentos, los performers entran a escena y la conquistan libremente mientras transcurre el encuentro de exteriorización sonora y expresión colectiva, como se había pactado previamente.

En el prólogo de *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, Peter Brook enuncia: "...necesitamos una multitud tanto dentro del escenario como en el público, y dentro de esa multitud, individuos que trabajen en la escena y ofrezcan su verdad más íntima a los individuos que forman el público, para compartir una experiencia colectiva con ellos" (1970: 7). La experiencia más íntima expuesta con la mayor verdad supone el acto de despojarse de los patrones sociales y culturales para dejar surgir lo esencial, lo ancestral, ese impulso interior que provoca la reacción externa del actor, es decir, el impulso cardíaco que genera el movimiento físico. En *Latido Sentido* la performer se "desnuda" y expone el sonido de su latido como su más primario impulso de vida; lo percibe y a la vez lo comparte inundando el espacio escénico, para luego accionar desde ese impulso siguiendo a la vez ese ritmo. Puede decirse que se genera así una retroalimentación entre el ritmo del latir y la conciencia en la acción de la performer.

En la segunda parte del espectáculo se mantiene este doble sentido del rito y de lo performativo, coincidiendo con la explicación que esboza Richard

Schechner (2000) sobre la versatilidad y amplitud del estilo de la performance cuando forma parte de un espacio escénico que puede incluir ceremonias sociales y relaciones del cuerpo con los medios electrónicos. En este caso desdibuja las fronteras entre el espacio escénico y el del espectador, al tiempo que integra las distintas artes en el espacio ritual.

Asimismo coincidimos con Jorge Glusberg (1986) cuando dice que la performance es fundamentalmente un acto expresivo más que una interpretación, pues el papel o personaje a caracterizar no existe, sino que es el actor mismo, desnudo, quien se entrega al rito de la escena con total espontaneidad expresiva y aporta al campo teatral nuevos saberes corporizados.

Errendasoro, en su rol de investigadora, estudia sobre la cuestión respiratoria y física del actor, para lo cual decidió convocar a los actores Manuela Pose, Valeria Guasone y Jerónimo Ruiz y trabajar sobre la escucha del propio cuerpo y del ajeno arribando al interrogante de generar un momento donde los otros puedan escuchar ese sonido interno, íntimo: el latido del corazón. En sus palabras, “La elección del ritmo cardíaco como eje del trabajo, surge ante la evidencia de que el corazón, en lo cotidiano, escapa a nuestra conciencia y casi no lo sentimos. Este, nos acompaña –por suerte– de forma permanente, y sin embargo nos movemos en lo diario como autómatas, sin percatarnos que está ahí.” (2012: 4)

Apropiación creativa de recursos tecnológicos

Junto al programador y artista independiente Diego Gunset, Errendasoro decide comenzar a indagar una propuesta donde su trabajo esté íntimamente relacionado con el dispositivo tecnológico, ya que se busca amplificar el ritmo de los latidos del corazón que la actriz genera con el movimiento de su cuerpo.

El sonido es captado por un micrófono inalámbrico en cuyo extremo en lugar del corbatero se encuentra un auscultador duplo de un estetoscopio de uso médico, sistema que permite la transmisión de las vibraciones que generan los latidos para ser amplificadas en sonido, a la vez que se transducen en una composición de imagen en movimiento; las imágenes han sido diseñada previamente por Gunset, quien formuló dos tipos de imágenes según el momento ritual de la performance.

Se presenta la imagen de la actriz, que fue nombrada como *Art.eria* y está formada por delgadas líneas verticales color rojo que centellean longitudinalmente siguiendo el ritmo marcado por el pulso cardíaco. Esta

imagen que se menciona, la *Art.eria*, se proyecta en una pantalla que está en el fondo de la escena, pero sobre el cuerpo de la actriz. Tanto la elección de los recursos tecnológicos, como la disposición escénica de los mismos son resultado de una búsqueda consciente del equipo de trabajo, reflejada en la ponencia "El latir del cuerpo: escucha corporal... y variaciones. Colaboración experimental entre movimiento y tecnología" de Errendasoro y Gunset:

A nivel de desarrollo de imagen específicamente, se han probado gráficos más bien estáticos con cambios sutiles de luz dados por el latir y se han realizado las adaptaciones pertinentes y nuevas creaciones hasta lograr *Art.eria*, una imagen que desde un manojito central gira sobre su propio eje mientras irradia hilos rojizos. Dicho eje se va acentuado, engrosando y alargando con cada sonido que emite el corazón y que es captado en tiempo real por un micrófono inalámbrico adaptado. (2014: 7)

El segundo momento que propone el espectáculo supone la invitación al público presente a generar distintos ritmos a partir del movimiento de su cuerpo, los cuales son captados por un micrófono ambiental que se encuentra direccionado al piso del espacio escénico. En este caso la imagen está compuesta por un conjunto de formas básicas y de colores primarios que se modifican en tamaño según la intensidad y el tono del sonido captado por los golpes del cuerpo en el piso que realiza cada espectador.

La descripción del proceso de creación de este tipo de obras de arte da cuenta del papel que le es otorgado a la audiencia, ya que ha sido integrada en el desarrollo de la misma. No sólo porque son invitados a participar de la segunda parte de la performance que aquí se cita, *Latido-Sentido*, sino también porque producen las imágenes que representan el ritmo cardíaco y en ese sentido el rol del protagonista es habitado de manera colectiva. En esta experiencia, las imágenes proyectadas en una pantalla son creadas tanto por la actriz, como por la participación de los espectadores en el momento mismo del acto, en el aquí y ahora de la acción. Las mismas se materializan a través de la proyección de la luz, y se constituyen en un intérprete más por la importancia significativa que adquieren al corporizar el flujo del movimiento físico de la actriz que genera a la vez el sonido del latido cardíaco.

La incorporación del recurso tecnológico en *Latido-Sentido* permite reflexionar sobre los modos en que el uso de lo digital produce un arte que no podría haber sido creado ni recepcionado con los medios anteriores, como sugiere Graciela Taquini (2011). Puesto que sin la amplificación del sonido

producido por el latido, sin la proyección visual de las imágenes digitales que traducen dicho sonido, *Latido-Sentido* sería otra obra. Aunque la actriz pueda indagar sobre la relación sonido interno-calidad de movimiento, arribando a la exploración del equilibrio y a la contradicción acción-quietud, su trabajo quedaría limitado a una experiencia personal sin generar el ritual colectivo que concretiza el encuentro desde el latir de cada uno de los presentes. Es por ello que la obra depende de la existencia de una estructura tecnológica que le permite volver a recrear la performance.

La descripción del ritual y la múltiple representación del latido cardíaco dan cuenta del solapamiento que existe en la propuesta de trabajo, ya que los supuestos se envuelven unos a otros dando lugar a un ritmo rizomático, donde los movimientos y sonidos están íntimamente relacionados en el nivel interno de la performer, generando la estructura general de la performance-ritual. El ritmo interno de la performer se exterioriza en sonido y produce una imagen de luz proyectada en la pantalla, a la vez que la imagen-cuerpo de la actriz se mueve por y para crear ese ritmo cardíaco.

Interesa reflexionar sobre el movimiento corporal de la actriz en relación a la generación de ritmos internos que se exteriorizan logrando congruencias y disociaciones entre las imágenes generadas del cuerpo y de la proyección de luz. La actriz decide trabajar desde la noción de performance, es decir que no existe una composición de personaje sino que es ella, la actriz misma quien habita la escena. Decide sostener con su mano izquierda el auscultador sobre su pecho para que no se generen ruidos con el roce de la piel o la vestimenta.

El ritmo que se produce presenta la musicalidad propia del latido particular del corazón de Errendasoro, el cual fue hecho consciente y exaltado en las indagaciones previas a la amplificación del sonido. Es este sonido interno el que cobra protagonismo y el que prevalece en la puesta, pues la finalidad que tiene la misma es “hacer consciente el ritmo del corazón, por ser el primer ritmo que se genera con el primer músculo creado durante la gestación del ser humano” (2014: 5). Esta premisa condicionó el trabajo de la performer al dejar su intervención corporal en un segundo plano, donde el cuerpo –aun presente en la escena– se desmaterializa junto con la imagen proyectada que llega a ser más sugerente e invita a dejarse inundar por el sonido de los latidos, generando una situación ritual.



La performer tiene que ser consciente todo el tiempo de la ubicación del auscultador en el pecho en relación a la calidad del sonido que se amplifica, ya que este es además el ritmo que genera su movimiento. Al mismo tiempo en que los movimientos surgen de manera improvisada, se mantiene como criterio que las acciones sean acotadas para que la imagen generada por el cuerpo en movimiento no tenga preponderancia en la escena, utilizando para ello la oposición con el uso de tensiones físicas creadas por la extensión de la articulación en diagonal y la torsión leve del tórax. Todos los movimientos se realizan manteniendo un eje de equilibrio, aunque no de simetría, logrando así la mayor tensión y con ello la aceleración del ritmo cardíaco, que provoca también una elevación del sonido. La performer ha conocido a través de la

lectura de textos de medicina y con la comprobación en los ensayos, que el movimiento de las extremidades en la posición más alejada del cuerpo, al moverse acelera el ritmo cardíaco, pues el corazón necesita bombear más sangre y se acelera entre los músculos contraídos.

El transcurso de las escenificaciones dio lugar a la determinación de dos momentos puntuales en los que la performer realiza distintas acciones preestablecidas: por un lado, su entrada al espacio escénico da comienzo al espectáculo, a modo de presentación del latido e invitación al convivio; por otro lado, el momento de torsión de tórax, con rotación de columna hacia el foro de la escena. A través de estas pautas y con la indagación previa los efectos que se consiguen son exitosos, pues se concretiza la desmaterialización del cuerpo e incluso de la imagen-luz. Se logra la oposición acción-inacción ya que el cuerpo presenta una aparente quietud mientras que el sonido interno es amplificado dando cuenta la variación en el ritmo cardíaco. Es un trabajo corporal en un espacio acotado, con gran manejo de energía, equilibrio y fragmentación en recorridos breves pero seguros, cual instrumento que genera la musicalidad protagónica del espectáculo. Así cada momento de la obra es controlado por la performer, quien responde sensiblemente a la reacción de la audiencia respecto de su actuación, la cual está condicionada por la interpelación de dicha audiencia, generando un proceso de creación colectiva en cada actuación, única, performática.

El ritmo es el elemento trascendental, porque se exterioriza y reconstruye colectivamente en cada performance, además de funcionar como punto de apoyo a partir del cual la performer improvisa en cada oportunidad. El ritmo generado por todos en ese presente, al volverse identificable, cobra una cierta independencia que lo vuelve protagonista.

El ritual *Latido-Sentido* responde a la estética de los nuevos medios que trasciende la visión usual sobre las artes y a la consideración de la tecnología como una herramienta de asistencia técnica. El recurso tecnológico es incorporado como un aspecto fundamental para el desarrollo del ritual, que sigue siendo considerado una obra teatral pues supone la participación de un artista, la presencia y participación de los espectadores y fundamentalmente requiere de esencia aurática. Como lo afirma Walter Benjamin, “Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual” (1989: 7).

También se puede decir que en *Latido-Sentido* se problematiza la conciencia del cuerpo en la contemporaneidad, trabajando con la noción de oxímoron cuando el sonido interno del cuerpo, el sonido primario y visceral que da impulso de vida es exteriorizado por medios tecnológicos, mecánicos,

electrónicos e inertes, que funcionan mediante la manipulación humana. El sonido exteriorizado, audible, evoca ese latir interior de cada ser. El accionar conjunto de dichos opuestos provee los elementos indispensables de este ritual que pretende generar en los participantes nuevos interrogantes que propicien la elaboración de otros discursos.

Reflexiones finales

El ritual otorga un significado más profundo a las cosas que tenemos a disposición todos los días, en todo momento; como nuestro latido interno que nos acompaña permanentemente y que a la vez nos da el impulso para vivir, sin embargo siendo olvidado por la vorágine de la cotidianeidad capitalista en la que estamos alienados, automatizados. Es ahí donde radica la importancia y la profundidad con la que la performer rescata el sonido primario y fundamental para la presencia humana, el latido que da sentido a la existencia, imponiendo un ritmo individual que se manifiesta a través del movimiento corporal y es modificado por el encuentro con el ritmo colectivo.

Este rito, *Latido-Sentido*, invita a una reflexión sobre el rol de la corporalidad en la actualidad. La participación grupal se vuelve un fin en sí mismo para vincular a los espectadores en empatía. La exteriorización del latido mediante el movimiento físico y la amplificación sonora toma el protagonismo y disuelve la individualidad para dar espacio a la expresión de la conciencia colectiva.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1989). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus
- Errendasoro, M. Belén y Ruiz, Jerónimo (2012). “Latido Sentido. Cuando el arte busca en el saber científico”. En Rosso, Martín; Errendasoro, M. Belén; Dillon, Guillermo y Pablo Bas (comps.) *Actas III Jornada de análisis de procesos creativos en artes del espectáculo*. Centro de Investigaciones Dramáticas, Facultad de Arte, UNICEN. ISBN 978-950-658-292-0
- Errendasoro, M. Belén y Gunset Diego (2014). “El latir del cuerpo: escucha corporal y variaciones. Colaboración experimental entre movimiento y tecnología”. En *Actas I Jornadas Internacionales sobre la (de)construcción corporal: desmontando la memoria del cuerpo*. Facultad de Arte, UNICEN.

- Glusberg, Jorge (1986). *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- Grotowski, Jerzy (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Rozik, Eli (2002) *Las raíces del teatro. Representando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires: Colihue.
- Schechner, Richard (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Taquini, Graciela (2011). “La cuestión de la Belleza. Reflexiones sobre el arte y la tecnología”. *TEMAS de la Academia*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

El amor es puro cuento.

Convivio en clave de Narración Oral en el Tandil de 2015

Mario Valiente¹

*Los narradores son los que, a través de sus palabras,
te suben a naves mágicas sin remeros ni timonel.
Te cruzan de un mundo a otro...²*

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos compartir con nuestros lectores una reflexión sobre la experiencia del espectáculo denominado *El amor es puro cuento*. Se trata de una propuesta de narración oral escénica para adultos, realizada por la actriz-narradora Julia Esquibel durante los meses de abril a septiembre de 2015 en el espacio teatral denominado “La Ñata Roja”³. La actividad tuvo gran repercusión de público, y generó demanda para la realización de talleres sobre el particular.

Para nuestro cometido utilizaremos como eje central algunas entrevistas con la hacedora de este proyecto, con su asistente técnica, nuestra

¹ Profesor y Licenciado en Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Profesor Adjunto en las cátedras *Interpretación III* y *Educación de la Voz III*, ambas de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Actualmente es Decano de la Facultad de Arte. Ha investigado temas relacionados al trabajo vocal en el ámbito teatral universitario. Ha cursado la Maestría en Política y Gestión Universitaria en el Mercosur (UNLZ).

² Ana María Bovo (2002).

³ La Ñata roja es una sala de actividades teatrales donde se realizan espectáculos y se dictan diversos talleres. Se encuentra ubicada en Buzón 1057 de la ciudad de Tandil.

participación como espectador, fuentes periodísticas y audiovisuales. Nos detendremos en aspectos de su trayectoria, del material textual seleccionado, de los talleres dictados en la ciudad y su repercusión; y de su nuevo proyecto *Cuento con vos* con el que emprendió una gira por países de Latinoamérica.

Inicialmente, compartiremos algunas consideraciones generales acerca del arte de la narración y las prácticas del narrador.

Aproximación a la Narración Oral

En la narración oral el centro de la escena lo ocupa el discurso, el cual se halla sustentado más allá de la oralidad. Este acto demanda una condición convivial al igual que el teatro. O podemos decir, como afirma Jorge Dubatti (2003), que la narración es una forma de teatro, una variable del actor épico.

El convivio implica una convivencia acotada en el tiempo de dos o más personas en un mismo centro territorial para compartir un rito de sociabilidad en el que se alternan los roles de emisor y receptor. Implica además el reconocimiento del otro, de uno mismo, el afectar y dejarse afectar en ese encuentro. Se efectiviza una suspensión del aislamiento. Implica también proximidad, audibilidad y visibilidad además de una conexión sensorial que puede atravesar todos los sentidos, incluso el gusto, el tacto, el olfato. El convivio resulta efímero e irrepitible.

La narración oral, a decir de Dubatti, es puesta en práctica por un actor/performer, que actúa y habla en nombre propio y se dirige al público de ese modo, a diferencia del actor que lo hace a través de un personaje. El narrador oral escénico, para diferenciarlo del espontáneo, es aquel que realiza su arte desde un escenario. En ese espacio se vale de los recursos propios de la escena: luces, vestuario, escenografía, etc. La palabra sigue ocupando un lugar de privilegio pero se la enriquece con otros elementos. La palabra en sí misma echa mano de ritmos, tonos, intensidades, silencios y se apoya además en lenguajes corporales. Interviniendo por consiguiente elementos de kinesis y proxemia.

El narrador es performer cuando está en situación de presentación y es actor cuando está en situación de re-presentación y compone aunque sea parcialmente un personaje. Según Patrice Pavis el performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro.

Francisco Garzón Céspedes⁴ expresa lo siguiente: “La narración oral es un acto de comunicación, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, con el público (considerado un interlocutor) y no para el público, inicia un proceso de interacción en el cual emite un mensaje y recibe respuesta, por lo que no sólo informa sino que comunica, pues influye y es influido de inmediato, en el instante mismo de narrar, para que el cuento oral crezca con todos y de todos, entre todos.” (2010: 134.)

El narrador evoca una historia que cada espectador recrea en su imaginación. Se mueve a plenitud en esa dimensión que Brecht llamaba la narración épica (a diferencia de la dramática) donde subsisten dos discursos: el del personaje y el del actor que lo muestra.

Un narrador con su *metier* artístico intenta, independientemente del grado en que lo logre, crear una situación comunicativa que permita conectar su mensaje con una orientación técnica y estética. Necesita para ello encontrar una correspondencia entre la finalidad comunicativa del texto original y la suya propia. Tratará de generar vínculos afectivos con los personajes de su narración, los contextos evocados en los sucesos, con su público interlocutor, con el autor del texto, y con su propia personalidad de narrador. Necesita poder esgrimir con prestancia los medios comunicativos con los que cuenta y ponerlos en sintonía con las características socioculturales de su circunstancial público.

Un acto performático de narración conlleva al menos originalidad, orientación valorativa, y flexibilidad. Lo que denominamos originalidad es lo que permite concretar su propia creación artística sobre un primer estímulo que en la mayoría de los casos es un texto. Al hablar de flexibilidad nos referimos a la posibilidad de cambios y adaptaciones que se permitan sobre la historia original. Y al considerar la orientación valorativa hacemos referencia al sistema de valores y costumbres que resultan significativos para la comunidad en la que se narra.

Es de destacar la dimensión política que conlleva la acción del narrador en su acto de “tomar por sí la palabra” tal como lo expone Beatriz Trastoy en su libro *Teatro autobiográfico* (2002: 23): “... frente a esta certeza de que la palabra ya no es capaz de revelaciones, se impone otra, igualmente potente: la necesidad de la palabra no solo para expresarnos y alcanzar un grado aceptable de comunicación, sino también para hacerlo con sutiles matices.”

⁴ Francisco Garzón Céspedes: Narrador de origen cubano, de reconocida trayectoria a nivel internacional, autor de una importante cantidad de libros referidos a la temática de la narración. Creador de la denominación Narración oral escénica.

Julia Esquibel: trayectoria y proyectos

“...es un espectáculo de narración oral para adultos, así que a los niños los dejan con la abuela. Es una recopilación de cuentos de amor, con mucho humor, que es lo que mejor me queda. No es habitual, es algo nuevo. Soy como la mina que empezó a hacer zumba en Tandil, que trajo como la novedad. La narración oral es obviamente milenaria, el mundo se creó contando cuentos, mi abuela me los contaba...”⁵

Julia Esquibel⁶ se acercó en primer lugar al mundo del teatro y luego al de la narración oral, o de la “cuentaría”, como a ella le gusta denominarlo. En sus palabras,

Hace un montón que tenía ganas. La primera vez que la escucho a María Héguiz⁷ en Laprida de rebote porque fui a un taller de danzas circular y eran todas señoras mayores, así que me aburrí el sábado, y el domingo dije a ver qué hay, qué hay... Narración oral a ver, y me

⁵ Fragmento de Nota Radial del programa Tarde o Temprano” (Radio Eich 93.1 Tandil).

⁶ Julia Esquibel es actriz, narradora y docente teatral. Entre 1999 y 2003 integró diferentes grupos de teatro, formándose en talleres y realizando presentaciones. En 2003 decide abandonar la carrera de Psicología para dedicarse de lleno a la actuación. Comienza así su camino en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires de la cual obtiene el título de Profesora de Teatro. Desde 2005 comienza a trabajar como docente, coordinando grupos de niños, adolescentes, adultos, personas con discapacidad, grupos de mujeres, gente privada de su libertad, etc. La docencia es hoy en día una de sus grandes pasiones, la otra, obviamente, es la actuación. Siempre buscando nuevos desafíos, y con la necesidad de ampliar su repertorio como actriz Julia complementó su formación académica con diferentes cursos y seminarios. Así, en 2008, se encuentra con la narración oral, de la mano de la maestra María Héguiz. En 2009 estrena “Mucho cuento y va ligero”, espectáculo de cuentos y canciones del grupo La Bicicleta, con el cual participa del 49° Festival Infantil de Necochea. Serán necesarios cinco años para que la actriz llegue a su primer “unipersonal de narración”, denominado así ya que combina el arte dramático con la cuentaría. Desde sus comienzos a la fecha ha estrenado más de veinte obras de teatro como actriz y cinco como directora. En 2015 fue galardonada con el premio mejor actriz por su espectáculo “El amor es puro cuento”, dicho reconocimiento es entregado por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires

⁷ María Héguiz: Actriz, cantante, narradora y profesora de narración oral. Su trabajo ha influido de manera significativa en el desarrollo de la narración en Argentina.

flasheó. Eso debe haber sido como en 2007, pero era como decirte, como algo de mucho respeto, no como ‘voy a contar cuentos’. Como que no sé hacerlo, entonces daba vueltas y buscaba libros. ¿Cómo hago para aprenderme un cuento y contarlo?⁸

De este modo comenzaron las conversaciones con Julia, quien desde el principio se mostró muy dispuesta y entusiasmada de poder ahora estar contando no una historia más, sino su historia. Esa que ella no sólo relata sino que escribe con cada acción de su día a día. Se evidencia en sus palabras el deslumbramiento que le provocó el encuentro con ese mundo, que como veremos más adelante, estaba ya latente en ella, pero que seguramente permanecía adormecido desde las épocas de su niñez. “... *Hasta que un día una amiga medio que me obligó y me dijo tenés que venir a contar al museo y me sabía un solo cuento. Fui... Y salió bastante bien. Pero no terminaba de encontrar la forma. No sabía claramente hasta dónde ponerle límite a la actuación...*”⁹ Sus ganas y sus miedos se cruzan y combinan en la eterna dicotomía de los difusos límites entre el teatro y la narración.

La gran llave fue el viaje de ahora. En abril conozco a una chilena¹⁰ que estaba en las mismas que yo, quería contar pero no se animaba. Entonces decidimos juntarnos en Chiapas un mes, pedir turno en un bar y ponernos a contar. Fue un mes en el que estuve todos los días leyendo y ensayando. Chiapas es un lugar muy turístico entonces tiene muchos cafés, centros culturales, hay un teatrillo chiquito precioso. La gente iba en muy buena cantidad. Por ejemplo, en dos de los lugares había cuentería¹¹ todos los miércoles.

El deseo de contar supera el miedo y la indecisión del artista que consigue un *partenaire* adecuado y se fija un desafío posible y concretable en un plazo determinado. Sin dudas también influyó positivamente el hecho de encontrarse en un ambiente en que la narración se ejercita como una expresión artística cotidiana.

⁸ Julia Esquibel, entrevista del autor.

⁹ Idem.

¹⁰ Este encuentro se produce en el marco del recorrido que Julia emprende por algunos países de Latinoamérica en el año 2014

¹¹ Denominación que adquiere el arte de la narración en varios países de Latinoamérica como: Ecuador, México, Colombia, entre otros.

El narrar me resulta necesario... Para mí atraviesa mi profesión, mi laboralidad. Yo realmente necesito hacer función, porque lo elijo. En realidad lo elijo cada día más. Es loco pero sabes que, yo me siento un poco bruja narrando. Como hechicera. Por eso me gusta la palabra ‘cuentaría’, porque me da mucho de hechicería. Me acuerdo mucho la primera vez que escuche a María Héguiz, todavía tengo la imagen de ese cuento en mi cabeza. Yo sentí eso de la mina. ¿Viste esa cosa de la bruja que de la olla sale como un vapor y sale una imagen? Eso es lo que para mí es la ‘cuentaría’...

Claramente, la gestualidad de la entrevistada evoca el momento de su encuentro con la narración de Héguiz y esto evoca y pone en sintonía con los cuentos de su abuela –como habrá de explicar más adelante.

Yo siento que la ‘cuentaría’ me permite manejar otra energía, siendo que yo vengo del humor y de estar con una energía más *power*, siento que puedo con esto manejar otra cosa. Navegar por otro lado y sentir esa tranquilidad de: tengo el poder. A mí me pasa que me encanta escuchar cuentos, cuando me los cuentan lindo. Me gusta mucho escuchar a mi abuela que me cuenta siempre las mismas historias...

El gozo que produce una buena historia, y la importancia que a ella le supone tomar el protagonismo de su relato son señalados como trascendentes. Valora poder ser ella quien maneja los tiempos, quien coordina el juego artístico que propone su performer.

“Yo nací en Necochea y de chica veníamos a visitar a mi abuela acá a Tandil y cada vez que no nos podíamos dormir o nos dolía la panza o eso, mi abuela nos contaba un cuento, que hoy descubro que siempre fue el mismo cuento. De Martincito que se portaba mal y de la oveja negra que se quedaba sola en el campo, toda la vida el mismo cuento. Y no nos cansábamos de escucharlo mis primos y yo...” En Julia Esquibel sin dudas vibra esta artista, una sintonía que comenzó a gestarse en una etapa muy inicial a los relatos de su abuela.

El amor es puro cuento...

El espectáculo convivial que Julia denominó *El Amor es Puro Cuento*, fue una construcción personal.

El Amor, Cinthia, Colomba, La bella y la bestia, La hija, El cartero...

El primero es la recopilación que hace Galeano de mitos de *Memorias del Fuego*. El segundo es de Ricardo Mariño de un personaje muy conocido de él que se llama Cinthia Scotch que tiene varios cuentos, después viene el de Colomba que es de una recopilación de un festival que cumplió 30 años que se llama ‘Viva Palabra’ de Colombia, hizo una recopilación de todos los cuentos que se contaron en esa edición del festival que no se dé quien es, después está *La bella y la bestia* que es un cuento que yo contaba en el cenáculo de Necochea, después está el de la niña que es de Angeles Mastretta del libro *Mujeres de Ojos grandes*, y el último es de Galeano también, “El cartero”...

En *El amor es puro cuento* la narradora utiliza distintas estrategias de su bagaje de herramientas artísticas para generar un universo atractivo, contenedor y cálido. Cada cuento tiene identidad específica en su temática, pero fundamentalmente en su puesta, que construye un paisaje sugestivo y convocante.

El primer cuento de Galeano, el que abre el espectáculo, es el relato de la creación: el del primer hombre y la primera mujer. Para esto, ella se ubica en el centro del escenario, sin acudir a un gran despliegue físico, más bien haciendo uso de una economía gestual, que condensa la acción de los personajes en sus manos: ella dice “se encuentran y se funden en un abrazo” y ahí entrelaza las dos manos, simulando ese abrazo.

Otro ejemplo de la diversidad de recursos a la que hacemos referencia se presenta con el cuento denominado *La bella y la bestia* en el que aplica todo un despliegue físico e histriónico al encarnar los distintos personajes que intervienen en el mismo. En él interpreta a un viejo, un príncipe que cabalga, al narrador y a la fea. Esto le demanda cambio permanente por cuanto cada personaje tiene rasgos fijos específicos y en la mayoría de las oportunidades interactúan. En este relato toma un valor preponderante el uso de la espacialidad. Distinto del cuento cuya protagonista es Cinthia Scotch, se trata de un cuento con mucha acción, pero en su puesta esa acción la encarna el narrador y no los personajes.

La puesta evidencia que se ha dedicado atención al uso del espacio y la iluminación. Con referencia al espacio, la actriz va aprovechando el mismo para que aporte a la creación de los climas que se pretenden en cada historia. Se parte desde un escenario despojado y sólo se pueden ver a un costado una pequeña banqueta y un vaso de agua. Desde la propuesta de iluminación se usa a la misma como un agente que habilita espacios, por tanto los agranda o los achica según necesidad, yendo desde un único cenital

inicial hasta iluminación total con luz de sala para incorporar dialógicamente al público. Las creaciones imaginarias de los entornos dramáticos necesarios quedan en manos del histrionismo de la intérprete. Sólo en el tramo final se vale de una silla, casi como acudiendo al clásico retablo de los narradores, para lograr un clímax de intimidad que le permita compartir con el público la intensidad emotiva de ese último cuento.

Comentarios Finales

“Mi futuro es María Héguiz. A mí me encantaría ser la organizadora de un festival”
(Julia Esquibel)

Observar este espectáculo nos invitó a acercarnos a la narración oral, a descubrir también un público tandilense deseoso de participar en este tipo de encuentros; y ver en acción a una graduada de la Facultad de Arte, que ha encontrado su voz artística en el arte de la ‘cuentaría’ y que al servicio de ella ha podido potenciar sus mejores herramientas histriónicas. A su vez, nos permitió una mirada sobre este complejo arte, que provoca un proceso dinámico de comunicación a partir de las relaciones que se establecen entre la narradora y su público. Esa comunicación permite el juego de voz, movimiento, gesto, espacio e historias. Se trata de una experiencia cercana a la juglaría y bajo esa concepción se conjugan economía de recursos y alta funcionalidad.

Cuando Julia Esquibel invita a compartir la historia de distintos amores que va construyendo ante nuestros oídos y nuestros ojos, nos permite encontrarnos con nuestras propias imágenes y sentimientos, asociados sin duda a las propias vivencias.

Podemos advertir que el espectáculo ha tenido una repercusión considerable de público. Además esta experiencia provocó el interés de muchos por acercarse al fenómeno de la narración desde el rol de hacedor, y posibilitó la realización de talleres y giras en Tandil y la zona. Además, originó un proyecto denominado *Cuento con vos*, que incluyó una gira por Latinoamérica, comenzando por el 29° Encuentro de narradores de historias y leyendas, Buga, Colombia, en 2015.

Esta experiencia artística da visibilidad a un arte milenario que, consideramos, tiene mucho potencial de desarrollo y crecimiento en nuestra ciudad, al tiempo que puso de manifiesto la existencia de un público que se siente convocado a este tipo de espectáculos.

Bibliografía

- Bovo, Ana María (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2003). *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Padovani, Ana (2000). *Contar cuentos. Desde la práctica hacia la teoría*. Buenos Aires: Paidós.
- Trastoy, Beatriz (2002). *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Bloqueo de Rafael Spregelburd en Tandil (2015) y la máquina de la provocación

Clara Marconato¹ y Augusto Ricardo²

1.

Bloqueo (2006), obra de Rafael Spregelburd, se estrenó con dirección de Clara Marconato en el año 2015 en la sala teatral “La Fábrica”³. El estreno fue en el marco del “Ciclo Carne Fresca, nuevos directores teatrales”⁴ que organiza la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN).

Bloqueo transcurre en un estudio de grabación. El espacio está dividido en dos: la cabina del operador, ubicada arriba como en un primer piso, y el espacio de los músicos, ubicado en la planta baja y señalado por un gran rectángulo blanco. En la cabina se encuentran César, el operador, y Sofi, que espera tener una cita con él. Debajo de ellos se encuentran los músicos cubanos que han venido a la Argentina a grabar su disco. En el transcurso de la hora y media que dura el acontecimiento se sucederán una serie de situaciones

¹ Estudiante avanzada de la Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNICEN. Auxiliar alumna en la asignatura *Historia de las Estructuras Teatrales II*.

² Estudiante avanzado de la carrera Realización Integral en Artes Audiovisuales, Facultad de Arte, UNICEN. Becario CIN. Auxiliar alumno en la asignatura *Crítica de las artes mediáticas*.

³ “La Fábrica”, sala de la Facultad de Arte de la UNICEN, se encuentra ubicada en la ciudad de Tandil. Consta de una capacidad máxima de 110 espectadores.

⁴ El ciclo “Carne Fresca” de jóvenes directores teatrales se realiza desde el año 2005 y forma parte de la Cátedra Práctica Integrada III de la carrera Profesorado y Licenciatura en Teatro.

atravesadas por un *delay*, problemas técnicos y discursivos, manipulación del tiempo y el espacio, e intervenciones efímeras de un grupo de gastroenterólogos que aparecen para defender un *paper* acerca del “niño voraz”.

Los actores que encarnan estos personajes son Sol Gomar, Esteban Calvo, Juan Ferraro, Luciano Rojas, Gastón Dubini, Iara Harriet, Florencia Zaffora, Guillermo Dillon e Iván Navarro. En la asistencia de dirección se encuentran Juan Torrens y Paula Marconato. La iluminación y la técnica estuvieron a cargo de Alejandro Ramírez Llorens.

Este trabajo pretende realizar un análisis de la puesta en escena y el régimen de miradas que presentan los personajes en relación a las dificultades técnicas que atraviesan la obra de principio a fin. Cada mirada obedece a un régimen de interpretación diferente, que transforma los acontecimientos hasta quitarles su estatuto de realidad. Se trata de una maquinaria enloquecida, provocadora, cuya falla técnica nos recuerda que la falla es constitutiva de cualquier percepción.

2.

Se llama *Bloqueo* al procedimiento médico que consiste en inyectar un líquido para impedir al nervio sentir cualquier inflamación en un lugar específico. No se afecta la zona inflamada sino al nervio que lo conecta con otras zonas del cuerpo. El dolor no desaparece sino que se oculta. O más bien, se lo vuelve imperceptible. Pero lo interesante es el cómo: la fuente del dolor permanece inalterada, sólo se vuelve imperceptible porque se altera el dispositivo de percepción.

“Ser es percibir” afirmaba Berkeley, para sintetizar que lo único que podemos afirmar sobre la realidad es aquello sobre lo que tenemos sensación. El enunciado “ese árbol existe” quiere decir “tengo sensaciones de ese árbol”, que es lo único que podemos afirmar. Cualquier otra afirmación sobre el árbol que exceda nuestras sensaciones es “trabajo de filósofos” (Berkeley: 1982). Así, para Berkeley, el estatuto de lo real es la percepción. Ante todo, y como principal característica, una realidad debe poder ser percibida. Por eso Huxley titula su experimentación con ácido lisérgico “Las puertas de la percepción”: el mundo no puede, para nosotros, ser más que lo que percibimos de él, es decir, no es, no puede ser otra cosa que lo que percibimos. Alterar la percepción es alterar el mundo. Pero aún más: quizá la única manera de transformar el mundo sea alterando la percepción.

3.

¿Por qué llamar bloqueo a un procedimiento que no bloquea el dolor sino, más bien, lo invisibiliza? Al levantar un muro, al trazar un límite, al separar, se realizan dos movimientos: uno negativo y otro afirmativo. Por un lado, se separa lo diferente. Hasta aquí yo, hasta aquí el otro. Bloquear es diferenciar, negar al otro. Pero al mismo tiempo, cada uno se afirma como una totalidad que no necesita de ese otro, que no se relaciona con ese otro ni lo necesita. Entonces, bloquear es ocultar. Se oculta la presencia del otro bajo el pretexto de no necesitarlo. Así funciona el fármaco contemporáneo: el dolor se ha convertido en un obstáculo, en una parte innecesaria de la vida y de la cual podemos prescindir.

En *Bloqueo*, más que la práctica fascista de negar una diferencia, encontramos un colonialismo cultural que la reduce a algo exótico e incomprensible: lo diferente no está ahí para que nos afecte, sólo para ser contemplado y anulado. No hay nada en el otro que debamos buscar, sólo rechazar. Porque abrirse a la posibilidad de que el otro nos afecte equivale a dejarse de pensar como totalidad. Pues una totalidad nunca necesita de nada más que ella misma. Nunca necesita del otro. Sólo aquello que permanece incompleto, parcial, fragmentario, puede permanecer abierto. Invisibilizar al otro, tapanlo, esconderlo equivale, como en el bloqueo médico, a no comprender nada de ese otro, pero sobre todo, equivale a anular su capacidad de afectarnos, de dolernos.

Y si la realidad no es sólo lo que percibimos (que nos disculpe Berkeley), sino también la manera en que esta percepción nos afecta, podemos suponer una continuidad entre lo que percibimos y lo que nos afecta. Ambos dan la unidad a lo que llamamos realidad o mundo.

4.

Martin Heidegger, en su conferencia *La pregunta por la técnica*, afirma que la relación entre el ser y el mundo nunca es directa, sino que siempre está mediada por la técnica. Es decir, entre el ser y la afección, existe un intermediario que modifica a ambos: la técnica, que es toda una realidad en sí, pero que suele permanecer oculta hasta el momento en que falla (Heidegger: 1994). Usamos nuestro celular con absoluta despreocupación y sólo sentimos todo el peso de su existencia, toda la importancia que tiene para nosotros, en el momento en que falla.

La técnica, a pesar de su apariencia de eficacia total con la que se la promociona, muchas veces (y esto lo comprobamos habitualmente) puede fallar. Y si bien falla de muchas maneras, hay una manera que es

particularmente común: aquella en la que revela fallas, ya no técnicas, sino de nuestra percepción. ¿Qué sucede si entre lo que percibimos y lo que nos afecta hay un *delay*? Un retraso entre el botón que presiono, la tecla que aprieto, y la respuesta de la máquina. Un desfasaje entre la causa y la consecuencia. Y aún más: ese *delay* ¿no existe siempre? Entre todos los aparatos técnicos, si nos detenemos un segundo a observar nuestro ambiente, ¿no nos encontramos como Alicia en el País de las Maravillas? ¿No parece como si lo real, de repente, comenzara a verse y sonar absurdo?

Este trabajo propone pensar algunos aspectos de la puesta en escena de *Bloqueo* que puedan arrojar un poco de luz sobre estos interrogantes.

5.

Un *delay* tiene lugar cuando existe un desfasaje entre lo que vemos y oímos, es decir un retardo. Vemos a alguien abrir y mover la boca pero escuchamos lo que dice unos segundos después.

Y es un *delay* el principal motor de *Bloqueo*: no sólo porque es el origen de todo cuanto vamos a ver, sino porque es el principal obstáculo al que se enfrenta todo cuanto vamos a ver. Es decir, el desfasaje opera como el principal motor y principal obstáculo de toda nuestra percepción.

César, el operador de un estudio de grabación, pretende tener una cita con Sofía. La invita a que pase por su trabajo ese día. Pero ese día un grupo de músicos cubanos pretenden grabar su disco en Argentina. Luego, tres médicos gastroenterólogos pretenden defender un paper acerca del niño voraz. Y luego, sin que los médicos hayan terminado, los cubanos continúan con la intención de grabar su disco. Así, como suena. El *delay* que interfiere entre César y los músicos, el mismo *delay* que interfiere con los médicos, y que en cierto sentido interfiere con Sofi, es también lo que convierte a nuestra atención en una actividad.

Pero, a la manera de las tragedias griegas y el destino, el *delay* vuelve evidente que lo que llamamos realidad no es más que la superposición de distintas percepciones y dimensiones de lo absurdo. Veamos.

6.

Si decimos que *Bloqueo* es una obra que trata sobre la percepción es debido a que su estructura se sostiene en un régimen de miradas. Desde la Modernidad, la vista es el sentido privilegiado del conocimiento. Tiene esa capacidad, a diferencia del tacto, de percibir sin modificar. No por nada la contemplación es la actividad predilecta del sabio. Todo esto es cierto, a menos que pueda existir un *delay* visual. Así que comencemos con la obra.

La primera acción: Sofi llega al estudio y entra en la cabina. Llega temprano y encuentra a César trabajando. Hasta aquí el espectador ve sólo lo que ella ve: a César y a unos sujetos en tinieblas, que se mueven de manera ridícula y que dos por tres dicen que falta alguien. Pero el espectador escuchará a Sofi contar su historia: Charly, su novio, es el principal sospechoso en el asesinato de tres chicas: lo encontraron en la escena del crimen, ensangrentado y con el arma homicida. Pero ella, entre la ternura y la desesperación, insiste en su inocencia a pesar de todas las evidencias.

Sofi, desde su perspectiva, sólo ve lo dulce y tierno que es Charly. No al asesino serial que apuñala brutalmente a tres chicas. Además, sólo ve a César: nunca podrá ver completamente el estudio ni siquiera cuando, hacia el final, baje a la sala de los músicos. Así llegamos al primer tipo de miradas que propone *Bloqueo*: los que ven las cosas de una manera directa pero incompleta. Su cercanía es precisamente lo que los aleja. El primer régimen de mirada es aquel que ve pero no puede ver.

César es el operador. Escucha y conversa con Sofi mientras intenta solucionar algunos problemas técnicos. No podría decirse con certeza dónde está puesta su atención: si en Sofi o en su trabajo. Debido al *delay* no logra comunicarse correctamente con los músicos de abajo. Todo lo que dice llega más tarde, al igual que todo lo que le responden. En medio de esa confusión, un malentendido se malentiende: César intenta explicarles que hay un problema técnico y los músicos entienden que pueden comenzar. La grabación es un desastre y César los obliga a parar. Ahora no sólo se trata del *delay* sino que hay instrumentos que no suenan. César intenta comunicar la situación hasta el hartazgo pero nunca logra hacerse comprender. Para mayor confusión, los músicos actúan como si fuera él quien no comprende la naturaleza de los instrumentos. Así funciona el régimen de mirada que encarna César: ve la totalidad de la situación pero se pierde en los detalles. Comprende qué pasa con las conexiones, pero poco de los instrumentos y casi nada de los músicos o de la propia Sofi. Ve cómo las cosas se conectan pero no puede ver el dibujo que forman.

A diferencia de Sofi, que ve sólo una parte pero claramente, César ve todo pero termina por no ver nada claramente.

7.

Y ahora el sabor. El régimen de mirada de los músicos cubanos es doble, podríamos decir compuesto. Los cubanos son los de abajo. Miran, sí, pero sobre todo son mirados. Y tienen que lidiar no sólo con lo que ven, sino con lo que los de arriba miran de ellos. Si Sofi y César no comprenden, los

cubanos son los incomprendidos. Pero lo interesante es que ellos tampoco comprenden a Sofi y César. ¿Qué los diferencia entonces? La actitud. Sofi y César no actúan como si no fueran comprensibles. Al contrario, siempre atribuyen la incomunicación a la incapacidad de los cubanos para entenderlos. Los cubanos, en cambio, están todo el tiempo intentando hacerse entender.

Cuando César les dice que hay un instrumento que no está sonando y pide que lo identifiquen, los cubanos explican las diferentes regiones de Cuba que cada instrumento representa. Cuando César les pide el nombre del instrumento, ellos explican que no tiene nombre y por qué. César sólo ve si la cosa funciona o no. Le preocupa el funcionamiento, la conexión. Los cubanos, en cambio, ven la naturaleza de las cosas. “Lo importante no es el nombre, lo importante es que suene” dice uno de ellos. Lo que los cubanos ven es la ideología. En el sentido marxista del término, es decir, la ideología como aquello que esconde lo real al introducirlo en una serie de sentidos. Así tenemos la primera forma de la mirada de los cubanos: ven con mayor profundidad pero no pueden utilizar ni modificar nada de lo que miran.

Pero dijimos que los cubanos tienen un régimen de mirada doble. Por un lado, miran con ideología. Por el otro, son mirados. Pero no son pasivos. Ellos devuelven la mirada. Y pueden devolverla no sólo con acción, sino por comprensión de la mirada que los mira.

Su mirada abre la obra al juego de la provocación. Si bien no son los únicos que pueden ver a los espectadores (los médicos también pueden hacerlo, como veremos), ellos pueden intercambiar a los espectadores con Sofi y César. Colocan a cada uno en su lugar y luego los cambian. Devuelven la mirada transformada. Invierten los valores que sostienen la mirada que los mira: se burlan de vivir en democracia, de poder hacer uso de una cinta adhesiva, de las ventajas de una sociedad de consumo. Mientras para ellos (César, Sofi, los espectadores, los que miran) lo importante es la marca que se lleva en la camiseta, para los cubanos lo importante es “que cada niño cubano tenga un plato de arroz en la mesa”. Convierten la falta en exceso, convierten el nombre en sonido. Son los únicos que no quieren formar parte del régimen de miradas. Son los que interrumpen el régimen.

Sólo los que miran con ideología pueden devolver una mirada crítica pero invertida, es decir, burlona. Hablamos de la lucidez del clown y no de la rabia del panfleto: la risa de *Bloqueo* no busca la complicidad. No busca hacer parte de, sino que acusa. No hay de quién reírse. O tal vez sí: reírse de uno mismo.

8.

Finalmente, o más bien a mitad de la obra, aparece el cuarto régimen de miradas: los médicos que llegan al estudio a grabar la defensa de un *paper*, es decir, el resultado de una investigación acerca de la voracidad de los niños. Médicos que en vez de operar, curar o atender pacientes, defienden un *paper*. Son los que pueden ver pero eligen mirar para otro lado. ¿A qué lado? Al contrario que los cubanos, que devuelven la mirada, ellos no miran a nadie y exigen ser mirados. Son los que miran pero no pueden ver qué miran los otros. Viven como si su mirada fuera la única. Desacreditan, desprecian cualquier otra mirada.

9.

Recapitulemos los cuatro regímenes de miradas: Sofi, que ve parcialmente; César, que ve totalmente; los cubanos, que ven el sentido y devuelven la mirada; los médicos, que ven sólo su propia mirada reflejada.

Ningún régimen de mirada se ve cuestionado, es decir, ningún personaje duda de lo que ve. Es el espectador el que asiste a todas estas tensiones.

Pero el régimen de mirada de los cubanos, por su doble naturaleza, tiene un rasgo especial. Es quizá donde se encuentre el corazón de la obra. Los cubanos operan un desplazamiento de las otras miradas. Las hacen chocar con su límite. Trasladan una cosa de un lugar a otro, cambian los nombres, las historias, las geografías. Son los que ponen en movimiento las demás miradas.

Ellos desencadenan el absurdo spregelburdiano, aquel que nace de la irrupción de lo real: aunque la realidad esté producida por el régimen de miradas parciales, la suma de todas ellas no nos dará una verdad. Porque lo único verdadero, lo único que podemos afirmar que sí ocurre, es el *delay*.

10.

En ese caos de miradas, Spregelburd introduce un *delay*, una técnica. Lo técnico, en sí mismo, no es subjetivo. Es un hecho objetivo (en el sentido de concreto) y sin conciencia: el *delay*, como si fuera un personaje más, no mira, no es mirado. Simplemente ocurre. Lo real sin conciencia, una parte del ser que no percibe, coloca al mapa de miradas frente a la cuestión principal: las miradas no comunican. No se comunican entre sí. Es la incomunicación, y no el estudio, el verdadero espacio donde se desarrolla la puesta en escena.

Cuando las miradas se conectan y fallan, nada funciona. Pero cuando se conectan y parecen funcionar (decimos “parecen” porque en verdad nada funciona nunca, sino que se marcha para adelante), tampoco se comunican. Lo que queremos decir es que la incomunicación es el motor de lo imprevisible.

Lo imprevisible, para Spregelburd, es lo real, no lo absurdo.⁵ Recordemos que Camus identificaba lo absurdo con lo real y lo racional con la ficción: “El mundo para el hombre absurdo no es ni tan racional ni tan irracional. Es irrazonable y nada más que eso.” (Camus: 1985)

11.

Si las miradas no se comunican, si nada funciona, el único modo de sobrevivir es dejar de intentar que funcione. No hay solución: como el hombre absurdo, como el clown, sólo nos queda la lucidez. Al no poder dar cuenta de una verdad, lo mejor es dejar de intentar producirla. Hacia el final, cuando todo ha derivado naturalmente en una especie de programa televisivo donde cada uno opina como si estuvieran en un panel⁶, lo falso adquiere el estatuto completo de lo real. Aparece el chico del *delivery* con unas pizzas que nadie pidió. El pizzero es el *delay* encarnado, sólo que sin fallar: él no ve nada, no entiende nada, sólo hace su trabajo. Sofi baja y decide salir con él y no con César, que después de los cubanos, los médicos y el plantón de Sofi queda al borde del colapso. Uno de los cubanos afirma que todo está armado y que todo lo que pasa no es más que publicidad: esta parafernalia (¿la grabación? ¿la obra? ¿el arte?) sólo se ha montado para vender un producto equis.⁷

12.

Bloqueo, desde el régimen de miradas y la construcción del espacio, es una provocación. Provocar significa no atenerse a la convención. Lo convencional obedece siempre a lo predeterminado. La provocación, como la seducción, juega su juego en el terreno de lo imprevisible y de la sugerencia.

Lo provocativo opera en dos sentidos. El primero es originado por las acciones improductivas, injustificadas a primera vista y que toman sentido a medida que la situación se construye. Los personajes cambian de posición, de movimientos y de acciones sin ningún tipo de justificación ni explicación: Sofi bate huevos y prende velas mientras César y los músicos intentan comunicarse; un cubano baila una especie de danza “hip-hopera” al mismo

⁵ De hecho, Spregelburd parece pensar lo real como algo más bien maquínico, automático, casi aburrido.

⁶ La realidad paneleada es una técnica que permite informar al telespectador de un hecho al mismo tiempo en que se lo aleja cada vez más de la realidad de la que se habla: sólo importan sus consecuencias en los sujetos mediáticos.

⁷ Recordemos que el montaje, término que refiere a lo audiovisual, no es sólo la adición de una imagen a otras. Es la combinación de esas imágenes, donde la repetición también es posible, así como el ralenti y la aceleración, con vistas a producir un sentido, una ideología.

tiempo en que el resto participa de una pelea grupal; el médico argentino comienza a hablar con tonada cubana porque se le da la gana y nadie acusa, simplemente se continúa. No hay un correlato entre lo que el personaje mira, lo que el personaje hace y lo que mira el espectador. Por supuesto que las cosas ocurren sólo de una manera, pero el diseño del espacio, la disposición de los cuerpos y las acciones presentan tantas dimensiones, que ninguna mirada puede captar el sentido último de todo.

Lo imprevisible adquiere así el estatuto de organicidad.⁸

El espacio se crea por movimientos que son también improductivos: un estudio de grabación sin micrófonos, cables sueltos, una consola que se cae, fallos en las conexiones, instrumentos que no suenan. Movimientos improductivos crean un espacio improductivo. El no ser productivo se relaciona directamente con el no conectar.

Pero todo lo anterior no hace sólo a las acciones o a la narración. El propio espacio de la puesta aparece quebrado. Si bien se desarrolla en una sala teatral, el espacio representado es completamente un espacio no convencional. No hay parte que pueda conectarse con otra. O, más bien, sólo se conectan mediante esa falla constitutiva que es el bloqueo. Al ser las conexiones lo que falla, podemos decir que el espacio está quebrado pero no separado.

Como ocurre con las miradas, la suma de todos los espacios no podría dar jamás el espacio correcto. Todos los personajes actúan creyendo que están en el lugar indicado, en EL estudio. Pero un estudio cuyo operador usa unos auriculares que no están enchufados a ningún lado y habla por un micrófono que nadie se pregunta dónde está, no es un estudio real. En un lugar que no es lo que debería ser, las acciones no pueden ser tampoco lo que deberían. No tenemos ni espacio real ni acciones productivas: el espacio, de alguna manera, es burlón. Muestra descaradamente que las cosas no funcionan y que no van a funcionar, pero todos actúan como si fuera a suceder.

Es en este espacio quebradizo donde el cruce de miradas hace a las desconexiones, a los intercambios fallidos e inconclusos. Nadie concluye lo que fue a hacer al supuesto estudio. Nada se resuelve. Los músicos cubanos no graban su disco. César no hace su trabajo. Los médicos no defienden su *paper*. Sofi apenas sabe por qué está ahí.

Es en lo inconcluso, en la falla, en el cortocircuito, donde puede aparecer la novedad, es decir, lo provocador.

⁸ En términos de Serrano (2004), la organicidad es definida como aquella capacidad del actor para situarse en una estructura imaginada que, a medida que acciona, se va tornando real. Así, la verdad escénica surge del real compromiso con el hacer y no de la comparación con un prototipo real.

13.

Si las múltiples miradas son diferentes, ¿qué queda? ¿Creerle a una y desestimar todas las demás? ¿Intentar sintetizarlas? ¿Buscar una mirada propia?

El consejo que el músico cubano da a César es que hay que ser desconfiado y no adaptarse nunca, mirar las cosas de varios lados a la vez, “que no hay mentira que dure mil años, que no hay verdad que no salga a flote, que el tiempo cuando se equivoca en todas partes deja algunas islas como ejemplo. Y modelo.”

Desconfiar de los espacios que uno crea. Desconfiar de lo que se ve. De lo que se cree ver. Nada se queda quieto. Todo es movimiento. Y todo está preparado para ser una gran representación.

Nuestra ilusión fundamental hoy no es creer en aquello que es solamente una ficción, una representación técnica, es decir, no es que tomemos las ficciones demasiado en serio. Al contrario, el gran error es no tomar suficientemente en serio las ficciones.

Los músicos cubanos representan que son cubanos. No muestran cómo es un cubano ni lo que pasa en Cuba, sino lo que uno cree o piensa que pasa en Cuba. Una noción conformada socialmente desde una mirada argentina.

No hay realidad, sólo miradas. Y por lo general, miradas que sólo pueden mirar a otros mirando. Los cubanos lo saben y lo sufren. Nosotros, también.

Bibliografía

- Berkeley, George (1982). *Tres diálogos entre Hilas y Filonus. En oposición a escépticos y ateos*. Buenos Aires: Aguilar.
- Camus, Albert (1953). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.
- Heidegger, Martin (1994). “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Serrano, Raúl (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Spiegelburd, Rafael (2013). *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue.

IDENTIDADES

Cerro de Leones (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino

Javier Campo¹

Los estudios de cine en la Argentina han logrado forjarse un espacio interdisciplinario que se encuentra en constante crecimiento. Artículos, libros, revistas y congresos se multiplican a la par de proyectos de investigación acreditados institucionalmente y becarios e investigadores que pueden comenzar a dedicarse a sus tareas profesionales a tiempo completo. Luego de andar cierto trayecto por estos senderos comenzamos a revisar las máximas e hitos que hasta hace poco permanecían intocables, algo sano para cualquier área de estudios que se encuentra en proceso de profesionalización.

En cuanto a la parcela que nos compete en este caso, el cine documental político argentino, se han cristalizado algunas conclusiones que deben ser revisadas. A saber, que los documentales políticos de entre fines de los sesenta y mediados de los setenta están asentados exclusivamente en narrativas

¹ Profesor de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales y miembro de la Comisión Académica de Posgrado (Facultad de Arte, UNICEN). Doctor en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Licenciado en Ciencias de la Comunicación, orientación en procesos educativos (Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Investigador Asistente CONICET. Editor del número especial de la revista *Latin American Perspectives: Media and Democracy in Latin America* (SAGE, University of California at Riverside). Autor de *Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio* (2017) y coeditor de *A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later* (2018). Miembro del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA), de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) y del Grupo de Investigación y Realización Audiovisual de Tandil (GIRAT).

revolucionarias en favor de la violencia política. La dominancia de esta idea se sustentó, hasta ahora, más en los testimonios de cineastas y críticos que en el análisis de los films. Desde esta óptica los films en los que Raymundo Gleyzer participó en la realización son, necesariamente, socialistas revolucionarios; los que dirigió Fernando Solanas deben ser eminentemente peronistas y títulos como *Ya es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969), *Olla popular* (Gerardo Vallejo, 1968) y *Monopolios* (Miguel Monte, 1975) deben ser ubicados en el cajón de la extrema izquierda, como si solo el nombre de los films nos evitara su visionado. En mi tesis de doctorado acometí la tarea de analizar los films en sí mismos con el apoyo de la teoría del documental.² Y, en principio, los resultados dan por tierra con las lecturas lineales del fenómeno fílmico político argentino anterior a la última dictadura militar.

En este trabajo se analizará en su contexto el film *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), producido y realizado en la ciudad bonaerense de Tandil, como un jalón de ese otro cine documental político argentino aún negado. Un film que no encaja, como otros, en el molde de las realizaciones radicalizadas canónicas; pero que, sin embargo, señala firmemente un camino de resistencia popular presente en los setenta.

La matriz revolucionaria de pensamiento manda

La matriz de pensamiento que se gesta desde mediados de los sesenta entre la intelectualidad y la juventud contiene múltiples elementos recurrentes en la historia argentina que interrelacionados demuestran que, como afirmaron Claudia Hilb y Daniel Lutzky en uno de los primeros estudios sobre el fenómeno insurreccional, los integrantes de la nueva izquierda reprodujeron un lenguaje ya establecido con anterioridad, en “una sociedad en la que el ‘otro’ era el enemigo” (citado en Oberti y Pittaluga, 2012: 159).³ Por un lado la radicalización ideológica puesta en marcha desde fines de los sesenta gracias a las rebeliones críticas y violentas (los diversos “azos”: Cordobazo, Rosariazo, Tucumanazo, Viborazo, etc.) y, por otro, la dureza progresiva con la que las dictaduras militares van a responder a ellas extienden la creencia en la violencia como la forma para solucionar los conflictos y lograr

² *Batallas estéticas reales. Tendencias formales y temáticas en el cine documental político argentino (1968-1989)*. Facultad de Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). 2014.

³ Acuerda, en un estudio más reciente, María Matilde Ollier: “el paradigma amigo/enemigo, el código binario que impregna la cultura política argentina en ese período”, entiende a las disputas políticas menos como negociación que como guerra (2009: 16).

transformaciones sociales, según los autores que en este apartado serán mencionados. “El mito de la acción armada –según Ana Longoni–, la violencia, como ‘único camino’” se hace fuerte y rector (2007: 169). Por otra parte, y como destaca Hugo Vezzetti, entre 1969 y 1973 en la sociedad “crece la aceptación de las acciones de la guerrilla” (2009: 62).

Dentro de la “nueva izquierda”, caracterizada aquí, se encontraban los cineastas que estaban teniendo sus primeras experiencias cinematográficas, pero también políticas, en la década del sesenta. La progresiva radicalización ideológica de los principales miembros de los dos grupos de cine militante más importantes resulta ejemplar del conjunto. Octavio Getino y Fernando Solanas (Cine Liberación), durante la realización de *La hora de los hornos* (1968) fueron acercándose al peronismo de izquierda, luego participando con realizaciones comprometidas de la onda expansiva del Cordobazo (en el caso de Getino) y entrevistando a Juan Domingo Perón para la realización de dos films, convirtiéndose en los representantes de su imagen cinematográfica (Mestman, 2007). Raymundo Gleyzer (Cine de la Base) comenzó su carrera realizando films etnográficos en los sesenta y abandonó ese tipo de cine cuando se demostró “insuficiente” para expresar los motivos de la pobreza (Peña y Vallina, 2006). Para luego participar del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS) y realizar los Comunicados Cinematográficos del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

El pasaje a la radicalización política de masas de jóvenes se produce cuando deciden ingresar a la izquierda revolucionaria: las organizaciones político-militares como Montoneros, el ERP, las Fuerzas Armadas Peronistas o las Fuerzas Armadas Revolucionarias, entre otras. Ollier destaca que “ingresar a una organización política les permite salvar la brecha existente entre la creencia en la revolución social (radicalización ideológica) y la acción militante propia de un partido revolucionario (radicalización política)” (2009: 19). De la consideración de la violencia como solución a la asunción de la violencia como camino personal. Esa es la conexión entre lo público y lo privado. A propósito de ello Ollier destaca una “doble subordinación”, de lo privado a lo político y de lo político a lo militar –algo ya profundizado por, entre otros, Pilar Calveiro (2001 y 2005). Subordinación que transformó en “militares” a los miembros de la izquierda revolucionaria que eran intelectuales, artistas y profesionales. Ejemplo de ello en el campo del cine son los casos de los directores Pablo Szir y Enrique Juárez,⁴ quienes dejaron de

⁴ El último film de Juárez fue *Ya es tiempo de violencia* (1969), mientras que Szir dejó inconcluso el largometraje *Los Velázquez*, basado en el libro de Roberto Carri (*Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*), luego de filmar intermitentemente

filmar y pasaron a formar parte activa de Montoneros, empuñaron las armas, fueron secuestrados y desaparecidos. Vania Markarian, rescatando una conceptualización de Raymond Williams, considera que este pasaje era parte de la “‘estructura de sentimiento’ de la época, es decir, del conjunto de percepciones y valores compartidos que se manifiesta de modo privilegiado en el arte y la literatura” (2012: 128).

El cine documental político argentino entre velos

Entre 1968 y 1976 en la Argentina surgió y se asentó una tradición de cine documental de intervención política. Grupos de realización, distribución y exhibición como Cine Liberación, Cine de la Base y Realizadores de Mayo produjeron films que se propusieron incidir en la coyuntura política desde perspectivas revolucionarias de diverso cuño. Una coyuntura en la que los debates políticos estuvieron impregnados de “violencia revolucionaria” y militancia transformadora, tal como ya se destacase anteriormente (Longoni, 2007; Oberti y Pittaluga, 2012).

En cuanto a la producción cinematográfico política el comienzo de esta periodización está indicado por el estreno de un “film-faro del cine argentino”, *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), como argumenta Mariano Mestman (2008: 27).⁵ Realizado con materiales heteróclitos y variados los realizadores “fueron incorporando la perspectiva del revisionismo histórico y una mirada sobre la clase obrera peronista como sujeto fundamental de la transformación revolucionaria en la Argentina” (Mestman, 2008: 28). El grupo no estuvo definido desde *La hora...* como “peronista”, sino que “fue madurando –como apunta Mestman– la opción por el Movimiento Peronista, que pasó a considerar como la herramienta de transformación revolucionaria en la Argentina” (2001: 446).

Pero también existe otra vertiente del cine documental político que puede denominarse “social”. Jonathan Kahana destaca que los objetivos de la misma son “1) encontrar, y formar, un espectador crítico que se sienta

entre 1971 y 1973.

⁵ Según Jimena Trombetta y Paula Wolkowicz el film “inaugura no sólo una nueva manera de hacer cine político en América Latina sino también una nueva forma de entender el hecho cinematográfico” (2009: 406). Una de las manifestación más positivas sobre el film no fue de un peronista revolucionario convencido sino la enunciada por Louis Marcorelles: “Después de una película como esta, nuestra concepción del cine como arte, o más simplemente como medio, y de su función en la sociedad, debe ser replanteada de principio a fin” (1978: 105).

temporalmente comprometido con cuestiones de significancia universal; y 2) diseminar el conocimiento para que éste no sea sólo posesión de algunos individuos” (2008: 33). Este documental social pretende “liberar a los espectadores de la ignorancia” y tiene una larga historia desde los films de la escuela británica en adelante (Kahana, 2008: 33). Se encuentra distante del film militante, debido a que además “de indicar las fallas del sistema democrático” pretende, a diferencia del documental militante, “restaurar la transparencia de las agencias del Estado”, trabajando en favor del sistema democrático (Kahana, 2008: 34). El documental social, un tipo de documental político “reformista”.

En principio no todas las producciones documentales políticas del período 1968-1976 aspiraron a seguir el modelo militante en lo temático o vanguardista en lo formal de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968). También se manifestó un documental social, al decir de Jonathan Kahana (2008); “films ideológicos de acción ideológica”, que toman a la política como tema sin la intención manifiesta de incidir militantemente, como caracteriza Jean-Patrick Lebel a esta segunda vertiente (1973: 250). En el mismo año en que Solanas y Getino hacían aquel film canónico, Gerardo Vallejo filmó *Olla popular*⁶: un montaje austero de cuatro minutos de duración que combina imágenes de una olla popular tucumana con el himno nacional como única banda de sonido. Un año después, con la asistencia de Vallejo en cámara, Nemesio Juárez terminó *Muerte y pueblo*, testimonio personal sobre los trabajadores migrantes santiagueños. Juárez, hermano de Enrique, el realizador de *Ya es tiempo de violencia* (1969), había realizado *Los que trabajan* en 1964, un film experimental con imágenes de obreros realizando tareas manuales y el relato poético a cargo de Héctor Alterio.

En 1970 se montó *¿Ni vencedores ni vencidos?* (Naum Spoliansky y Alberto Cabado), un documental de archivo que revisa los sucesos políticos de los diez años de gobierno peronista. El film obtuvo la medalla de oro en el festival de Bilbao en el año 1970 y fue prohibido en enero de 1971 por decreto del Poder Ejecutivo (nº 226 firmado por el presidente Rodolfo Levingston).⁷

⁶ El director comenta, trabajando en el canal 10 de la Universidad de Tucumán “logré dos rollos de película de 16mm reversible de blanco y negro y fui a filmar. En Los Ralos me encontré con una olla popular en la que una larga cola de gente –en especial niños y viejos– esperaban con su plato en la mano” (1984: 63).

⁷ En mayo de 1972 la Corte Suprema de Justicia anuló el dictamen de la Cámara de Apelaciones y decretó el levantamiento definitivo de la prohibición. Las informaciones relativas a este film se desprenden de la investigación realizada en el marco de la cátedra

Ernesto Sábato colaboró en la redacción de un guión previo del film⁸ y, aunque la película no tuvo gran repercusión, Juan Domingo Perón hizo alusión a la misma (en carta a Getino [Getino 2008: 74]).

En el mismo año en que el peronismo volvería al gobierno se estrenó un cortometraje para la campaña política denominado *Frejuli* (anónimo, 1973) que resulta interesante sea tenido en cuenta por introducir en sus argumentos una contradicción propia de ese contexto: siendo un film producido por un partido para su campaña electoral la mayor parte de los candidatos que dan testimonio se manifiestan en contra del sistema democrático. En ese momento también se hicieron las primeras proyecciones de *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina 1966-1972* (1973), “el film fue una realización colectiva –según Fernando Martín Peña– emprendida por seis egresados de la carrera de Cinematografía de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata: Alfredo Oroz, Diego Eijo, Silvia Verga, Ricardo Moretti, Eduardo Giorello y Carlos Vallina” (1996: 34). En 1973 se realizó *La memoria de nuestro pueblo* (María Antonia Locatelli y Rolando López), en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. En el mismo momento se proyecta en ámbitos de militancia *Marcha sobre Ezeiza* de Carlos Nine (1973). Un cortometraje sin relatos verbales que presenta imágenes del multitudinario recibimiento de Perón en su regreso.

En el interior del país se realizaron los últimos films antes de la dictadura, *Monopolios* (Miguel Monte, 1975), en Santa Fe, sobre el inminente cierre del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, último film de la Escuela Documental de Santa Fe. Y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), en Tandil. Con respecto a este último Teresita María Victoria Fuentes afirma que fue realizado en el marco del Cine Club Tandil y que Gauna “compartía con Osvaldo Soriano y otros lo que ellos mismos denominaban ‘la mesa de los sueños’. Un espacio de discusión intelectual y artística que entre otras cosas derivó en la ‘Agrupación Cultural Independiente’ (de Tandil)” (2012: 88).

Historia del cine latinoamericano y argentino (Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA) por Ana Cecilia Lencina y Julieta Cecchi en “¿Ni vencedores ni vencidos?”, 2010, inédito.

⁸ En *La Opinión* del 20 de mayo de 1971 se publica: “Sábato elabora un pre-guion que esencialmente sirvió de base a la película y que responde a la siguiente idea: durante el régimen de Perón las masas trabajadoras conocieron por primera vez una auténtica justicia social, pero lamentablemente se cometieron excesos, coacciones, y arbitrariedades de todo género con la otra mitad del país [...] Durante el régimen que lo siguió en cambio se cometieron los errores inversos. La Argentina sólo podrá superar el dilema peronismo-antiperonismo si construye con fervor una nación que ofrezca justicia social y libertad.”

Cerro de Leones

El tandilense Alberto Gauna recibió una beca individual del Fondo Nacional de las Artes en 1970 con la idea de establecerse en Buenos Aires para estudiar y trabajar en el ámbito cinematográfico. Comenzó algunos cursos con profesores como Alberto Fischerman, el director de fotografía Adelqui Camusso (quien había dirigido la Escuela Documental de Santa Fe, donde se habían realizado los primeros films que impactaron al realizador tandilense) y el productor y guionista Néstor Gaffet, destaca Fuentes (2012: 88). Al mismo tiempo reflexiona la posibilidad de realizar un film sobre la “Huelga grande” de 1908, una protesta llevada a cabo por los obreros canteristas de Tandil, muchos de ellos anarquistas. Proceso de producción, rodaje y montaje que se extendería desde 1972 a 1975 como *Cerro de Leones*. Paralelamente Gauna fue el asistente de dirección de Nicolás Sarquís en *La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro* (1972-1977).

Uno de los trabajos que Gauna realizó por esos años fue en los Laboratorios Alex, donde transitaban tanto los popes de la industria del cine como los jóvenes realizadores independientes. “Allí, entre otras personas vinculadas al cine conoció a varios realizadores y encontró una oportunidad para comprar la cámara (de 16 mm) con la que finalmente se filmaría la película: una cámara de motor con chasis de ciento veinte metros, o sea diez minutos ininterrumpidos de rodaje, que fue adquirida con un crédito del Fondo Nacional de las Artes” (Fuentes, 2012: 91). El film tuvo como actores principales a Luis Ciccopiedi y Malena Rivero, quienes tenían una amplia trayectoria en el circuito teatral regional. Es decir, Gauna estudió cine con los más formados representantes de ese arte, fue apoyado por una de las pocas instituciones que por entonces tenía líneas de fomento, fue asistente de un realizador experimental y trabajó en el espacio en donde se daba cita el presente y futuro del cine argentino. Estuvo en donde tenía que estar y con algunos de quienes debía estar antes de regresar a Tandil para realizar, con un equipo local, un cortometraje sobre acontecimientos relevantes para la historia del movimiento obrero sucedidos aquí.

Secuencias del film en contexto

Algunos documentales establecen un comentario sobre un espacio geográfico con el auxilio de las imágenes de factura propia. En *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) se ubica temporal y espacialmente al espectador: “Tandil, seis de octubre de 1973, sesenta y siete años pasaron

desde que el inmigrante Roberto Pascucci y grupos sindicales formaron la sociedad de resistencia, la primera organización de obreros canteristas”. El film se inicia con imágenes de obreros depositando una ofrenda floral en el cementerio local. La voz es informativa y recupera datos relevantes sobre la explotación de las canteras a comienzos del siglo veinte, delineando un film histórico que posee largas secuencias de ficción que reconstruyen los sucesos evocados.

Por esos convulsionados años, algunos realizadores que habían hecho los comunicados filmados del ERP crearon un documental que trafica la posibilidad de que no estuviesen convencidos de que la única salida política fuese la lucha armada. Acreditándose como Cine de la Base, Raymundo Gleyzer y otros produjeron *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974) sobre los reclamos de los obreros de la metalúrgica INSUD. Allí se presenta una lucha victoriosa que no eligió un camino violento: “con lucha – destaca el locutor–, estos obreros enfermos consiguieron un pequeño-gran triunfo. Luego de días de olla popular y más de tres meses en conflicto, el mismo día en que se movilizaron al Congreso la empresa pagó las seis quincenas atrasadas y reconoció la presencia de saturnismo, tantas veces negada por la patronal asesina”. Se valoriza la movilización popular pacífica para petitionar al Estado liberal, es decir que se lo reconoce como árbitro que puede dirimir los conflictos: algo alejado de la postura de los comunicados del ERP. *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) también concluye como *Me matan...* dando una visión favorable de las reivindicaciones pacíficas, aunque el evento narrado haya ocurrido varias décadas atrás: “En este mismo galpón – imagen del lugar– los empresarios firmaron el acuerdo luego de las huelgas de 1911 (se relatan los logros) [...] Las nuevas reivindicaciones sociales y las luchas harán la historia del pueblo”. La última oración es acompañada con planos de documentos sindicales, en uno de los cuales se lee una frase de Karl Marx repetida por Perón en varias ocasiones: “La emancipación de los trabajadores será obra de los mismos trabajadores”. Los obreros (actores) caminan hacia la cámara, así finaliza un cortometraje que reivindica una gesta sindical triunfante que no hizo uso de la violencia.⁹

Tanto en *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969) como en *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) hay unos pocos planos

⁹ Según Teresita María Victoria Fuentes: “El evidente mensaje final no es una recuperación de ideas del pasado sino una invitación al compromiso responsable en el presente del film” (2012: 94).

de observación en los que con profusión del uso de lente gran angular –recurso también presente en *El camino hacia la muerte del viejo Reales* de Gerardo Vallejo (1971), casualmente Vallejo hizo cámara en ambos films y probablemente para las mismas secuencias que aquí se comentan–, en los que se presentan primerísimos primeros planos de rostros de viejos con la piel ajada (y, por el uso del lente, deformados) seguidos en procesiones fúnebres, en Santiago del Estero en el primer caso y en Jujuy en el segundo. En ambas cintas los sonidos son los capturados con micrófono ambiente. Quizás se trate en este caso de los registros más cercanos a un hipotético grado cero, directos y sin interferencias. Se puede incluir aquí a *Ni olvido ni perdón* (film anónimo realizado por miembros del grupo Cine de la Base en 1973), donde se presenta la liberación de los presos políticos de marzo de ese año. Mediante planos de angulación en picado desde techos se registra la manifestación frente a la cárcel de Devoto y luego mediante un contrapicado las ventanas de las que cuelgan banderas de agrupaciones políticas y se escucha la voz de un orador que desde allí mismo dice: “compañeros vamos a hacer un minuto de silencio por todos los compañeros que han caído en dieciocho años de lucha”. Los cantos de los asistentes también están presentes: “Todos los guerrilleros son nuestros compañeros, basta de demora, la liberación ahora” y “cinco por uno, no va a quedar ninguno”. Estuviese o no presente la cámara tanto en uno como en otro caso las acciones se iban a producir más o menos como fueron registradas (las procesiones fúnebres y la manifestación por la liberación de los presos). El caso en extremo opuesto es el de las secuencias de ficción de *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina 1966-1972* (Carlos Vallina y otros, 1973) y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975), las cuales ponen en imágenes sucesos imposibles de registrar por cuestiones espaciales (lo que sucede dentro de un lugar de tortura por las fuerzas del Estado) o temporales (la huelga y represión de los canteristas de Tandil ocurrida en 1908).

La voz caracterizada (inclusión de una voz que simula ser la de un protagonista, la cual sigue siendo diegética, y que lee el testimonio de uno de ellos o condensa el de varios. Estas voces caracterizadas se diferencian de otro tipo de voz *over* informativa, persuasiva o de presentación porque introducen la palabra ajena) ha sido acompañada en algunos de estos films con imágenes de archivo. *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) monta la voz del actor (Ciccopiedi) que representa a un líder obrero anarquista dando un discurso a sus compañeros con fotos de obreros manifestando (de principios del siglo XX). Éste dice “¿es posible que los obreros no se decidan a integrar los sindicatos? No compañeros, hay que agruparse y ser militantes activos de la

causa emancipadora [...] Que el recuerdo de los mártires (de Chicago) nos anime. Viva la Sociedad Obrera de las Canteras”. El uso de esas fotografías es principalmente ilustrativo, no se informa sobre la época ni el lugar donde fueron tomadas, son sólo obreros en actitud contestataria. El discurso del actor lleva el contenido combativo.

Por otro camino

A fin de cuentas, en muchos de los films construidos desde y constructores de narrativas revolucionarias, el final del recorrido es similar. La victoria será indefectible. Inclusive un exceso de voluntarismo recubre, por ejemplo, los discursos de los comunicados del ERP filmados (1971-1972), en los que la “inventiva popular” puede burlar cualquier tipo de medida de seguridad (secuestrar al Cónsul inglés o violar la caja fuerte de un banco). Aunque, en el film de Getino y Solanas, “faro” en este conjunto, se critique el “espontaneísmo” de las acciones particulares no organizadas y los “errores” del peronismo por buscar cambios sociales sin el apoyo de la acción violenta de masas. Sin embargo, *La hora de los hornos* presenta también a “la revolución” como con una marcha imparable en América Latina desde la Revolución cubana en adelante.

Pero si sólo se considera este modelo, por ser el más utilizado, se concluirá apresuradamente que “todos” los llamados en estos documentales son por la revolución vía las armas. En *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974) y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) se documentan victorias populares a las que se llegó sin apelar a la violencia. En ambos casos las protestas de los obreros culminaron favorablemente para ellos gracias a la concesión de sus reivindicaciones con el Estado como mediador.

Los dos grupos de cine militante más importantes y productivos del período (Cine Liberación y Cine de la Base) también tienen en su haber realizaciones no tan convencidas de que el único camino sea la revolución presentada con una voz *over* autoritativa. *Muerte y pueblo* (Nemesio Juárez, 1969), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (Cine de la Base, 1974) son films que presentan un amplio uso de los testimonios, secuencias de observación y discursos que ponen en cuestión que la única solución de los problemas sociales se encuentre por el camino de la lucha armada. *Ya es tiempo de violencia* (1969), *Informes y testimonios: La tortura política en la Argentina 1966-1972* (1973) y *Cerro de Leones* (Alberto Gauna, 1975) contienen llamados al respeto por los “derechos humanos” en algunas escenas.

Cerro de Leones es un cortometraje documental que da por tierra con, al menos, dos elementos internalizados sobre la historia del cine documental argentino. En primer lugar, que su centro exclusivo haya sido la ciudad de Buenos Aires o que, en su defecto, las imágenes del interior del país las “hayan ido a buscar” los porteños. Solo ésta y las producciones de Gerardo Vallejo y de todos los formados en la Escuela Documental de Santa Fe bastan para poner en discusión dicha idea. Y, por otra parte, si bien Gauna realizó su film en un momento álgido, y sangriento, de las luchas políticas en la Argentina, su representación de una huelga obrera no se encuadró dentro de los márgenes de un discurso partidario militante que esgrimiera a la violencia política como única salida al dilema liberación o dependencia. Así como otros documentales del período, que no siguieron el canon de *La hora de los hornos*, el film producido y realizado en Tandil leyó la historia política a contrapelo pero sin apelar a la matriz revolucionaria (en favor de la violencia política) de pensamiento. *Cerro de Leones* fue una manifestación crítica en la recuperación de un evento histórico que culminó con la solución de los reclamos de los canteristas. Pero dejó suspendida la opción por la insurgencia finalizando con el recordatorio de quienes revalidan, a fin de cuentas, el título de maquinistas de la historia: “La transformación que día a día se imprime a la sociedad irá creando nuevas reivindicaciones sociales y las luchas que por ellas se realicen harán la historia del pueblo”.

Bibliografía

- Calveiro, Pilar (2001). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires: Colihue.
- Calveiro, Pilar (2005). *Política y/o violencia*, Buenos Aires: Norma.
- Cecchi, Julieta y Lencina, Ana Cecilia (2010). “¿Ni vencedores ni vencidos?”, inédito.
- Fuentes, Teresita María Victoria (2012). “Arte, identidad local e historia en *Cerro de Leones* (1975) de Alberto Gauna”, en Teresita M. V. Fuentes, Miguel Ángel Santagada y Ana Silva (coords.), *Ensayos sobre arte, comunicación y políticas culturales*, Tandil: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Getino, Octavio (2008). “A los integrantes de ‘Realizadores de Mayo’”, *Sociedad*, n° 27, primavera de 2008, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales (UBA).
- Kahana, Jonathan (2008). *Intelligence work. The politics of American documentary*, New York: Columbia University Press.
- Lebel, Jean-Patrick (1973). *Cine e ideología*, Buenos Aires: Granica editor.
- Longoni, Ana (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires: Norma.
- Marcorelles, Louis (1978). *Elementos para un nuevo cine*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Markarian, Vania (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Mestman, Mariano (2001). “La exhibición del cine militante: Teoría y práctica del grupo Cine Liberación (Argentina)”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España*, Madrid.
- Mestman, Mariano (2007). “Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista”, en Josefina Sartora y Silvina Rival (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires: Librería.
- Mestman, Mariano (2008). “Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. A cuarenta años de La hora de los hornos”, *Sociedad*, n° 27, primavera de 2008, Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales (UBA).
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2012). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Santa Fe: María Muratore Ediciones.

- Ollier, María Matilde (2009). *De la revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Peña, Fernando Martín (1996). “Clásicos nativos. Informes y testimonios”, *Film*, nº 10, Buenos Aires.
- Peña, Fernando Martín y Vallina, Carlos (2006). *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Trombetta, Jimena y Wolkowicz, Paula (2009). “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros. Volumen I (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*, Córdoba: El Cid Editor.
- Vezzetti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Ficha técnica

Cerro de Leones

Alberto Gauna 1975

Actuaron: L. Cicopiedi, E. Piccenti, M. Rivero, C. Aiello, alumnos del Seminario de teatro (Tandil)

Grupo Torio: A. Gauna, I. Rodenas, M. Gaiada, C. Moyano, F. Orbuch, D. Scheveloff, O. Lipchaj, I. Villar, C. Martínez Llorca

Duración: 00:24:20

Una aproximación al cine de Jorge Luis Acha.

Arte, historia y memoria

Magalí Mariano¹

Introducción

Jorge Luis Acha nació en 1946 y murió cincuenta años después en la ciudad de Miramar. Polifacético y transgresor, se destacó como pintor, fotógrafo y docente. Y también como cineasta, aunque prácticamente en secreto. Tres son sus largometrajes: *Hábeas Corpus* (1986) ganadora del Premio Festival de Cine de Óperas Primas en Bariloche en 1988; *Standard* (1989) en la que participan Libertad Leblanc y Juan Palomino; y *Mburucuyá* (1996) cuyo corte final nunca pudo ver.

Sus tres películas están influenciadas por la historia argentina: cada una de ellas en su unicidad y las tres como un todo permiten pensar el campo artístico –concretamente el cinematográfico– de la historia reciente en nuestro país, al tiempo en que develan sustanciales rupturas con las formas clásicas y hegemónicas de representación que posibilitan, dialécticamente, un nuevo pensamiento, en ocasiones más incierto y angustioso respecto al que se tenía y que conduce inexorablemente a una problematización que resignifica esa historia reciente y sus posibles representaciones.

¹ Realizadora Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN). Auxiliar diplomada en la asignatura *Realización I: Ficción*. Fue Becaria del CIN. Integrante del Centro de Estudios sobre Teatro y Consumos Culturales (TECC). Actualmente se desempeña como Coordinadora en la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arte de la UNICEN.

En lo que sigue, presentaremos un recorte amalgamado de los avances más significativos de la investigación sobre la obra cinematográfica de Acha, llevada a cabo entre septiembre de 2014 y agosto de 2015. Todo lo que se desarrolla a continuación se desprende de artículos más extensos que profundizan en cada uno de los tópicos aquí esbozados.

Empecemos considerando una de las particularidades de la filmografía de este provocador cineasta miramarense, vinculada a lo recientemente comentado. Hay algo que se repite en sus largometrajes: un componente histórico central en la narración, un acontecimiento concreto que articula en mayor o menor medida el relato y que de alguna manera contiene la historia, pero que no se vislumbra como lo más sustantivo a los fines del film. Veamos por qué.

Sobre *Hábeas Corpus*

Hábeas Corpus cuenta cuatro días de un hombre detenido y torturado en la clandestinidad, durante la última dictadura militar de nuestro país. Su cuerpo desnudo, doliente y despojado y también toda su indefensión representan los treinta mil cuerpos torturados y sometidos a las más diversas y atroces formas de suplicios infligidos en la impunidad del cautiverio por un represor. Es este cuerpo el que representa a las víctimas de la dictadura militar: es a través de este cuerpo que se expresa una de las páginas más negras de nuestra historia contemporánea (1976-1983).

La cuestión de la representación de lo histórico se vuelve por demás interesante: frente a un cine postdictatorial que tendió a la transparencia en la enunciación y a la exacerbación del realismo testimonial, Acha emerge con una propuesta contra-hegemónica, y resiste desde los márgenes –produciendo siempre de manera independiente–, experimentando en el plano de lo formal y en la deconstrucción de los discursos naturalizados. Aunque no abundan, algunos elementos referenciales nos permiten trazar coordenadas espacio-temporales que anclan el relato en dicho período histórico: una habitación tenebrosa y oscura (en la que todo sucede); un Falcon verde (estacionado en la puerta de la casa-habitación); una calcomanía con un slogan: *los argentinos somos derechos y humanos*. La tortura no se explicita jamás, sin embargo está latente todo el tiempo en el cuerpo del protagonista, en su silencio abismal y en la expresión de su rostro. Y por momentos, un respiro: varios inserts sobre otro tiempo; un recuerdo real o una imagen fantaseada en donde lo vemos junto a *otro hombre* jugar como niños en el mar, correr por la playa, reír a mudas carcajadas. El carcelero escucha por la radio discursos sacerdotales

referidos a lo ocurrido a Jesús en Semana Santa, mientras come sólo las anchoas de una pizza y mira revistas de fisicoculturistas. Pero lo más original de *Hábeas Corpus* es el modo en que profundiza en lo sensorial, la delicada y minuciosa exploración de todas las cualidades y todas las potencias de lo que puede existir en un cuerpo. Así, la ruptura más radical respecto al cine argentino en general y al de la postdictadura en particular se manifiesta en la forma en que visibiliza y representa el cuerpo. Y por qué no pensar que esta ruptura deviene de una ruptura anterior vinculada a cómo se visibiliza y representa el horror. Y arriesgando aún más ¿por qué no inferir que Acha ha admirado a Bacon? En su *Lógica de la sensación*, Deleuze (2013) analiza, con profunda devoción y gran alcance teórico, la obra del pintor irlandés, centrándose fundamentalmente en la cuestión del cuerpo y la representación del mismo, es decir, en la relación entre cuerpo e imagen, pensando en la pintura en-sí, en sus dimensiones teóricas y metodológicas, pero también en la pintura desde la experiencia del espectador. Varias consideraciones desprendidas de este extenso y complejo ensayo de Deleuze nos permiten acercarnos a *Hábeas Corpus* y comprender, a través de la obra, la mirada de su director.

Hábeas Corpus es el relato de una espera. Es el relato de todo aquello que sucede en el cuerpo de un hombre que espera la muerte que amenaza inminente. Para Acha no es necesario mostrarnos la tortura para hacernos sentir el sufrimiento de ese cuerpo. Y respetando el tiempo del personaje, *Hábeas Corpus* explora en la esfera más íntima de este hombre. El tiempo de la película es el tiempo del personaje, que agoniza en cautiverio; es un tiempo distorsionado, alienado. No hay una estructura dramática clásica, ni algo que se le parezca. No hay conflicto aparente. El relato está desprendido de coordenadas temporales y espaciales. Como espectadores conseguimos situarnos, pero lo hacemos a partir de relacionar activamente los diferentes indicios visuales y sonoros. Al igual que en la obra pictórica de Bacon, más que correspondencias formales, lo que en cada uno de los planos (casi en su totalidad fijos, como verdaderos cuadros) de *Hábeas Corpus* se constituye, es una zona de *indiscernibilidad*, de *indecidibilidad* que ubica al espectador en una posición incómoda, incierta y estremecedora. El cuerpo del protagonista aparece siempre desnudo, lánguido, amedrentado. Pero no es un cuerpo visualmente herido. Es un cuerpo atravesado por las percepciones, recuerdos o fantasías en los momentos más terribles de su vida. Acha ha querido *filmar el grito antes que el horror*. Ha puesto el ojo en el cuerpo de un hombre-treinta mil en esos tiempos muertos que tienen lugar entre las infinitas sesiones de

tortura. En palabras de Ricardo Parodi, *el tiempo en que descubre que posee un cuerpo hecho de fragmentos*².

Sobre *Standard*

Standard nos presenta a un grupo de obreros alienados que intenta construir algo: el proyectado Altar de la Patria. La ley de creación de este panteón –promulgada en 1974– declaraba en uno de sus artículos que en su frontispicio se grabaría la siguiente leyenda: *Hermanados en la gloria, vigilamos los destinos de la patria. Que nadie utilice nuestro recuerdo para desunir a los argentinos*. El lugar elegido para el mausoleo fue un terreno de la Avenida Figueroa Alcorta de la Capital Federal que ya había sido escogido años atrás para otro frustrado proyecto del peronismo: el Monumento al Descamisado. No sabemos si el lote fue víctima de un oscuro hechizo; lo cierto es que los obreros padecieron innumerables avatares que obstaculizaron su consumación: gran cantidad de cables con tensión, viejas colectoras cloacales y la base de hormigón del fracasado monumento anterior, cuya devastación provocó múltiples y desafortunados altercados y disturbios. Se detuvieron los trabajos y en 1976, luego de la huida del “Brujo”³ y caído el gobierno de “Isabel”⁴ se dio rotundo fin al proyecto.

Sin embargo, podemos afirmar que el acontecimiento concreto es insustancial a los fines del film. *Standard* rebasa de símbolos harto conocidos por nuestra argentinidad (la bandera celeste y blanca, su respectiva Canción, figuras de muchos de los próceres nacionales, desde San Martín hasta Perón, estampas de la revista *Billiken*, entre otros varios etcéteras) que son presentados en el medio de una suerte de travesía, en la que cinco obreros (cinco hombres *disfrazados* de obreros, exageradamente caracterizados) deambulan y divagan mientras intentan construir algo. Lo cierto es que nunca se esclarece el fin que persiguen: realizan diferentes acciones más bien lúdicas, corren por el edificio en (de)construcción, se pasan ladrillos entre ellos, bailan, se ayudan a tomar agua, se masturban, tocan objetos fálicos. Hay una cierta tensión sexual constante. Y a esto se le suma la presencia de

² En <https://jorgeluisacha.wordpress.com/cine/peliculas/>.

³ José López Rega, ex Ministro de Bienestar Social de la Nación entre 1973 y 1975, creador de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). El apodo de “Brujo” se debía a su afición por el esoterismo.

⁴ María Estela Martínez de Perón, última esposa de Juan Domingo Perón. Asumió la presidencia de la Nación a la muerte de éste en 1974, cargo del que fue depuesta por el golpe militar del 24 de marzo de 1976.

Libertad Leblanc, que aparece como una suerte de arquitecta de este gran proyecto, a veces vestida en celeste y blanco, a veces desnuda, siempre exuberante, como símbolo sexual que personifica todos los mitos nacionales juntos.

En esta película tampoco oímos palabras, la banda sonora nos procura himnos y canciones patrióticas y también, hacia el final del film, la transmisión de cumbias por una radio, voces y gemidos que pocas veces tienen una relación sincrónica con el relato. *Standard* profundiza la problematización de todos estos tópicos que, siguiendo el análisis de Jorge Sala (2010), ocultaron históricamente las fisuras sociales en nuestro país. Pero esta indagación incisiva no se manifiesta únicamente en el plano del contenido de la historia, no se evidencia sólo en relación a lo *que* se cuenta sino, –y fundamentalmente– en relación a lo formal, a *cómo* se cuenta cinematográficamente hablando, en términos de relato, de puesta en escena, de tratamiento visual y sonoro y de montaje.

Libertad Leblanc se configura como divinidad materna: madre patria, madre tierra, virgen madre o madre del pueblo. La alegoría se repite a lo largo del film. Evoca el *ánima* en clave *jungiana*, la imagen arquetípica del eterno femenino que habita en el inconsciente colectivo de un pueblo. Diosa maternal y erótica, madre y *femme fatal*, hada y hechicera; ella es la gran ilusionista, la inefable seductora. Es la deidad de un pueblo glorioso, honrado, virtuoso, gozoso de libertad y bienestar que se esfuerza por tributarle un monumento. Ella los bendice desde las alturas.

Los obreros de *Standard*, como los del proyectado Altar, parecen víctimas del mismo hechizo: vagan como autómatas por esa (de)construcción sin ningún avance concreto. Sin embargo, su derrotero es una excusa para ir cristalizando una iconografía de la patria. Los cinco hombres que representan a *obrer*os no hacen más que deambular y divagar por ese espacio metafórico mientras pretenden construir algo. Nunca se esclarece el fin que persiguen. El ambiguo estado del edificio, entre la construcción y la destrucción, torna más confuso el cometido o –al revés– devela el sinsentido de la labor. ¿Acaso una parábola de la historia argentina?

Sobre Mburucuyá

Mburucuyá tiene como eje narrativo el viaje que emprendieron Alexander Humboldt y Aimée Bonpland junto a tres indígenas por la cuenca del Orinoco (relatado en el libro del botánico alemán titulado *Viaje a las regiones equinocciales del Ecuador*.) Se trata de una *roadmovie* muy

particular, quizás la película más narrativa de la filmografía de Acha y, al mismo tiempo, la que más evidencia la representación. Se trata de un “viaje fluvial” en el que los cinco protagonistas van encontrándose con una serie de personajes arquetípicos de la conquista y evangelización americana: sacerdotes, cargueros, príncipes indígenas, cazadores, militares, esclavos, fugitivos, entre otros. Acha viajó durante mucho tiempo por nuestro continente, siempre se manifestó muy interesado por la antropología del arte, y esta última película condensa sus expectativas sobre el cine. Acha amaba la representación. Amaba que se vea la *mentira*. Creía que así, el cine se parecía más a un sueño que a la realidad. En *Mburucuyá* todo es representación. El artificio lejos de encubrirse, se delata. La selva está construida en un estudio, los personajes juegan sus personajes, nunca se los ve fusionados. Se trata una vez más de una profunda reflexión sobre nuestra historia.

Mburucuyá remite a la voz guaraní para una flor que los sacerdotes españoles de la conquista de América rebautizaron “pasionaria” y utilizaron con fines evangélicos, ya que su estructura botánica (corona, estambres y estigmas) les servía como recurso pedagógico para relatar la Pasión de Cristo.

Lo que de alguna manera se pone en juego en *Mburucuyá* (y en toda la filmografía de Acha) es el entramado “comunicacional” que se teje y entreteje entre el autor y nosotros, los espectadores, a través de su obra. Siguiendo a Deleuze, pensamos esta película (y también las dos antecesoras) como verdaderos actos de resistencia. En este sentido, creemos que Acha resiste en *Mburucuyá* contra-informando en todos los niveles. En el plano del contenido, lo hace proponiendo una versión sui generis de la historia que no se conforma con ser original sino que es inconclusa: no ofrece un discurso cerrado; juega permanentemente con un contrapunto entre imagen y sonido que deja en el espectador la responsabilidad de otorgar el sentido último. O creemos en lo que vemos, o creemos en lo que escuchamos, o encontramos un nuevo significado posible que se urde en una nueva mirada y una nueva escucha de lo que vemos y oímos en el film, de lo que conocemos y de lo que se nos ha *informado* respecto a nuestra historia de colonizados. No contrapone únicamente la “mirada” de los europeos y los españoles, incluye la de un jaguar, una mirada animal, ‘neutral’, desprovista de intereses de poder: Acha hace posible una tercera mirada, nunca antes considerada. No se conforma con relatar en off, *documentalizadamente*, en un único idioma sino que en un primer momento relata en español, a continuación traduce al inglés (y deja ver las limitaciones de la traducción) y cuando se trata de la voz de Yancagua, relata en español y luego traduce al inglés, pero deja escuchar en un plano sonoro más *lejano* (como si de la toma de sonido directo se tratara) la voz

original, posiblemente yaruro. En este sentido, si bien escuchamos una voz en off que de alguna manera pretende guiar el relato, se hace notar cómo este se construye a partir de perspectivas relativas. Hay un carácter fragmentario en el tratamiento del relato que se hace posible, justamente, por la multiplicidad de perspectivas que se enuncian desde una voz que se pretende omnisciente al tiempo en que evidencia (por el contrapunto con la imagen) su falibilidad. Si hemos aprendido “nuestra” historia representándola en actos escolares, si hemos aprendido a creer ciegamente en un Dios que desconocíamos, si hemos olvidado nuestras lenguas originarias, entonces, ¿qué forma puede ser más eficaz que aquella que se construye desde la representación total del encuentro (in)imaginable de dos cosmovisiones sobre el hombre y la naturaleza (con mucho más que un océano de distancia) para poner en jaque tantísimos discursos aprehendidos y naturalizados? Nada mejor que una *roadmovie* para emprender un largo viaje de reflexión profunda.

A modo de conclusión

Difícilmente alguien pueda olvidar las películas de Acha después de entregarse a la experiencia de verlas. Se trata de películas que provocan al espectador, que lo desafían, que lo ponen de cara a reflexiones profundas, necesariamente incómodas y angustiosas sobre nuestra identidad, sobre nuestro pasado y sobre nuestro presente. Se trata de películas que enfrentan al espectador a una extraña sensación que conjuga incertidumbre y desazón con una paradójica expectativa. No se trata de obras fácilmente disfrutables, sino más bien de obras que coquetean con un arte abyecto, ligado a la necesaria coherencia y cohesión de todo aquello que relata y de los fines expresivos que persigue. Una historia nacional (y latinoamericana) signada por sucesivos acontecimientos traumáticos y sangrientos no puede representarse con formas *bellas* o que respondan a los modelos hegemónicos de belleza, sino con imágenes que provoquen un choque estético, que apelen a movilizar(nos), que generen incertidumbre, angustia, incomodidad; imágenes que hagan justicia a eso que están representando, figurativa, conceptual, narrativa y simbólicamente.

Hábeas Corpus, *Standard* y *Mburucuyá* se erigen entonces como grandes obras cinematográficas argentinas paradigmáticas, profundas y sensoriales. Se consolidan como películas que nos sumergen en una reflexión obligada sobre nuestro pasado y sobre nuestro presente, generando en nosotros más preguntas que respuestas, convirtiéndose desde el primer visionado en obras inolvidables. Y eso es, a la vez, lo que vuelve a Acha uno de los artistas

argentinos más comprometidos con el cine y, de forma tangencial, con la historia de nuestro país. Acha nos desafía con películas que merecen ser vistas introspectivamente, con una escucha atenta y con una observación paciente, logrando despegarse de las formas tradicionales y hegemónicas de representación, proponiéndonos una reflexión profunda y detenida sobre saberes históricos, sociológicos, antropológicos: sobre nuestra identidad y nuestra memoria.

Bibliografía

- Deleuze, Gilles (2013) *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Mar del Plata: Arena Libros.
- Sala, Jorge (2010) “La experimentación radical y las nuevas fronteras de la política en el cine de la postdictadura”, en A.L. Lusnich y P. Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Idas y vueltas. La representación de “Colonia Vela” y los pueblos bonaerenses en las películas de Héctor Olivera basadas en la obra de Osvaldo Soriano

Daniel Giacomelli¹

Con su primer adaptación realizada en 1983 y la segunda y última concretada en 1994, Héctor Olivera realizó la puesta en escena cinematográfica de dos novelas de Osvaldo Soriano que presentan un mismo territorio en distintas épocas de la historia de nuestro país. En *No habrá más penas ni olvido* (1983) nos encontramos con la localidad de Colonia Vela, en donde se produce un cisma político entre peronistas de izquierda y de derecha que desemboca en un conflicto armado entre las dos partes; el peronismo de izquierda, representado por el gobierno local, debe defenderse de las fuerzas de seguridad, las cuales se alinean con los peronistas de derecha, provenientes de la ciudad cabecera del partido (en el caso de la versión cinematográfica se llama San José, en la novela es Tandil).

Diez años después Olivera regresa a la región pampeana y a la literatura de Soriano con la adaptación cinematográfica de *Una sombra ya pronto serás*

¹ Realizador Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN). Investigador del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC). Auxiliar Diplomado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la UNICEN. Docente en los niveles universitario (*Historia del Cine II*) y terciario (*Lenguaje Audiovisual, Práctica Profesional III: Periodismo Televisivo*). Integrante del Comité Editorial de la Revista *Aura* del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN. Ha publicado resultados de sus investigaciones en actas de congresos y revistas especializadas.

(1994). El film relata la historia de un técnico informático que regresa a su lugar de nacimiento en busca de trabajo, para encontrarse con una llanura desolada, desabrida, en la cual abundan personajes errantes, quienes perdieron rastro de su búsqueda, prefigurando el destino del protagonista durante las dos horas de duración del film. Aunque en esta segunda obra el territorio exhibido no está exclusivamente ligado a exponer una única locación –sino a un fragmento del sur de la región pampeana que recorre el protagonista–, Olivera en algunos tramos de su film regresa a la localidad de Colonia Vela, componiendo de manera diferente el pueblo que había representado más de diez años antes.

Colonia Vela, provincia de Buenos Aires

El pueblo ficticio de Colonia Vela, localidad en la que tienen lugar los hechos que acontecen en las novelas de Osvaldo Soriano adaptadas por Héctor Olivera, está inspirado en la localidad real de María Ignacia Vela, población ubicada a 50 kilómetros de la ciudad de Tandil (es la segunda mayor aglomeración urbana del partido con casi 2.000 habitantes). No obstante, debemos aclarar que la localidad de Colonia Vela que se presenta en estos films no se corresponde con el poblado real, sino que es una suerte de muestra, un extracto de los pueblos de menos de 10.000 habitantes que abundan en el interior de la provincia de Buenos Aires.

En este sentido, podemos entender a Colonia Vela como uno de los tantos focos urbanos menores de la provincia, cuya proximidad con respecto a ciudades de mayor cantidad de habitantes –como Tandil, Bahía Blanca, Mar del Plata, Junín– es de más de 40 kilómetros. Un pueblo como el representado en estas películas podría ser visto como una estrella de poco brillo en el firmamento cuasi-estelar de la Pampa bonaerense, o como islas desconectadas en un océano.

En esta versión de la provincia de Buenos Aires que se dibuja en las películas analizadas –especialmente en *No habrá más penas ni olvido*– conocemos un territorio donde los medios de transporte todavía funcionan como conectores entre grandes llanuras vacuas de “civilización”.

Poniendo en escena Colonia Vela

Para analizar la puesta en escena de los films abordados es necesario primero establecer categorías de análisis del espacio en el cine. Por lo tanto los conceptos de espacio pictórico, arquitectónico y filmico propuestos por Éric

Rohmer en su estudio sobre la organización espacial de la película *Fausto* (1926) de F. W. Murnau (Gentile, Díaz, Ferrari, 2008: 21) nos ayudarán a organizar el análisis.

El espacio pictórico corresponde a la tarea del director de arte como compositor de las imágenes dentro de los marcos que impone el fotograma cinematográfico, haciendo uso de los colores, luces, sombras, valores y tonos, y valiéndose de las diferentes corrientes artísticas para generar significado. El espacio arquitectónico se articula en la relación que la escenografía y la arquitectura tienen con la tridimensionalidad, en tanto la labor del director de arte es diseñar, construir y administrar en el espacio los elementos que componen el campo cinematográfico, para dar contexto, acentuar rasgos físicos y psicológicos de los personajes y proporcionar al espectador una ubicación espacio-temporal referida al desarrollo de la acción dramática. El espacio fílmico aborda conceptos específicos del lenguaje cinematográfico, comentando así las nociones de plano, campo, fuera de campo, montaje y focalización, para dar sentido a la escenografía en la totalidad de un film. Así pues, el espacio fílmico es el que engloba a los dos anteriores y el que le da la especificidad respecto a la escenografía teatral.

Es entonces más precisamente dentro de una mirada sobre espacio fílmico donde queremos encontrar qué representación de la región pampeana y sus espacios urbanos es la que se lleva a cabo en los films que analizamos.

La puesta en escena de la versión fílmica de *No habrá más penas ni olvido* es llevada a cabo a través de la exposición de una lucha de fuerzas que toma lugar en el centro del pueblo de Colonia Vela. El territorio pampeano es exhibido como un marco para este pueblo que se configura como una isla en medio de un mar/desierto que se extiende hasta el infinito.

Colonia Vela es presentada como un último bastión ante la amenaza de las fuerzas de la derecha, no sólo peronista sino también de las fuerzas armadas. Los bandos combatientes en Colonia Vela se ubican a un lado y al otro de la plaza principal de la ciudad. Más que a un campo de batalla, la contienda en la película se asemeja a un partido de fútbol, siendo el terreno de la plaza central el campo de juego. El resto de los ciudadanos de Colonia Vela no toman parte en el asunto, se ubican como espectadores de la contienda; excepto por los miembros de la Juventud Peronista, quienes rondan por el pueblo y parecieran haberse establecido cerca de la estación de trenes. Estos personajes se dedican exclusivamente a actuar como el brazo de algo mayor, preparados para un evento que aún no tomó lugar, y para esto secuestran a miembros de las fuerzas de seguridad.

Como antes dijimos, el film toma la plaza central de Colonia Vela como el eje de su puesta en escena, y la organización de los planos prefiere ubicarnos del lado de los defensores en vez del de los atacantes. Los defensores, ubicados en la delegación municipal, se acomodan bajo escritorios, esquivan las ventanas, se ponen en cuclillas, usan las paredes como parapeto. El uso en esta locación de planos cortos y la ubicación de la cámara detrás de obstáculos expone un encierro, una sensación de claustrofobia. Del modo contrario, los atacantes utilizan todo el espacio de las calles principales y la plaza, y abundan los planos generales y enteros, con la cámara ubicada frente a estos. Se expone la posición de liderazgo a través de un montaje “correcto” de *raccords* que corresponden a una dirección unificada.

Dentro de las dependencias de la delegación municipal la fragmentación de los planos nos indica la forma de habitar este espacio que adoptan los habitantes del pueblo que se identifican con el ala izquierda del peronismo. Cada uno de los defensores se parapeta con mobiliarios de las oficinas de la delegación municipal, de alguna manera aferrándose al último pedazo de pueblo que pudieron conseguir. En oposición, la ocupación que hacen las fuerzas del peronismo de derecha en el pueblo organizan la distribución de los planos en las escenas que estos protagonizan, ocupando primero las calles, luego los negocios lindantes a la plaza, y finalmente ese terreno. Prepondera en los planos de la plaza un monumento de una persona con un niño fallecido en sus brazos, y casi ocupando la mayor parte del fondo del campo, la iglesia central de Colonia Vela enmarcando la acción.

Las escenas que acontecen en locales lindantes a la plaza presentan un mundo ajeno al conflicto dentro del partido político, y están compuestas en su mayor parte por un número mucho menor de planos, lo que nos pareciera indicar que estas locaciones solamente encuentran sentido a la manera de palcos donde los habitantes del pueblo observan una situación que no les incumbe.

El quiebre en los espacios del film se da en un momento narrativo fundamental en el relato, que es cuando, luego de haber tomado la plaza, los miembros de las fuerzas del peronismo de derecha atacan la delegación municipal destruyéndola, y la acción pasa a la escuela que comienza a funcionar en ese momento a la manera de espacio de detención clandestino. Aquí las referencias al pueblo se disuelven y nos encontramos con una película que deja los exteriores y pasa a interiores claustrofóbicos y oscuros, con planos que exponen un uso expresivo de la luz y las sombras, y el empleo de lentes angulares para acentuar rasgos y expresiones.

Límites y coordenadas

Martin Heidegger en su ensayo acerca del arte y el espacio comenta:

Espaciar remite a ‘escardar’, ‘desbrozar una tierra baldía’. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas. (2009: 21)

En *No habrá más penas ni olvido* podemos encontrar una organización del pueblo prototípico del interior de la provincia de Buenos Aires que otorga una relevancia considerable a la plaza central como eje de la acción política y social del pueblo, acompañada siempre por la presencia del orden eclesiástico, que enmarca la acción de los peronistas de derecha, quienes luego de convertirse en la fuerza opresora, erradican el orden establecido por la –en este caso mucho menor en tamaño– delegación municipal, trasladando el conflicto a un modo de operar clandestino, llevado a cabo en una escuela pública.

Aquí comienza a entrar en juego la noción de *metáforas orientacionales, espaciales y topográficas* que Ana Laura Lusnich (2011: 477) menciona; sin embargo, con menos hermetismo en la puesta en escena que los casos que refiere la autora², debido a la temporización realizada desde el comienzo del film. La temporalidad que se presenta es muy cercana a la dictadura durante la cual Olivera realiza la película. Inferimos en este sentido que, para Olivera, la organización en estos pueblos está estrechamente ligada a la fuerza de las instituciones –la *Polis*, la Iglesia, el Estado, la Educación– y que la ocupación de cada una de ellas, junto a la eventual destrucción del orden estatal por parte de las organizaciones derechistas, representa una imagen fractal de la historia del país hacia finales de los ’70 y principios de los ’80. Los espacios de tortura y de reclusión son incluidos en el film en un ámbito sensible: la institución educativa. En este sentido encontramos en la organización de la puesta en escena un cambio en la distribución de planos, que a través de encuadres generales y enteros nos permiten observar cómo los protagonistas del film habitan el espacio urbano, y luego a través del uso de planos más cortos y detallados la forma en que se vinculan afectivamente,

² Entre los films que Lusnich menciona se encuentran *La isla* (Alejandro Doria, 1979); *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979); *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981) y *El agujero en la pared* (David J. Kohon, 1982).

políticamente, socialmente con ellos. A Olivera le interesa mostrarnos cuál es la forma en la que los habitantes de este pueblo se vinculan con su hábitat, cómo ocupan ese espacio. Se pasa en los primeros momentos de la película a una narración que impone en términos deleuzianos (1984) una *imagen-percepción/acción*, a una donde preponderan las *imágenes-afección*, con espacios cargados de emociones, lo que el mismo Deleuze llama *espacios cualesquiera*.

La caracterización realizada por Olivera de Colonia Vela nos remite a la película *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, donde hay una región urbana en pugna por parte de dos fuerzas antagónicas. Sin embargo la narración de *No habrá más penas ni olvido* nos propone entender la existencia de dos bandos casi iguales ideológicamente, con matices distintos, pero que vienen a reactualizar la noción de lucha que motorizaba al film de Santiago. De este modo es que “la lucha por la lucha misma”³ que se evocaba en el film de 1969 termina de ser perdida en este caso por la lucha interna del bando defensor.

Asimismo, desde otra perspectiva de análisis podemos inscribir a este film dentro de la periodización que Andrea Cuarterolo (2011: 339) propone acerca de aquellos films realizados en los inicios de la democracia que recuperan el pasado reciente para hablar de lo que había sucedido poco tiempo atrás, y del mismo modo actualizar al presente del estreno de un film problemáticas referidas a un suceso que podría haber acontecido en un período anterior a la dictadura. Uno de los rasgos que identifica a *No habrá más penas ni olvido* es que, a pesar de ser una adaptación de una novela es un relato casi testimonial, que trata de recuperar un público perdido. Como dice Cuarterolo:

[...] estas películas testimoniales centraron los grandes conflictos políticos y sociales de la época en pequeñas historias individuales, que permitían mantener esa frontera semi-permeable entre lo público y lo privado. En este sentido, una característica fundamental de estos films fue la elección como protagonistas de ciudadanos comunes, representativos de sectores amplios de la sociedad. (2011: 352)

La misma tierra, otros tiempos

En *Una sombra ya pronto serás* nos encontramos con un personaje sin nombre, cuyo programa narrativo (Fontanille, 2001) es desembragado una vez que su viaje en tren se detiene por razones que desconocemos. El tren en que viajaba está vacío, detenido en un trayecto de vías en una zona no identificada

³ Sobre este tema, ver Cerdá (2011: 439).

por señales o carteles en la región pampeana. Posteriormente, el personaje se detiene en lo que parece ser una estación de servicio donde decide asearse, y allí baja su marcha un auto conducido por Coluccini, un artista circense en busca de un camino hacia Bolivia. En ese momento nos enteramos de que el protagonista del film es un ingeniero informático que busca llegar a Neuquén.

Luego de esta escena Coluccini y el ingeniero emprenden un viaje que en una primera instancia pareciera seguir el curso de las intenciones del ingeniero, pero luego se desvía cuando se detienen en una montaña de señalizaciones de caminos y deciden dirigirse hacia Colonia Vela, donde el ingeniero resuelve pasar el día. Allí conoce a Lem, un empresario que quiere recuperar dinero a través del juego de ruleta en los casinos, y entablan una relación profesional en la cual el ingeniero se compromete a realizar un algoritmo que le permita a Lem ganar dinero fácilmente. Más adelante, el ingeniero se vincula en la hostería donde se aloja con una adivina, quien también está emprendiendo un viaje.

En lo que respecta a la organización de los planos que componen el espacio fílmico de la puesta en escena, reconocemos en el film la presencia predominante de encuadres generales y enteros en los exteriores, con el horizonte pampeano dividiendo la tierra verde del cielo azul en las escenas que transcurren fuera de los espacios urbanos, y la imponencia del edificio de la delegación municipal con su torre en Colonia Vela. Los interiores en la mayor parte del relato están compuestos por escenas en habitaciones de hoteles o autos, prevaleciendo especialmente los últimos.

En las habitaciones de hoteles los personajes ocupan ese espacio sin terminar de habitarlo, es solamente un lugar de paso donde les resulta conveniente pasar tiempo, a diferencia de los automóviles. En este film los automóviles son los hogares de los personajes que el protagonista conoce. El exilio de los personajes de lo que alguna vez fueron ciudades los forzó a convertir sus vehículos en sus casas, atravesando la región pampeana sin un destino concreto.

En un momento del film el ingeniero y Coluccini deciden detenerse en una fábrica abandonada, espacio que expone la verdad sobre Coluccini, y que da lugar a una intervención artística de éste, quien vuelve a montarse en su monociclo para cruzar por un cable a través de dos torres.

Contrariamente a la representación de Colonia Vela que se realizó en *No habrá más penas ni olvido*, en *Una sombra ya pronto serás* el pueblo es regido por lo que pareciera una dictadura militar que gobierna desde una torre, siendo este lugar el único referenciado en términos de espacio fílmico desde el interior y el exterior. Este edificio es una construcción del arquitecto Francisco

Salamone realizada en la localidad de Carhué durante los años '30, con un estilo *art déco* y rasgos expresionistas. En su interior existe una gran sala con un mural de la pintura *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, y la iluminación es cenital, asemejándose a aquella de *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick.

Colonia Vela en este film da cuenta de la persistencia del gobierno derechista que atentó contra el pueblo y emprendió una toma del poder en *No habrá más penas ni olvido*, lo que hizo que los personajes con quienes se encuentra el protagonista se exilien sin rumbo fijo en la región pampeana trazando en sus trayectos líneas perpendiculares que se cruzan, en un territorio donde logran conocerse, intimar, colaborar, trabajar juntos, exponer sus sentimientos y verdades. Es la búsqueda de los personajes exiliados en *No habrá más penas ni olvido* por rehabilitar esos lugares a los que se sentían vinculados no sólo como refugio y hogar, sino también emocional, social y políticamente. La revelación en esta película, para el pesar de las personas, es que los pueblos y los lugares de trabajo (fábricas, estaciones de servicio, peajes, moteles, circos) de los cuales se sentían parte ya no son habitables.

A modo de cierre

El sitio que se había iniciado en *No habrá más penas ni olvido* culminó con la ocupación permanente de los militares en los pueblos de la provincia (reflejado en el mundo real en la intendencia de Zanatelli⁴ en Tandil durante la década del '90) y la expulsión de aquellos que durante las décadas de los '60 y '70 tuvieron activismos políticos en pos de la transformación social. Es por eso que en *No habrá más penas ni olvido* la figura de Perón se vuelve casi un esbozo, que se trasluce a través del cansancio de los protagonistas más ancianos de la película.

Una sombra ya pronto serás pareciera ser una reflexión personal de Olivera acerca de su filmografía previa, que incluyó películas como *La Patagonia rebelde* y *La noche de los lápices*, donde el realizador todavía se inclinaba por presentar a un público masivo un producto audiovisual que propicie una problematización que pueda traducirse en acción colectiva.

⁴ Julio José Zanatelli fue intendente de facto de Tandil durante la última dictadura cívico-militar (en 1976 y entre 1979 y 1983). Luego de la recuperación democrática fue electo en tres oportunidades: en 1991 por el partido Fuerza Republicana, liderado por el general Antonio Domingo Bussi; en 1995 por el partido vecinalista Apertura Independiente; y en 1999 por Acción por la República, partido del ex Ministro de Economía Domingo Cavallo. Falleció en 2002.

Recordemos también que Olivera a finales de los '80 trabajó como realizador en películas estadounidenses de clase B, de muy baja calidad narrativa, estética y de costos de producción⁵. *Una sombra ya pronto serás* cambia el tono, de aquella parodia que se transformaba en el film político e interpelador que resultaba ser el de 1983, a una suerte de pastiche de géneros y situaciones que si no fuera por el hilo conductor que implica la presencia del programa narrativo que guía al protagonista no encontraría sentido.

Hacia el fin del film el programa narrativo del protagonista –lo que parecía ser el cambio de estado inicial (tren detenido) a un estado final (llegar al sur: Neuquén)– no encuentra una direccionalidad. Coluccini y el ingeniero parten de un peaje y llegan a un terreno donde la geografía cambia, el suelo es seco y agreste, y en el horizonte hay una elevación. En ese lugar encuentran el auto de Lem, quien yace muerto dentro de éste. Cuando el ingeniero retoma su camino para hablar con Coluccini, éste se encuentra sobre la elevación del terreno, hablando en italiano, y en ese momento el cielo se torna nocturno. Coluccini le cuenta al ingeniero su epifanía y lo insta a volver tras sus pasos y “sacar petróleo”. Coluccini se queda en este terreno y el ingeniero vuelve al tren del inicio del film, e intenta encenderlo y seguir su trayecto inicial. Cuando mira por la ventanilla ve una figura humana que se asemeja a sí mismo, en ese entonces la imagen se congela y se funde a negro y el film finaliza.

Este último espacio donde Coluccini, Lem y el ingeniero se cruzan por última vez, es el espacio de la salvación, el tema principal del film. Su posibilidad de rehabilitar ese espacio se ve impedida por la destrucción emocional, sentimental, física que provocó el neoliberalismo de comienzos de la década de 1990.

Estos personajes, que alguna vez habitaron el suelo pampeano y que posteriormente debieron abandonar la tierra que tanto añoraron y por la cual lucharon, son desplazados no sólo en el terreno físico, sino en lo que posteriormente se conocería como nuevo cine argentino. El terreno donde se moverían los nuevos personajes del cine argentino ya no sería la rebelde pero a su vez tan familiar pampa, sino los recovecos de las grandes urbes, como en *Silvia Prieto* (1998), *Pizza, birra, faso* (1998), *Mundo grúa* (1999) y *Bolivia* (2001).

⁵ *Reino salvaje* (1984); *La muerte blanca* (1985); *Matar es morir un poco* (1989); *Negra medianoche* (1990).

Bibliografía

- Cuarterolo, Andrea (2011). “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)”. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Cerdá, Marcelo (2011). “La política de las formas neutras. Acerca de *Invasión*, de Hugo Santiago”. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/FCE.
- Gentile, Mónica; Díaz, Rogelio; Ferrari, Pablo (2007). *Escenografía cinematográfica*, Buenos Aires: La Crujía.
- Heidegger, Martin (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Lusnich, Ana Laura (2011). “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”. En A. L. Lusnich y Pablo Piedras (comps.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.

Prácticas de representación de identidades en el espectáculo *Despertando Conciencias II.* *El amor ausente (2014)*

Diana Barreyra¹

Introducción

En el año 2003 surge en Tandil un nuevo espacio del teatro municipal: el *Proyecto Adolescente*, que desde sus inicios se propone la inclusión social a través del arte. El responsable del proyecto es Eduardo Hall, junto con un equipo interdisciplinario que lo acompaña. El mismo tiene como objetivo promover la comunicación, utilizando el arte como una herramienta. Busca estimular a jóvenes y adolescentes para que desarrollen la creatividad en todos los aspectos de sus vidas, fortaleciendo así su autoestima y su capacidad para generar proyectos propios. Entre otros han llevado a escena: *Chabón, ¿qué onda con vos?*, *AlimentArte* y *Morfilda*, *El trencito del amor*, *Fulberto y Arturina*, *Despertando Conciencias I y II*. Todos espectáculos de creación colectiva que se han representado en más de quince ciudades de la zona y en reiteradas ocasiones han recibido el reconocimiento de la Secretaría de Niñez, Adolescencia y Familia del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación (SENAF).

¹ Profesora y Licenciada en Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Profesora de Castellano y Literatura. Ayudante Diplomada en la cátedra de *Historia de las Estructuras Teatrales II*, Facultad de Arte, UNICEN. Ha participado en numerosas jornadas y congresos como expositora y como organizadora.

En el presente trabajo se analizan los procesos de construcción de identidades y estereotipia como prácticas representacionales que se realizan en los espectáculos teatrales de los integrantes del Proyecto Adolescente. Asimismo, se consideran algunas contra-estrategias que han intentado intervenir y/o revertir el uso de estereotipos sociales recodificando imágenes negativas para construir significados nuevos. Para ello se recurrirá al estudio específico de las escenas del espectáculo *Despertando conciencias II. El amor ausente* (2014).

Eduardo Hall: formación y compromiso

Eduardo Hall (Berisso, 1951), actor, director y maestro de teatro se instala en la ciudad de Tandil en el año 2003, encontrando su lugar en la Escuela Municipal de Teatro. Su intenso accionar teatral y docente se desarrolló en distintos ámbitos de la región antes de su arribo a Tandil y aun durante su actual residencia en la ciudad.

Hall se forma en el Taller de Investigaciones Dramáticas de La Plata (TID) desde los criterios del teatro independiente. En 1981, es invitado como representante argentino a la *International School of Teathrical Anthropology* (ISTA). Allí, recibe un entrenamiento riguroso de formación actoral, física e intelectual, que reúne distintas formas de teatro, danza y expresión corporal, algunas tan distantes como el teatro No, danza *Kathaakali* de la India, pantomima clásica y europea u ópera china. Más tarde y desde los principios del teatro antropológico realiza varias producciones teatrales, entre ellas, la de mayor trascendencia, *Facundina* (1983)

Durante el período 1991-1994 trabaja desde la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires como Director de Asistencia, Extensión y Promoción Cultural. Desde allí pone en marcha varios programas de talleres de arte en cárceles, institutos de menores y hospitales, iniciando el desarrollo de una intensa labor como coordinador de talleres de teatro para la inclusión social. Realiza trabajos de carácter interdisciplinario junto a diferentes profesionales (psicólogos, orientadores pedagógicos, profesores de lenguaje de señas y trabajadores sociales) en Centros de Día, de Contención e instituciones para personas con discapacidad.

El Proyecto Adolescente

A partir de su llegada a Tandil, Hall comienza a definir cada vez más certeramente su trabajo teatral en talleres con niños y adolescentes y a

formar sus primeros grupos de alumnos y futuros docentes en la ciudad. Así se conforma un equipo de trabajo que comparte las mismas concepciones artísticas: Soledad Lami, Verónica Rodríguez, Agustina Echave, Florencia Rodríguez y la psicóloga Joaquina Massa, quienes son actrices, docentes, directoras, productoras y profesionales con formación universitaria. La fotógrafa Carmen Nievas, el Dr. Abel Rojas, la referente del Grupo Memoria por la Vida en Democracia, Petra Marzocca, el escultor Eduardo Rodríguez Del Pino y la Operadora en Psicología Social, Cecilia Jubera, participan en calidad de colaboradores permanentes. Específicamente el Proyecto Adolescente está integrado por adolescentes y jóvenes de 13 a 16 años. Los espectáculos que realizan no sólo son protagonizados por actores de esta franja etaria sino que también son sus destinatarios.

Desde la perspectiva de los responsables del proyecto, interesa el trabajo con jóvenes pues en esta etapa transitan la búsqueda de autoconocimiento, autoafirmación y pertenencia a un grupo. Es en este contexto que un taller de teatro impacta como un espacio extraescolar de expresión, de confianza e integración que posibilita múltiples aprendizajes: descubrir recursos potenciales, aprender a resolver conflictos, comprometerse con un proyecto grupal, desarrollar capacidad crítica y defender valores. Así lo afirma Alfredo Mantovani, un referente pedagógico para el equipo de trabajo, quien textualmente dice:

A esta edad prima en los jóvenes *'el deseo de mostrar'*, los adolescentes quieren exhibirse ante un público externo al aula, quieren llevar su teatro al barrio, a la ciudad y si es posible salir de viaje, lo que buscan es introducirse en el mundo expresando lo que sienten. [...] hay que considerarlos comunicadores y facilitarles el desarrollo de sus cualidades expresivas porque el teatro todavía es para ellos una *zanahoria-pretex*to, una excusa para seguir creciendo dentro de un colectivo de iguales que se convierte en vehículo de expresión personal.

Desde la pequeña sala del tradicional Barrio de la Estación de Tandil en la que funcionaba la Escuela se produjeron numerosas creaciones colectivas, forma de trabajo privilegiada por el director, quien sólo en contadas ocasiones ha puesto en escena textos de autor. Hall se reconoce *"en franca rebeldía frente a la fuerte hegemonía del teatro de autor respaldado por la crítica y por la mayoría de los investigadores teatrales de la*

provincia de Buenos Aires.”²

En Tandil, la primera creación colectiva fue *Divino tesoro* (2003) y luego le siguieron *Maten a la rata* (2005), *Quiero ser libre* (2006), *El otro lado* (2007), *¡Atención! Escuela* (2008); *¡Queridos Padres!* (2009), *¿iY Nosotros Qué!?* (2010) entre otras. Entre el año 2003 y el 2014 estrenaron de manera ininterrumpida más de un espectáculo de creación colectiva por año. Recorren escuelas, jardines de infantes, centros culturales y comunitarios de todo el distrito.

Los espectáculos abordan temáticas planteadas por los adolescentes, reflexionadas previamente junto al equipo de docentes y profesionales: vínculos entre jóvenes y padres, hipocresía ciudadana, discriminación y estigmatización de grupos sociales, celos y violencia en el noviazgo, adicciones varias, abuso infantil, delincuencia juvenil, identidad sexual, discriminación y *bullying*. Los mismos se caracterizan por el uso de un lenguaje directo que expresa todo tipo de variaciones propias del cronolecto adolescente, una estética muy variada que incluye multiplicidad de disciplinas artísticas y teatrales como circo, murga, hip-hop, movimientos coreográficos, canto, baile, música en vivo y sobre todo un explícito mensaje de inclusión social que se vehiculiza a través del uso de claros estereotipos sociales.

Despertando Conciencias II. El amor ausente

Despertando Conciencias II. El amor ausente (2014) es una de las producciones más recientes de la Escuela Municipal de Teatro. Se trata de la décima creación colectiva íntegramente realizada por adolescentes y cuenta con la participación de aproximadamente cincuenta jóvenes que se manifiestan preocupados y comprometidos con la actualidad. La obra se compone de cinco escenas denominadas *La aldea*, *Delincuentes... ¿quiénes?*, *Sólo quiero ser feliz*, *Oscuro silencio* y *Nuestros Derechos*. Ha sido declarada de interés municipal, de interés educativo provincial y de interés cultural de la Nación. La SENAF, en el marco del Programa Nuestro Lugar, invitó a los integrantes del Proyecto Adolescente a presentar la escena *Nuestros Derechos* en la Nave de la Ciencia de Tecnópolis, resultando ganadora por el impacto nacional del Proyecto y por la calidad del trabajo. La escena fue vista en ese contexto por 1.500 adolescentes y referentes adultos de variadas instituciones del conurbano bonaerense, Santa Fe y

² Eduardo Hall, entrevista de la autora, 2015.

Misiones. El reconocimiento, a la vez simbólico y económico, permitió al grupo de adolescentes recorrer las escuelas de los distintos barrios de Tandil y otras localidades de la región.

Al entrevistar a Verónica Rodríguez, una de las directoras del proyecto, ella manifiesta lo siguiente: “*Intentamos que el espectáculo esté basado en hechos o historias sucedidas en Tandil*”. Y ejemplifica con la segunda escena de la obra, “*Delincuentes... ¿quiénes?*”. La misma es producto de la reflexión dentro del grupo acerca de una historia real sucedida en la ciudad. Recupera la vida de un niño que estuvo involucrado en un caso policial que generó un intenso debate público. La interpretación que los medios de comunicación locales hicieron del caso funcionó como disparador de la construcción colectiva del cuadro.

En una escena despojada, formada sólo por un banco de plaza, se representa una sucesión de hechos trágicos en la vida de un adolescente que encuentra fácilmente el camino del delito. El personaje protagonista que en el comienzo aparece representado como un niño inocente que juega a las escondidas con sus dos hermanas, a partir de la muerte de su madre comienza a modificar gradualmente sus actitudes, vocabulario y hasta forma de vestir. Según el relato, cada vez que aparece en escena la policía, lo hace de manera violenta, persiguiéndolo o arrastrándolo hacia nuevas situaciones de despojo, abandono y finalmente de encierro. Mientras se oye el tema musical *Plegaria para un niño dormido* de Luis Alberto Spinetta, el personaje entre sueños escucha la voz de su madre y las risas de sus hermanas. La escena, que propone varios 'golpes bajos', finaliza con el personaje empuñando un arma y apuntando/señalando al público.

Según Verónica Rodríguez a través de la fábula se intenta transmitir que el personaje ha llegado a esa situación final debido a la indiferencia o maltrato de las instituciones sociales. Esta escena llevó a todos los integrantes del proyecto a reflexionar acerca de la injusticia social. Textualmente dice:

Empezamos a trabajar la idea de aquellos chicos que no tienen oportunidades, que viven en el maltrato institucional y que les tocó sufrirlo desde chicos [...].

Siempre nos quedó sonando un rap que armaron los adolescentes en el 2008 que decía ‘Qué amor te voy a dar si no sé lo que es amar’. Entonces empezamos a trabajar la idea de ponernos en el lugar del otro y ver la historia de ese pibe desde otro lugar.

El clima de esta escena se contrapone al de la siguiente, de carácter festivo. En clave de comedia, *Sólo quiero ser feliz* aborda el tema de la identidad de género. La escenografía se compone de cinco sillas ubicadas en primer plano, de frente al público. De esta manera se representa una típica peluquería de barrio a la que una a una van llegando las clientas y mientras hojean revistas de moda, conversan descarnadamente sobre “*el hijo de la Norma*”.

Desde un marcado lenguaje coloquial muy directo se hacen presentes en escena la mayoría de las etiquetas que suelen usarse para nombrar la homosexualidad: 'puto', 'maricón', 'trollo', 'problemón', enfrentando al público con sus propios prejuicios y juicios sociales condenatorios. A partir de la llegada a la peluquería de Norma, la propia madre, quien llorando anuncia 'el problema', las 'solidarias amigas' comienzan a comentar y a aconsejarla: '¿No será contagioso?', 'De chico ya se le notaba', 'Llévalo al médico', 'El párroco, ¿no puede hacer nada?'; 'Mirá si encima se te casa, con esto de la ley.' La madre finalmente se retira ofendida y el estereotipo llevado al extremo ha comenzado a operar, a incomodar al público.

La historia de este joven, que también sufre *bullying* por declararse homosexual, tiene que ver con hechos sucedidos en nuestra ciudad.

Se trata de un joven que se fue de Tandil debido a la cruel discriminación que sufría por parte de sus compañeros. Para abordar el tema trabajamos con un psicoanalista que les explicó a los integrantes del Proyecto cómo se constituye la identidad sexual.

Estuvo muy bueno, se pudo revisar con los chicos el tema de los prejuicios y la discriminación. De allí fue que nos pusimos a trabajar sobre el prejuicio en la sociedad y los chicos empezaron a escribir todo lo que escuchaban acerca de la homosexualidad, de allí surge la escena de las viejas en la peluquería.³

La representación de identidades

En cuanto al análisis de la representación desde el punto de vista significativo, las escenas de los espectáculos del Proyecto Adolescente abren algunas zonas de análisis. El investigador Stuart Hall, uno de los principales referentes del Centro de Estudios Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, ha realizado sustantivos aportes al campo de los Estudios Culturales asumiendo que hay distintas maneras de codificar los mensajes y

³ Verónica Rodríguez, entrevista de la autora, 2015.

por tanto de decodificarlos, ofreciendo una variedad de significados a estos y analizando las diferentes lecturas o interpretaciones que las audiencias les otorgan.

En cuanto a la representación de identidades, concretamente el autor hace varias preguntas que se vuelven significativas para el presente trabajo: “¿Cómo representamos gente y lugares que son significativamente diferentes de nosotros? ¿Por qué la ‘diferencia’ es un tema tan apremiante, un área tan discutida de la representación? ¿Cuáles son las formas típicas y las prácticas de representación que se utilizan para representar la ‘diferencia’ en la cultura popular actual y de dónde vinieron estas formas y estereotipos populares?”

Quienes han intentado alguna vez representar identidades seguramente se han hecho éstas y otras preguntas: ¿de qué manera representar la diferencia sin caer en estereotipos estigmatizantes acerca de cuestiones de clase, origen social o pertenencia a determinados grupos culturales? Es innegable el hecho de que la representación sin tipos referenciales es prácticamente imposible. En este sentido, el estereotipo es una práctica significativa válida. Entendemos el mundo por medio de referencias permanentes a objetos, personas, lugares, eventos individuales que responden a esquemas de clasificación generales propios de nuestra cultura. Pero resulta interesante cuestionarse ¿a qué tipologías o clasificaciones estamos recurriendo para representar la otredad?

En su ensayo “Estereotipo”, Richard Dyer (en Hall, 2010: 429) define al estereotipo como “*unas cuantas características sencillas, vívidas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas*”. Por consiguiente, desde esta conceptualización la estereotipia no sólo representa, dado su carácter referencial, sino que al mismo tiempo reduce y fija la diferencia. Además, la fuerza que produce la naturalización del estereotipo hace que se vuelva difícil considerar la excepción o el cambio.

Otra perspectiva sobre el tema es la de Jaques Derrida. Este pensador francés toma múltiples ejemplos de distintas sociedades donde a la hora de la representación (cine, teatro, publicidades, etc.) se han naturalizado ciertas oposiciones de carácter binario que, en su opinión, no son neutrales, ya que siempre existe una relación de poder entre los polos binarios como por ejemplo blanco/negro; rico/pobre; americano/latinoamericano.

La primera escena -*La Aldea*- del espectáculo que nos ocupa, es una clara alusión a un pequeño pueblo, tranquilo, en apariencia feliz, sin conflictos, en el que todos sus habitantes viven en total armonía. Así aparecen en escena, al estilo de una comedia musical, una monja, un policía,

un empresario, obreros, madres con sus niños en brazos, maestras, abuelos, todos sonrientes. Recorren el lugar, bailan y se saludan. Inesperadamente irrumpe en escena un grupo de chicos con remeras largas, oscuras y gorras o capuchas realizando una coreografía con movimientos bruscos y decididos al ritmo de un reggaetón. Toman el espacio público y lo recorren con gestos y actitudes violentas. Finalmente, escupiendo en el suelo se retiran. Asustados, los personajes del primer grupo se refugian a foro proponiendo con distintos tonos y juegos de voz: “¡Hay que hacer algo!” y contestando: “Mañana lo haremos”.

De manera estereotipada y con marcadas dicotomías se plantea el conflicto entre unos y otros. La escena representa la hipocresía de una sociedad que va dejando para mañana lo que se había planteado hacer. Una sociedad que esconde los conflictos y no reconoce a todos los actores sociales, que demora las soluciones. Al final el título *La Aldea*, con su connotación inicial de tranquilidad y armonía, se vuelve una ironía. La estereotipia en este caso facilita la representación del orden social. Establece una frontera simbólica entre lo normal y lo desviado; lo aceptable y lo inaceptable; lo que pertenece y lo que no pertenece, que son los 'otros'.

Contraestrategias: la reversión de los estereotipos

Comprobados algunos ejemplos del uso de estereotipos en este espectáculo, cabe preguntarse: ¿es posible que dicho procedimiento sea utilizado para desafiar o cuestionar un discurso dominante y/o estigmatizante? ¿Pueden las imágenes negativas representadas pretender una reversión positiva? La hipótesis que habilitan estas preguntas es que el significado nunca puede ser finalmente fijado. Si el significado no puede ser fijado y no es absoluto se abre entonces la posibilidad de crear, a partir de los estereotipos, estrategias que permitan cuestionar al mismo estereotipo. Procedimientos como la caricatura, la hipérbole, la ironía producen incomodidad obligando al espectador a cuestionar la “comodidad” del estereotipo, a tornarlo in-habitable.

Entre los tres tipos de contraestrategias descritas por Stuart Hall se analiza aquí la *ambivalencia del estereotipo*. En este caso los estereotipos tratan de confrontar las imágenes negativas desde adentro de la representación misma. Este procedimiento consiste en aceptar y trabajar con las características reconocibles y exacerbadas del estereotipo tratando de confrontarlas, haciendo que el estereotipo funcione contra sí mismo. Este juego, en el que se hace explícito lo que a menudo está escondido, rompería

con prejuicios y tabúes. De esta manera, es posible que palabras cristalizadas e imágenes negativas naturalizadas se reviertan en significados nuevos y positivos.

Oscuro Silencio: la excepción a la regla

Antes de finalizar este estudio, es necesario mencionar una variación en el tipo de representación en el espectáculo. Hay una escena de la obra que rompe con la estética de las escenas anteriores y especialmente con el procedimiento del estereotipo. Se trata de *Oscuro Silencio*. Esta escena presenta estrategias de comunicación del mensaje diametralmente opuestas a las secuencias anteriores. En la puesta en escena de la misma se observa sólo una hamaca y varios actores sentados en el piso, todos vestidos iguales con remeras blancas y calzas negras que comienzan a realizar distintos movimientos coreográficos. De pronto, se produce la entrada de una niña con una muñeca. Todos la miran y ella siente sus penetrantes miradas, sus gestos amenazantes: alzan las manos tratando de alcanzarla y ella niega con la cabeza, retrocediendo. Luego comienza a ser rodeada, sintiéndose cada vez más asustada e indefensa. Cuando sale de esa 'ronda', la protagonista, dirigiéndose al público, pide silencio con un gesto: apoyando un dedo sobre sus labios. Con pequeños pañuelos blancos todos comienzan a limpiarse 'la suciedad' y entregan los pañuelos blancos a la niña que los tira en un balde de basura. En el foro, los coreutas practican una secuencia de movimientos fijos y repetitivos realizados con gran precisión y rapidez: se tapan los ojos, los oídos y la boca, los ojos, los oídos y la boca, los ojos, los oídos y la boca... reiteradas veces *in crescendo*. No quieren ver lo que pasó, no quieren escuchar, ni hablar. Nadie vio nada, nadie sabe nada. Todos juntos salen de la escena y de fondo sólo se escucha el sonido del vaivén de la hamaca como una posible alusión a la infancia perdida.

En toda la escena ha dominado el silencio, no ha habido una sola palabra, sólo gestos, miradas y una rigurosa partitura de movimientos de los cuerpos de los actores, amenazando, rodeando, retorciéndose, pidiendo ayuda. La partitura genera cambios de acción, sentido, ritmo y energía, la regulación del tiempo de la acción –velocidad, intensidad, tono– y la sincronización de distintas partes del cuerpo: manos, brazos y rostro. Otro elemento presente es el principio de equilibrio precario ya que –según Eugenio Barba (1992)– en el terreno de la comodidad no hay forma de crear o conseguir una presencia total del actor.

Para el tratamiento de esta difícil temática, en esta escena se recurrió a

algunos principios relacionados con la lógica de la antropología teatral. Se piensa al actor como actor-bailarín y el teatro se vuelve teatro-danza, ampliando las posibilidades de expresión. En la mencionada escena se observa una presencia física total de los jóvenes actores que llevan a su máxima potencia la concentración que genera el silencio.

De forma connotativa y metafórica han sugerido alegóricamente el tema del abuso infantil. Resulta una escena estéticamente sutil pero de un significado menos claro para el público que en variadas ocasiones sale del espectáculo reconociendo su belleza pero no entendiendo en profundidad su contenido. Con lo cual puede inferirse que el uso de los estereotipos en un espectáculo realizado y destinado exclusivamente para adolescentes contribuye a lograr un mensaje claro y contundente, mientras que otras estéticas más oblicuas o abiertas permiten una interpretación más amplia.

Conclusiones

La inclusión de Eduardo Hall en la planta docente del teatro municipal ha permitido la apertura y afianzamiento del Proyecto Adolescente. El mismo busca generar desde el teatro un espacio de reflexión significativa para los jóvenes. En *Despertando Conciencias II. El amor ausente* la representación de identidades recurre en gran medida al uso de estereotipos sociales reconocibles que permiten transmitir, por inversión, un mensaje de reconocimiento a la diversidad, de integración e inclusión social.

Todos los elementos que componen la escena, el vestuario, los gestos, las actitudes corporales, el lenguaje, los ritmos y las letras de las canciones permiten identificar roles y funciones sociales que incomodan y que por su in-habitabilidad vuelven al estereotipo contra sí mismo. Esto es coherente con los objetivos primordiales que el grupo se propone: dejar un claro mensaje al público de inclusión de la diferencia, de reconocimiento a la diversidad y por otro lado, promover al interior del grupo de adolescentes la reflexión en torno a ciertas problemáticas que los involucran e interpelan. El accionar artístico se une a la tarea de profesionales que participan del equipo y abordan las temáticas con los adolescentes en un intento de trabajar con ellos 'poniéndose en el lugar del otro'.

En las prácticas de representación de este grupo aparecen algunas contra-estrategias que intentan intervenir en la representación de identidades, recodificando imágenes negativas en significados nuevos. Esto constituye una *política de representación*, una lucha contra el significado prefijado, que continúa y que sin duda aún no está terminada.

Bibliografía

- Barba, Eugenio (1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- Derrida, Jacques (1972). *Positions*. Chicago: University of Chicago Press. [*Posiciones*. Valencia: Pre-Textos, 1977].
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador: Envió Editores.
- Mantovani, Alfredo (2014). *El Teatro Joven de 13 a 16 años. Experiencia El Proyecto Adolescente de la Escuela Municipal de Tandil*. Andalucía. Editorial Octaedro.

Diarios, revistas especializadas y videos

El Eco de Tandil. El proyecto adolescente de la Escuela Municipal de Tandil, Septiembre de 2015.

La voz de Tandil. La crónica de una muerte anunciada. Agosto de 2012.

Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2009) “El cuerpo de los ausentes en el teatro platense de la posdictadura. *Fuenteovejuna 1496* de Omar Sánchez y *Facundina* de Eduardo Hall”. Revista *Afuera. Estudios de crítica cultural*. Año 4, n° 7. Disponible en la web en:

<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=07.ArtesEscenicas.Radice.DiSarli.htm&idautor=41,%2042>

Despertando Conciencias II. El amor ausente. (2014) Video de difusión del grupo.

Entrevistas

Barreyra, Diana (2014) Entrevistas a Verónica Rodríguez y Soledad Lami.

Barreyra, Diana (2015) Entrevista a Eduardo Hall.

Barreyra, Diana (2015) Entrevista a Verónica Rodríguez.

Nueva Narrativa Argentina: Samanta Schweblin y Selva Almada

María Amelia García¹

En agosto del año 2005 la editorial Norma publica *La Joven Guardia*, una antología de noveles escritores argentinos seleccionados bajo el criterio del periodista Maximiliano Tomas. La crítica en su conjunto, fiel a lo actuado a lo largo de nuestra historia literaria, estalló en réplicas y reclamos. La selección de Tomas pretendía difundir la obra de escritores argentinos nacidos a partir de 1975, con el único requisito de tener al menos una obra publicada. El libro reunió a autores como Florencia Abbate, Gisela Antonuccio, Hernán Arias, Gabriela Bejerman, Félix Bruzzone, Oliverio Coelho, Washington Cucurto, Romina Doval, Mariana Enríquez, Federico Falco, Gonzalo Garcés, Diego Grillo Trubba, Iosi Havilio, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Maximiliano Matayoshi, Andrés Neuman, Alejandro Parisi, Patricio Pron, Samanta Schweblin, Juan Terranova, Pablo Toledo y Gabriel Vommaro.

El cuestionamiento inmediato a la publicación planteaba objeciones al recorte realizado. Esto no es novedad en el ambiente literario. Pensar en una

¹ Profesora en Letras (Facultad de Humanidades, UNLP). Docente de la Facultad de Arte de la UNICEN en las cátedras de *Crítica de las artes mediáticas* y *Literatura II* (Carrera de Realizador Integral en Artes Audiovisuales). Ha investigado sobre el patrimonio cultural en el interior de la provincia de Buenos Aires y sobre el papel de las Bibliotecas Populares a lo largo de la historia. En la actualidad investiga sobre las relaciones entre literatura y cine en la Argentina reciente. Ha publicado trabajos en publicaciones periódicas y como capítulos de libros.

historia de la Literatura Argentina implica, desde el sentido profundo de la acción misma, una intención de selección y renuncia. Cuando Ricardo Rojas, en 1920, reúne y ordena multitud de escritos que respondían a una concepción primaria de literatura, inauguró en cierta forma esta tarea inacabable. Al respecto, expresó Borges: “*La obra de Rojas es más extensa que la literatura argentina misma*” (en Jitrik, 2009: 17).

Es innegable que una mirada panorámica de la historia literaria argentina implica una red, como expresa Noé Jitrik. Conformada ésta por las obras que perduran en el tiempo, que se mantienen en la memoria, que logran una trayectoria y sostienen su permanencia. Paralelamente, lo que se impone pensar es cuáles son los mecanismos que permiten a una obra literaria perdurar, mantenerse en la memoria colectiva y sostener su éxito en el tiempo.

Samanta Schweblin y Selva Almada: una realidad, dos miradas

En un ámbito donde los cruces y acusaciones han mantenido una dinámica más persistente que la propia lectura y análisis de las obras literarias, rescatar algunos autores es todo un desafío. Entre las voces de quienes instalaron el debate acerca de esta Nueva Narrativa Argentina sobresalen los estudios críticos de Elsa Drucaroff y los ensayos de Beatriz Sarlo. De reciente publicación, *¿Qué leer?*, una propuesta de Maximiliano Tomas, reinstala la polémica sobre el verdadero lugar de la crítica. En este marco es Drucaroff quien define la Nueva Narrativa Argentina –retomando un término extendido en suplementos culturales, blogs y artículos especializados– como una *narrativa de las generaciones de postdictadura*, donde se percibe cierta entonación, ciertos temas y procedimientos que resultan novedosos.

De la selección realizada por la crítica especializada dos nombres se repiten en el grupo caracterizado como “segunda generación”: Samanta Schweblin y Selva Almada. Dos agudas miradas sobre la realidad, que conforman universos literarios ambiguos y significativos para un lector atento.

Samanta Schweblin nació en Buenos Aires en 1978. Es egresada de la carrera de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Su primer libro, del año 2002, se tituló *El núcleo del disturbio* y obtuvo los premios Haroldo Conti y Fondo Nacional de las Artes. En el año 2010 la editorial Lumen publica *Pájaros en la boca* que obtuvo el premio Casa de las Américas. La obra fue traducida a trece idiomas y la autora, becada por distintas instituciones, vivió temporalmente en México, Italia, China y Alemania. Actualmente reside en Berlín. Fue seleccionada por la revista *Granta* como una de las mejores narradoras en español y ha obtenido el

Premio Juan Rulfo de Francia en el 2012. *Distancia de rescate*, su primera novela, se publica en el 2014 a través de Literatura Random House y fue elegida como libro del año en una encuesta organizada por Eterna Cadencia. Su última publicación, *Siete casas vacías*, ganó en abril del 2015 el IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero.

Selva Almada nació en Entre Ríos en 1973. Es autora de los libros *El viento que arrasa* (2012), *Una chica de provincia* (2007) y *Niños* (2005); y los poemas *Mal de muñecas* (Carne Argentina, 2003). Sus relatos integran varias antologías publicadas en la última década, entre ellas *Die Nacht des Kometen* (Edition 8, Alemania, 2010). Becaria del Fondo Nacional de las Artes (2010), coordina talleres de lectura y escritura. Es una de las directoras del ciclo de lectura Carne Argentina, desde su inicio en el año 2006. En 2013 publica su novela *Ladrilleros*.

Si bien pensar en estas dos autoras como representativas del nuevo campo literario argentino implica una selección arbitraria, se destaca el espacio rural y de provincia que eligieron para sus obras como un rasgo significativo dentro de un corpus de ficciones contemporáneas que instalan su relato en el medio urbano. Pero, a diferencia de la tradicional pintura bucólica que se asocia a estos contextos apacibles, innovan con la irrupción de nuevos componentes que se filtran y distorsionan esa imagen. De este modo, es posible enmarcar el concepto de Nueva Narrativa Argentina bajo los términos de Drucaroff: no pensando en una invención absoluta sino en una reelaboración que dialoga con lo anterior y lo enfrenta, interroga, recupera o reformula (Drucaroff: 2011). En este sentido, es válido proponer que la mirada de los nuevos escritores pareciera haber fundido las tradicionales antinomias de nuestra historia literaria: civilización y barbarie, lo urbano y lo rural, lo regional y lo global, haciendo indiscernibles las ideas por separado. *Distancia de rescate* (2014) de Schweblin y *Ladrilleros* (2013) de Almada aportan un ejemplo a esta tesis, y cuestionan desde el arte la esencia misma de estos opuestos.

Distancia de rescate es una novela corta estructurada a través de dos voces narrativas que intentan reconstruir una historia trágica. El relato plantea la tensión existente entre la vida y la muerte desde la búsqueda de orígenes y rupturas. Una madre pretende entender las causas de la ruptura del hilo de contención que mantenía a su hija bajo resguardo. En el mundo idílico rural donde la vida es el referente ideal se filtra, veladamente, el veneno de la muerte.

Ladrilleros se organiza en un tiempo fragmentado recuperado desde una tercera persona omnisciente que logra identificarse con lo profundo de los

personajes. La historia de dos familias enfrentadas en un marco de violencia, miseria y desamparo irrumpe en el instante final que ilumina las cortas vidas de Pájaro y Marciano. Es desde este contrapunto que asistimos a las peripecias de la vida en el interior del Chaco, en un contexto de estirpes destinadas a repetir hasta el infinito sus destinos.

Las dos novelas inician el relato con situaciones similares: enmarcadas en los momentos previos a la muerte, los personajes emprenden el camino de la recuperación de sus historias a través del recuerdo o del diálogo, intentando centrarse en los hechos verdaderamente importantes que permitan, en cierta forma, explicar el presente. Para comprender el instante final es necesario resignificarlo desde la recuperación del pasado. En *Ladrilleros*, Pájaro Tamai, echado boca arriba, hace una fuerza sobrehumana para mantener sus ojos abiertos porque se da cuenta de que está muriendo. Muy cerca, Marciano Miranda está tirado boca abajo con la cara enterrada en el barro, cansado y con frío. Ambos han concluido con las diferencias que signaron a sus familias por dos generaciones. Y el método elegido no pudo ser otro que la violencia: el dilema de matar o morir como el designio determinado desde el inicio de los tiempos se reactualiza para estas dos familias del Litoral.

En *Distancia de rescate* un vertiginoso diálogo entre David y Amanda intenta recuperar los detalles determinantes que llevan a la muerte de la protagonista femenina. También en presencia del momento final, Amanda no termina de entender las causas que provocan su presente agónico en una sala de emergencia de un pueblito rural. David la apremia a organizar sus recuerdos para ayudarla a entender y, con ella, acompañar al desconcertado lector a develar el enigma.

Ambas novelas presentan personajes en permanente tránsito. No terminan de estar en un presente pero tampoco logran despegarse de él. Y es esta posición intermedia y de vacilación la que transforma sus palabras en potencia narrativa. Cada autora con su estilo reconstruye las historias que desembocan en ese instante iniciático de la novela. Schweblin lo hace a través de la palabra ausente, despojada, inquisitiva que propone una búsqueda frenética. Almada, en cambio, logra su objetivo con la descripción detallada, límpida, realista.

Ambientadas en zonas rurales del interior de las provincias de Buenos Aires y Chaco, recuperan ritos cotidianos de la vida en el pueblo, tal vez utilizando ciertos tópicos que no por repetidos pierden su fuerza. El lento transcurrir del tiempo, la monotonía de las costumbres, las creencias populares, la resignación ante un futuro incierto, la imposibilidad de cambio. Y en el centro de la acción el papel protagónico de las figuras femeninas, que

rompe con este tejido reiterado de acciones que se reproducen. Novelas escritas por mujeres con fuerte y decisiva presencia de personajes femeninos. Estela y Celina en *Ladrilleros*, Amanda y Carla en *Distancia de rescate* cuestionan y asumen el destino de sus historias. Aun entendiendo que ese derrotero en que se ha transformado sus vidas no tiene vuelta atrás. No hay posibilidad de cambio, pero, con la fuerza propia del género cuando se trata de pelear por sus propios hijos, proponen al lector un camino de reflexión y análisis que permite avizorar otro futuro. O, al menos, denunciar el presente.

Pensar en los inicios de la literatura argentina permite recuperar la ímproba tarea que los formalistas rusos emprendieron al caracterizar los rasgos que transformaban un texto en literatura. Y consecuentemente analizar las causas que llevan a la permanencia de ese texto en la memoria colectiva. Porque si bien nuestro texto ficcional iniciático (*El matadero* de Esteban Echeverría) aboga por la búsqueda estética identitaria desde un lenguaje poético pero a la vez osado y metafórico, el poema narrativo del mismo autor, *La cautiva*, adolece de todo mérito. ¿Cuál es la razón que justifica la existencia de ambas creaciones en el canon literario argentino?

La literatura argentina nació violenta, política y realista (Gamerro: 2012). Tres conceptos presentes y sostenidos en obras paradigmáticas de nuestra historia literaria. Las autoras seleccionadas permiten examinar estas características y proyectarlas en sus producciones, encontrando elementos más que suficientes para sumarlas a la intrincada red que representa nuestro universo literario. Todo enunciado es un eslabón en la compleja cadena de otros enunciados propone Bajtín (1982), aportando así una idea eje que admite el diálogo entre obras de todos los tiempos y la apertura a nuevas miradas.

Drucaroff (2011) recupera, en su análisis de los nuevos escritores argentinos, la siguiente idea de Ortega y Gasset (2012) que concede un fundamento al análisis propuesto:

[...] cada generación humana lleva en sí todas las anteriores y es como un escorzo de la historia universal. Y en el mismo sentido es preciso reconocer que el pasado es presente, somos su resumen. [...] Es, pues, en principio indiferente que una generación nueva aplauda o silbe a la anterior –haga lo uno o haga lo otro, la lleva dentro de sí–. Si no fuera tan barroca la imagen deberíamos representarnos las generaciones no horizontalmente, sino en vertical, unas sobre otras, como los acróbatas del circo cuando hacen la torre humana. Unos sobre los hombros de los otros, el que está en lo alto goza la impresión de dominar a los demás, pero debía advertir, al mismo tiempo, que es su prisionero. Esto nos

llevaría a percatarnos de que el pasado no se ha ido sin más ni más, de que no estamos en el aire sino sobre sus hombros, de que estamos en el pasado, en un pasado determinadísimo que ha sido la trayectoria humana hasta hoy, la cual podía haber sido muy distinta de la que ha sido, pero que una vez sida es irremediable, está ahí –es nuestro presente en el que, queramos o no, braceamos náufragos–.

A modo de conclusión

Invisibilizar a los jóvenes narradores argentinos fue uno de los múltiples prejuicios en que incurrió la crítica, afirmando que carecían de producciones que reflejaran con sensibilidad la realidad social. Aún hoy se afirma que no hay nada nuevo en esta literatura y caracterizan a la Nueva Narrativa Argentina como una entidad construida para el *marketing*. Las dos novelas analizadas en este trabajo demuestran cuán errónea es la afirmación que inicia este párrafo. Schweblin y Almada presentan dos realidades disímiles en su estructura pero similares en sus padeceres, perceptibles para el lector sólo a través de estilos de escritura con extrema osadía en su construcción.

Es en este sentido que se percibe la inminencia de los hechos que no terminan de desatarse. En un eterno presente los personajes se desplazan recuperando la anécdota, velada por sombras en el caso de Schweblin e iluminada por descripciones en el texto de Almada. Y en ambas novelas, lo importante es lo no dicho. Lo realmente significativo es la palabra no pronunciada. Sobre el final de *Ladrilleros* dos oficiales recorren el lugar donde Marciano Miranda y Pájaro Tamai encontraron una temprana muerte, y sólo aciertan a intercalar en una conversación banal la frase: “–¡Qué desperdicio, mierda!–”. El peso de toda la historia cae en esas tres palabras que no dicen nada y dicen todo. En la escena final de *Distancia de rescate* dos padres agobiados por una realidad que no comprenden se resignan a la ausencia de respuestas. Y, sin embargo, la respuesta está ahí. Ellos no ven lo importante: “...el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse.”

Así, con pinceladas poéticas, se reconstruye una imagen identitaria de la Argentina contemporánea, atravesada por conflictos y realidades que se vislumbran eternos en la historia del país. Con un trasfondo de violencia latente, de intereses individualistas, de enfrentamientos heredados, de preguntas sin respuestas, las tramas narrativas se despliegan atrapando por su originalidad y belleza. Como nuevos eslabones en esta cadena de enunciados

que componen la literatura nacional, estas voces aportan una fresca mirada sobre viejos temas, y permiten repensar nuestra literatura como un universo de significados que legitima nuestra propia identidad.

Bibliografía

- Almada, Selva (2013). *Ladrilleros*. Buenos Aires: Mardulce.
- Bajtín, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
(2008). *El placer del texto y lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Discusión*. Buenos Aires: Emecé.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
(2012). *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*. Buenos Aires: Interzona.
- Eco, Umberto (1996). “Autor y lector modelo” en Sullà, E.: *Teoría de la Novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Gamerro, Carlos (2012). *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- García, María Amelia (2015). “Nuevas miradas en la narrativa argentina: Samanta Schweblin y su *nouvelle* *Distancia de Rescate*”. En: *Actas III Jornadas Internacionales y VI Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*, Facultad de Arte, UNICEN, Tandil.
- Jitrik, Noé (2009). *Panorama histórico de la literatura argentina*. Buenos Aires: El Ateneo.
- O’Connor, Flannery (1993). *El arte del cuento*. En: Brizuela, Leopoldo (comp.) *Cómo se escribe un cuento*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Ortega y Gasset, José (2012). *En torno a Galileo*. Madrid: Tecnos.
- Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Saer, Juan José (2010). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Ficciones argentinas*. Buenos Aires: Mardulce.
- Schweblin, Samanta (2009). *Pájaros en la boca*. Buenos Aires: Emecé.
(2014). *El núcleo del disturbio*. Perú: Santuario.
(2015). *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Literatura Random House.
(2015). *Siete casas vacías*. Madrid: Páginas de espuma.
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.
- Tomas, Maximiliano (2015). *¿Qué leer?*. Buenos Aires: Reservoir Books.

La disputa por lo contemporáneo artístico: *La normalidad y el proyecto Ex Argentina*

Gabriela A. Piñero¹

Introducción

Ex Argentina fue un proyecto que se desarrolló entre los años 2002 y 2006 bajo la coordinación de los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann. Sus objetivos fueron explorar y analizar, a través del arte, las causas y consecuencias de la crisis argentina del 2001, en tanto caso paradigmático de la crisis del capitalismo global. Llevado adelante por el Instituto Goethe y financiado por la Fundación Federal Alemana de Cultura, *Ex Argentina* funcionó como una plataforma de trabajo que abarcó la organización de exposiciones, la edición de distintas publicaciones, el seguimiento y debate en torno a los proyectos participantes, así como la organización de una serie de eventos (mesas de discusión, proyecciones, etc.) que tuvieron lugar en espacios emblemáticos del nuevo contexto del que se quería dar cuenta y problematizar.

¹ Doctora en Historia del Arte y Magister en Historia del Arte por la UNAM, México. Licenciada en Artes (orientación plásticas), UBA. Realizó estancias de investigación en la University of Ottawa (Canadá), en el Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies y el Blanton Museum of Art de la ciudad de Austin (Estados Unidos), así como en el departamento de Curating Contemporary Art del Royal College of Art en Londres (Inglaterra). Ha publicado su investigación en revistas y participado de congresos nacionales e internacionales en Argentina, México, Canadá y Estados Unidos.

Si bien la reflexión sobre la crisis argentina aparecía como un tópico recurrente de aquellos años, diversos aspectos que caracterizaron este proyecto –especialmente en cuanto a las formas artísticas que promovió, y a las narrativas y estrategias exhibitivas que actualizó– resultan representativos del giro que las artes locales experimentaron en esa época. Los múltiples vínculos que *Ex Argentina* estableció entre el caso Argentino y la situación económica y política de otros países, puso en evidencia el esfuerzo por disolver narrativas construidas en términos nacionales, y explorar nuevos marcos de sentido a través de los cuales las experiencias locales resultaban vinculadas a formas de producción (no sólo artística) de carácter global. Se trató de la actualización (o al menos de la reconsideración) de los marcos interpretativos y de las formas de producción que negoció la actualidad de estas producciones a partir de reconocer la crisis social como objeto de sus reflexiones, en tanto este aspecto permitía inscribir estas obras dentro del giro político que dominaba las agendas artísticas internacionales desde la X Documenta de Kassel (1997) curada por Catherine David.

En las siguientes páginas analizaré algunas de las estrategias críticas y curatoriales desplegadas en *La normalidad*, la exposición final del proyecto *Ex Argentina* que tuvo lugar en el Palais de Glace de la ciudad de Buenos Aires durante febrero y marzo de 2006. En consonancia con un conjunto de exposiciones y publicaciones que se organizaron en esos años, *Ex Argentina/ La normalidad* propusieron una narrativa en la cual la noción de “crisis” funcionaba en cuanto corte histórico-conceptual que permitía instalar una ruptura con las formas artísticas previas y postular un nuevo entendimiento del artista, de la obra y de la politicidad del arte. Los debates desarrollados en los últimos años en torno a la noción de *lo contemporáneo*, permiten aproximarnos a las disputas y desplazamientos en juego en *Ex Argentina/ La normalidad*, en cuanto este concepto se reveló capaz de articular, simultáneamente, globalidad, actualidad y potencia crítica con el fin de reconfigurar el mapa artístico a través del cual negociar una nueva visibilidad para el arte local.

***Ex Argentina/ La normalidad* y la noción de crisis en cuanto corte histórico-conceptual**

Exhibida durante los meses de febrero y marzo del año 2006 en el Palais de Glace (Buenos Aires), *La Normalidad* cerró *Ex Argentina*, un proyecto que buscó “un método artístico que pudiera dar cuenta [...] tanto de las causas como de las consecuencias de la crisis” argentina (Massuh, 2006, p.

9). La crisis económica y los levantamientos populares de diciembre de 2001 fueron los puntos de partida de una labor artística y de investigación que no se limitó al ámbito nacional. Concebido por Alice Creischer y Andreas Siekmann, los directores del proyecto, como un diálogo bilateral Argentina-Alemania, *Ex Argentina* incorporó también trabajos que investigaban y reflexionaban sobre la Rusia actual (el grupo What is to be Done?), sobre el racismo y el espacio público en Brasil (los colectivos Frente 3 de Fevereiro y Contra Filé), sobre la economía capitalista a escala global (el Bureau d'Études con sede en París), junto a otras propuestas de artistas de Holanda y Austria que trabajaban a partir del contexto local.

Los cuatro núcleos en los cuales se organizó *La normalidad*, y que se reprodujeron en el catálogo de la muestra, revelan ciertas características de las experiencias incorporadas. “Negación”, la primera sección de la muestra, registraba una serie de prácticas que negaban “el trabajo (que se cuenta por empleos)” y lo sustituían por “el hacer” (Massuh, 2006, p. 17). La experiencia de la UTD (Unión de Trabajadores Desocupados) de General Mosconi (Salta), daba cuenta de este desplazamiento desde formas tradicionales de empleo hacia nuevas modalidades de economía no formal. La desocupación generalizada tras la privatización de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) en los años 90, devino en la organización de sus trabajadores y en la búsqueda de formas alternas de subsistencia. El trabajo con la comunidad (en la mejora de viviendas, educación y salud, en la recuperación de la vieja infraestructura abandonada de YPF), se acompañó de pequeños emprendimientos económicos (el reciclado de plásticos, por ejemplo) que exploraban nuevas alternativas a través de formas diversas de autogestión. “Cartografía”, el segundo núcleo, enfatizaba la puesta en visibilidad, a través de mapas conceptuales y diagramas, del trabajo de investigación que subyacía a la totalidad de proyectos comprendidos por la muestra. La cartografía refería a un modo de producción e investigación artística –muy difundido en la escena internacional de aquellos años– capaz de poner en cuestión los trazados y mapas de poder imperantes. Arraigado en los debates políticos alemanes de los años 70, el concepto de “investigación militante”, el tercer sector de *La normalidad*, aludía también al hacer del Colectivo Situaciones cuya concepción de una investigación que no haga de lo estudiado un objeto externo, interpeló a muchos de los participantes. Con un claro antecedente en Tucumán Arde, experiencia de contra información realizada en 1968 (en la muestra se incluyó el archivo de Graciela Carnevale sobre Tucumán Arde), las acciones del grupo de arte Etcétera en colaboración con H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y de la Mesa de Escrache Popular, entre

otros, daban cuenta de una modalidad de trabajo que involucraba a la gente de los barrios y de los espacios en los cuales se pretendía actuar, como participantes activos en el proceso de investigación y debate sobre las formas y sentidos de la intervención. Finalmente, el cuarto núcleo de la muestra y último capítulo del catálogo, “narración política”, incluía un conjunto de experiencias que ofrecía relatos alternos sobre la política, la historia y la economía, a la vez que se interrogaba acerca de la construcción de estas narraciones y de los diversos dispositivos de presentación y sus potencialidades. “Una historia de cartón pintado” de Ferrowhite (museo dedicado a la memoria de los trabajadores ferroviarios del puerto de Ingeniero White, situado al sur de la provincia de Buenos Aires), invitaba a construir una historia alterna sobre los 120 años del ferrocarril en Bahía Blanca, desde su llegada al puerto en 1884 hasta el presente. Los ocho vagones pintados titulados Máquina de Hacer Patria, Granero del Mundo, Máquina Carnero, Aparato nacionalizador, Aparato Obrero, Grúa Financiera + Bomba de Evaporación y Vaciamiento, Argentinizador de Acción Manual, funcionaban como “máquinas que producían relatos”, algunas de las cuales “estaban oxidadas, otras funcionaban más o menos, pero los efectos de esos relatos perduran todavía.” (Massuh, 2006: 197). Los breves textos que acompañaban a cada uno de los vagones, aludían, de manera irónica, a los diversos destinos de país irrealizados y a sus contradicciones, proyectos algunos ya abandonados y otros que cada tanto se actualizan.²

Si bien los días 19 y 20 de diciembre de 2001 se presentaban como detonantes de una serie de protestas que catapultaron el caso argentino a la pantalla global, la mayoría de experiencias que abordaban las singularidades locales elaboraron una genealogía de la crisis que la remontaba a las políticas neoliberales de los años 90. Los procesos de politización del arte y la cultura vividos durante los años 60 y su final represivo, se inscribieron en esta historia de hacer críticos, cuya voluntad de incidir en las condiciones materiales de existencia implicó la impugnación de relatos artísticos euro-norteamericanos centrados en principios formalistas. Interrumpida la visibilidad en Argentina de estas prácticas durante los años 80 y 90 bajo construcciones que enfatizaban la idea de artista como “celebridad” y “*new-rich*” (durante los 80)

² Sobre la experiencia de Ferrowhite y del Museo del Puerto (también localizado en Ingeniero White) ver: Costa, F. (2012). “El tren de la cultura no pasa dos veces. Ferrowhite, dispositivo-museo y política potencial”. *Revista Astrolabio* nº 8, pp. 247-267. También: Fressoli, G. (2013). “Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia”. *Papeles de Trabajo*, Año 7, nº 11, pp. 237-258.

y como “outsider” (en los 90) (Katzenstein, 2003, p. 7), los acontecimientos de diciembre de 2001 exigieron revisar la actualidad de esas prácticas y las narrativas sobre ellas.

A partir del año 2002, una serie de exposiciones recupera el interés por hacer que reflexionaban sobre la propia contextualidad y emplazamiento, y comienza a explorar nuevas construcciones de sentido organizadas en torno a los vínculos entre las obras y sus localidades de producción. En este conjunto de exhibiciones, así como en los textos curatoriales que las acompañaron, la noción de “crisis” funcionó no sólo como hito de un cambio en las condiciones cotidianas de existencia, sino que también marcó –y en ocasiones incluso justificó– un viraje en las formas de producción y gestión artística, desde obras adscriptas a la llamada estética del Rojas, hacia piezas y experiencias de carácter más conceptual en las cuales la reflexión social y teórica adquiriría un papel cada vez más importante.³ Los alcances de esta crisis, por otra parte, no se concebían circunscriptos al ámbito nacional, sino que el caso argentino se inscribía y aparecía como representativo de la crisis del capitalismo y de la utopía global.

Curada por Valeria González y Marcelo de la Fuente en el marco de Estudio Abierto (un evento multidisciplinario realizado desde el año 2002 en distintos barrios de la ciudad de Buenos Aires), la exposición *Futuro Inmediato* incorporó un conjunto heterogéneo de obras que, desde diversos ángulos, exploraba el panorama social post-2001.⁴ Organizada por Rodrigo Alonso en la Fundación Proa (2003), *Ansia y Devoción. Imágenes del presente* presentó asimismo un grupo de experiencias de épocas distintas que, en diálogo con el contexto social en el cual se inscribían, permitían reflexionar sobre el presente. Proyectos como Duplus y debates como “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo” organizado en el año 2003 en el Malba (Museo de

³ Sobre el predominio de la llamada estética del Rojas durante los 90 y sus características ver: Alonso, R. y González, V. (2003) *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Buenos Aires: Proa; Amigo, R. (2008). “80/90/80”. *Rosana[Ramona]* n° 87, pp. 8-14; Katzenstein, I. (2003). “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90”. *Revista Ramona* n° 37, pp. 4-15; y Pineau, N. (2012), “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística”. En Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.) (2012). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II. Buenos Aires: EDUNTREF-CAIA.

⁴ En el texto de presentación, González y de la Fuente sostenían: “Los artistas presentes en la muestra indagan los nuevos paradigmas tanto comunitarios como culturales, un arte de situación que explora y actúa en algunos casos como reflejo crítico y, en otros, como apuntes formativos de una nueva arquitectura social que presente lo desconocido.” <http://estatico.buenosaires.gov.ar/estudioabierto/santelmomonserrat.pdf>

Arte Latinoamericano de Buenos Aires), colaboraron también en la reactivación de antiguas discusiones en torno a la relación entre el arte y la política, y sobre las características de un arte comprometido en la actualidad.⁵ Publicado en el año 2009, el libro de Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*, consolidó un ciclo de intervenciones tendientes a hacer de una multiplicidad de experiencias –las obras de grupos como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera, los estampados del TPS (Taller Popular de Serigrafía), la actividad de contra-información de Argentina Arde o las irrupciones espontáneas de pequeños ahorristas engañados– un núcleo de sentido articulado por la idea de “crisis”.⁶ Como señalé anteriormente, en este conjunto variado de intervenciones (publicaciones, debates, exposiciones), la noción de “crisis” no sólo se instaló como corte histórico en relación con las formas de organización y participación políticas y económicas, sino que también marcó un quiebre en relación con los modos de producción, difusión y narración artística. Las reflexiones en torno a las nuevas formas de subjetividad, politicidad y participación ciudadana provenientes de las ciencias sociales y humanas, fueron acompañadas desde el arte de un proceso de revisión exhaustivo de las formas de politicidad en lo artístico, los modos de producción y las relaciones del artista con su entorno.

Lo contemporáneo y la crisis de la utopía global

Pensar la inscripción de *Ex Argentina/ La normalidad* en el territorio de *lo contemporáneo* permite avanzar en la reflexión sobre la serie de desplazamientos operados en este proyecto. En el pensamiento de teóricos como Arthur Danto y Terry Smith, lo contemporáneo no funciona como simple concepto temporal, sino que opera como una categoría que refiere a la nueva red institucionalizada que define la producción, circulación y valoración del arte en la actualidad. Lo contemporáneo emerge así como una categoría que alude a “una determinada estructura de producción nunca vista antes”

⁵ Duplus fue un colectivo de reflexión integrado por Valeria González, Santiago García Navarro, Santiago García Aramburu y Teresa Riccardi que en el año 2002 iniciaron una serie de encuentros con artistas y teóricos del arte destinados a discutir sobre prácticas artísticas y culturales recientes. Sobre Duplus consultar: García Navarro, S. (comp.) (2005). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*, Buenos Aires: Fundación Proa. Sobre el evento realizado en el Malba y sus participantes se puede consultar el número 33 de la revista *ramona* (agosto de 2003).

⁶ Articulado como una compilación de ensayos, este libro ofrece una reflexión sobre un conjunto de producciones, experiencias e instituciones artísticas argentinas entre los años 2001 y 2009.

(Danto, 2002, p. 32). Las genealogías diversas que estos autores establecen de lo contemporáneo, retrotraen sus orígenes a un mismo momento en torno a los años 60 cuando los nuevos realismos y el pop postularon que ya no había un modo especial de mirar las obras de arte diferente al de “las meras cosas reales” (Danto, 2002, p. 35). Si las *Brillo Box* de Andy Warhol demostraron cómo el arte se imbricaba con la sociedad de consumo y sus nuevas formas de producción y visibilidad, el arte conceptual eximió a la obra de arte de ser un objeto visual palpable durante esa misma década. Si bien podríamos entender el “fin del arte” que postula Danto, en términos de esta disolución que el arte parece tener en el campo más vasto de la cultura visual, a lo que se refiere este autor es al fin de una única narrativa artística que determine el rumbo que el arte ha de tomar. La dimensión fuertemente cuestionadora que Smith identifica en muchas obras contemporáneas, se articula con el carácter ensayístico y múltiple de estas propuestas. “[E]l arte, al igual que cualquier otra actividad humana, no puede ofrecer más que respuestas provisionarias. Ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas: estas son las formas más comunes de arte en la actualidad” (Smith, 2012, p. 16). Herederas del giro poscolonial y de ciertas reflexiones en torno al fin de la utopía global, las prácticas incluidas en *La normalidad* adoptaron ese carácter crítico señalado por Smith, y buscaron intervenir como “ensayos provocativos” en sus propios presentes. La variedad de formatos, técnicas y materialidades incorporadas (gráfica, intervenciones urbanas, trabajo de archivo, pintura y dibujo, escultura, fotografía, videos, etc.) revela la ausencia referida de narrativas maestras, de normativas sobre los formatos que estas producciones deberían tomar. “No hay nada parecido a un estilo contemporáneo”, sostiene Danto (2002, p. 37).

El objetivo de incorporar a *Ex Argentina/ La normalidad* aquellos trabajos que explorasen las causas y consecuencias de la crisis (entre noviembre de 2002 y mayo de 2003 Siekmann y Creischer se instalaron en Argentina para entrevistar y reunirse con diversos grupos y artistas entre quienes finalmente eligieron a los participantes), determinó que se privilegien aquellas propuestas que involucraban trabajos de investigación, es decir, proyectos y experiencias en proceso más que obras terminadas. Así, la reflexión teórica e histórica no necesariamente anclada en el campo del arte (el Colectivo Situaciones, por ejemplo), convivió con la labor desarrollada por el grupo H.I.J.O.S. y su búsqueda de justicia por las desapariciones forzadas y otros delitos de lesa humanidad cometidos durante la última dictadura argentina, junto al trabajo que desde el arte y la producción de imágenes llevan

adelante desde los años 90 grupos como el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera. Esta decisión de financiar proyectos y obras en proceso, se evidenció en el tipo de materialidades expuestas: grandes mapas conceptuales y relatos de viaje, fotografías de carácter documental, junto al testimonio de los protagonistas. La figura del artista tradicional fue reemplazada por la presencia de grupos o individuos no necesariamente adscriptos al campo del arte.

Erigidas desde un ámbito de reflexión descentrado, las reflexiones de Cuauhtémoc Medina sobre lo contemporáneo, buscan remarcar, además, cómo éste fue un concepto funcional al intento de romper antiguas jerarquías artísticas basadas en nociones de calidad, autonomía y de una división del globo en artes centrales y periféricas. En uso en el ámbito de países periféricos desde los años 90, Medina (2010) señala cómo el recurso a lo contemporáneo permitió dejar atrás narrativas formalistas, así como “abandonar la metáfora que entendía a la geografía en términos de sucesión histórica: ya no es posible confiar en el retraso del Sur, presumiendo que las culturas artísticas se diseminan desde el centro a la periferia” (p. 7). El abandono de narrativas nacionales para dotar de sentido a las obras y proyectos desarrollados en *La normalidad*, permitieron explorar cruces y diálogos entre las formas de hacer locales y aquellas situadas en diversas partes del globo. Si las condiciones de existencia impuestas por el capitalismo global, de las cuales “hoy ningún país está exento” (Massuh, 2006, p. 5), definían un territorio de intervención compartido, la noción de *lo contemporáneo* permitía, desde el arte, pensar en las potencialidades de estas prácticas y a la vez inscribirlas en las formas actuales de un “arte global”. En el prólogo del catálogo, Gabriela Massuh (2006) explica cómo las estatizaciones de la deuda externa privada argentina, respondieron a “un procedimiento prácticamente idéntico” al de la disolución del estado germano oriental luego de la caída del muro (p. 5). Los múltiples aspectos del proceso de gentrificación experimentado en distintas zonas de la ciudad Buenos Aires (negociados inmobiliarios, expulsión de grupos vulnerables y de las actividades previas, etc.), fueron puestos en diálogo con aquellos experimentados en diversos sitios de San Pablo, Brasil, junto a las medidas a través de las cuales se buscó intervenir en su contra. Las estrategias a través de las cuales grupos de diversas latitudes buscaron visibilizar estos conflictos, evidencia además la existencia de modalidades artísticas y formas de producción compartidas, propias de una escena artística globalizada.⁷ A

⁷ Sobre las singularidades de esta escena y las modalidades artísticas que en ella se despliegan ver: Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI; y Mosquera, G. (2010). *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.

diferencia del sistema del arte moderno que postulaba una identidad entre estilo y territorio, concentrando la experimentación formal en un reducido grupo de localidades europeas y norteamericanas, lo contemporáneo en cuanto estructura de producción busca referir la multiplicidad de lugares desde los cuales se enuncia y construye el arte y la cultura actual. Los desfases temporales implícitos en la lógica centro/periferia, ceden paso a comprensiones que postulan la simultaneidad de propuestas en un sistema artístico con múltiples centros. Así, las discusiones antes referidas en torno al viraje en los modos de producción y gestión, participaron en la revisión que las historias del arte experimentaron en esa época. Repensar los vínculos que las nuevas prácticas sostenían con la historia del arte local e internacional, y reevaluar el lugar de ciertas experiencias locales (por ejemplo, Tucumán Arde, el único caso histórico presente en *La normalidad*) en cuanto antecedente de las nuevas modalidades artísticas, buscó trazar nuevas genealogías del presente capaces de disolver las narrativas hasta entonces hegemónicas.

La politicidad de las formas de resistencia y denuncia ensayadas en muchas de las experiencias incluidas en *La normalidad*, pueden pensarse a través del modo en que Giorgio Agamben singulariza su comprensión de lo contemporáneo. Ser contemporáneo, para Agamben, significa no ajustarse a la perfección a su propio tiempo, ni adecuarse a sus pretensiones. Cierta “desfase” y cierto “anacronismo” se tornan indispensables para percibir no las luces, sino la oscuridad del propio tiempo: “contemporáneo es aquél que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo” (Agamben, 2010, p. 78). Sobre las experiencias incluidas, Gabriela Massuh (2006) sostiene: “los textos y realidad que representan están al margen de este tiempo, o lo definen por negación, desde sus bordes” (p. 5). Muchas de las prácticas y haceres incluidos en *La normalidad*, revelan así su fuerza en tanto tornan visibles esos lugares que quedan por fuera de la “modernización” capitalista, son el lumpen del proceso de “normalización” post-crisis.

La exposición como plataforma de producción y la revisión de las genealogías del arte local

Durante las casi cinco semanas que duró *La normalidad*, una serie de eventos tales como presentaciones, mesas redondas y proyecciones se organizaron en diversos lugares de la ciudad representativos de las nuevas formas de participación y auto-gestión propias del escenario post-crisis. Mientras para la muestra de Colonia (Alemania) titulada *Pasos para huir del*

trabajo al hacer, el lugar elegido fue el Museo Ludwig, sede del G8 en 1999, en Buenos Aires se eligió la casa de H.I.J.O.S., el hotel recuperado Bauen, la imprenta cooperativa Chilavert y la emisora FM *La Tribu* como sedes para las distintas actividades. El tradicional espacio del museo se declaraba así incapaz de producir la totalidad de sentido que estas nuevas prácticas demandaban, a la vez que remitía a los espectadores a interactuar con los propios protagonistas del nuevo escenario: militantes de derechos humanos, obreros y trabajadores autogestionados, productores de cultura que accionaban por fuera de los circuitos tradicionales. Las nuevas formas de trabajo y participación que estos haceres movilizaban, fueron incorporadas en los procesos de discusión y armado tanto de las obras como de las muestras que integraron *Ex Argentina*. Durante los cuatro años que duró el proyecto, formas diversas de colaboración se plantearon entre los participantes dando lugar a obras de autoría múltiple, en las cuales incluso los obreros y desocupados (como sucedió, por ejemplo, con los integrantes del MTD de General Mosconi y las trabajadoras de Brukman) se volvieron artífices de las obras. Los diálogos y debates que acompañaron la producción de obra, estuvieron también presentes en el armado de las muestras de Colonia y Buenos Aires, en el intento de cuestionar las formas tradicionales de construcción de sentido y de interacción entre curadores, artistas y trabajadores del museo.⁸

Ya difundidas a escala global, estas formas de producción artística y gestión institucional exigieron a nivel local de la construcción de nuevas narrativas que instalasen un corte con las formas anteriores de hacer arte y legitimasen las nuevas prácticas. En su texto para el catálogo de la muestra ya referida *Ansia y devoción. Imágenes del presente* (2003), Rodrigo Alonso estableció múltiples antecedentes para un conjunto de prácticas que adquiriría cada vez mayor visibilidad. Si bien *Ansia y devoción* no quiso presentarse como una muestra de “arte y política”, seleccionó una serie de obras que evidenciaban el modo en que los artistas locales “fueron reemplazando las preocupaciones formales por otras arraigadas en el contexto social” (Alonso, 2003, p. 11). La incorporación de experiencias de los años 80, 90 y también del nuevo milenio, se dirigió a demostrar cómo los artistas *acompañaron* la crisis que desembocó en los estallidos de diciembre de 2001, y no sólo reaccionaron ante ella. La referencia a exposiciones, publicaciones y obras (plásticas y cinematográficas) que en las últimas décadas reflexionaron sobre las condiciones de existencia, estableció así una genealogía de intervenciones

⁸ Si bien la dirección del proyecto estuvo en todo momento a cargo de Alice Creischer y Andreas Siekmann, la organización de *La normalidad* recayó en los artistas argentinos y chilenos Loreto Garín Guzmán, Federico Zuckerfeld y Eduardo Molinari.

múltiples destinadas a explorar y abordar los posibles vínculos entre lo artístico y lo social.

La presencia en *La normalidad* del archivo de Graciela Carnevale sobre Tucumán Arde como claro antecedente de las prácticas expuestas, puede leerse en términos de otorgar a las obras consideradas un anclaje histórico y artístico ya legitimado. En cuanto las obras y experiencias participantes de *La normalidad* excedían el ámbito nacional, Tucumán Arde funcionaba también como claro precedente de estos haceres globales. De este modo, el conjunto variado de prácticas impulsadas por las políticas neoliberales de los 90 y el estallido social del 2001, se presentaron como auténticas continuadoras de aquellas experiencias más politizadas de los años 60 y 70 en la construcción de una genealogía de haceres críticos y transdisciplinares.

La singularidad de esta operación de inscribir históricamente (y así legitimar) las nuevas formas de producción asociadas al proyecto *Ex Argentina*, resulta más evidente si la comparamos con algunas de las estrategias narrativas desplegadas por los curadores y promotores asociados al llamado arte de los 90 o estética del Rojas. Alonso (2003) analiza las estrategias discursivas de Jorge Gumier Maier (curador del Centro Cultural Rojas entre los años 1989 y 1996) destinadas a dotar al espacio de exposición (el Rojas) y lo allí acontecido con la marca “de lo innovador, lo original, lo vanguardista, justamente porque no posee tradición, antecedentes, historia” (p. 42). Esta sustracción de las obras de los 90 del devenir de la historia, también está presente en el texto que para el catálogo *Arte Argentino de los 90* escribieron Marcelo E. Pacheco y Jorge Gumier Maier. La desvinculación de la historia local y global, y de las tendencias artísticas entonces dominantes constituyeron la marca, según los autores de obras que apelaban a “poéticas domésticas”, formas de hacer “sin preconceptos” que renunciaban a “proclamar opiniones sobre el arte y los acontecimientos del mundo” (Pacheco y Gumier Maier, 1999, p. 16).

Conclusiones

Exhibida entre febrero y marzo de 2006 en el Palais de Glace (Buenos Aires), *La normalidad* cerró el proyecto *Ex Argentina* dirigido por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann. Con un fuerte énfasis en el caso argentino *Ex Argentina* incorporó también experiencias y prácticas provenientes de diversas latitudes bajo la convicción de que la crisis del capitalismo y de la utopía global no sólo definían un territorio de intervención compartido, sino que las formas artísticas que buscaban explorar sus

singularidades recurrían también a un conjunto de estrategias que el proceso de globalización artística ponía al alcance de todos. En línea con un conjunto de intervenciones de la época (publicaciones, exposiciones, mesas de discusión, etc.) la noción de crisis funcionó en *Ex Argentina* en cuanto corte histórico conceptual que marcó un quiebre en las condiciones de existencia, y a la vez acompañó un giro en la producción artística y cultural hacia prácticas y experiencias en las cuales la reflexión sobre la propia contextualidad y emplazamiento se tornaban centrales.

Frente a la nueva coyuntura (artística y social) que así empezó a definirse, la noción de lo contemporáneo emerge como categoría crítica capaz de reflexionar sobre los múltiples desplazamientos operados en *Ex Argentina*, en cuanto permite articular globalidad, actualidad y potencia crítica, rasgos definitorios del conjunto variado de experiencias que este proyecto convocó. Asimismo, el recurso a la idea de lo contemporáneo fue funcional a la empresa (que excede a esta intervención puntual, pero que se inscribe en su momento histórico) de reformular y ampliar las genealogías del presente a partir de diversificar los lugares significativos de experimentación e innovación artístico-cultural. La introducción de Tucumán Arde en *La normalidad*, resulta significativa en este sentido en cuanto su presencia no sólo ayudó a legitimar las nuevas prácticas a través de presentarse como antecedente ya convalidado por la historia del arte no sólo local, sino que en cuanto las nuevas prácticas revistieron un carácter global, la experiencia del 68 se transformó también en fuerte precedente de los nuevos haceres globales y contemporáneos. Esta diversificación de lugares desde donde se enuncia y construye la contemporaneidad fue, finalmente, una de las estrategias centrales en la disolución de antiguas narrativas hegemónicas y de un mapa artístico construido en términos de artes centrales y periféricas, originales y derivativas.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010). “¿Qué es lo contemporáneo? *Revista Otra Parte* (no. 20, pp. 77-80).
- Alonso, Rodrigo y González, Valeria (2003). *Ansia y devoción. Imágenes del presente*. Buenos Aires: Proa.
- Alonso, Rodrigo *et al.* (2008). *Arte contemporáneo argentino. Artista por artista*. Buenos Aires: Papers.
- Amigo, Roberto (2008). “80/90/80”, En *Rosana[Ramona]*, n° 87, pp. 8-14.
- Baldasarre, María Isabel Y Dolinko, Silvia Eds. (2012). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II. Buenos Aires: EDUNTREF-CAIA.
- Benedit, Luis *et al.* (1999). *Artistas Argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Costa, Flavia (2012). “El tren de la cultura no pasa dos veces. Ferrowhite, dispositivo-museo y política potencial”. *Revista Astrolabio*, n° 8, pp. 247-267.
- Danto, Arthur (2002). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Fleck, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas y galerías*. Buenos Aires: Mardulce.
- Fressoli, Guillermina (2013). “Formas críticas del recuerdo en los Museos de Ingeniero White. Mirada y temporalidad, el recuerdo como experiencia”. *Papeles de Trabajo*, Año 7, n° 11, pp. 237-258.
- Fontes, Claudia (editora) (2002). *La sociedad imaginada desde el arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Trama.
- García Navarro, Santiago (comp.) (2005). *El pez, la bicicleta y la máquina de escribir*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte Argentino y Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Katzenstein, Inés (2003). “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90”. *Revista ramona*, n° 37, pp. 4-15.
- Massuh, Gabriela (ed.) (2006). *La Normalidad*. Buenos Aires: Interzona.
- Medina, Cuauhtémoc (2010). “Contemp(t)orary: Once tesis”. *Revista ramona*, n° 101, pp. 72-76.
- Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.

- Pacheco, Marcelo (coord.) (2007). *Arte Contemporáneo: donaciones y adquisiciones*. Buenos Aires: MALBA.
- Pacheco, Marcelo E. y Gumier Maier, Jorge (1999). *Artistas Argentinos de los 90*, catálogo de exposición, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Pineau, Natalia (2012). “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística”. En Baldassarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.) (2012). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Vol. II. Buenos Aires: EDUNTREF-CAIA.
- Smith, Terry (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.

INSTITUCIONES

Sociabilidad, cultura y ocio en el mundo rural pampeano del siglo XX. Apuntes para su estudio

Juan Manuel Padrón¹
Valeria Palavecino²

Introducción

Los trabajos sobre la sociabilidad en el mundo rural pampeano en el siglo XX han tenido escaso desarrollo en la historiografía argentina. Si bien se han dado avances importantes para los siglos XVIII y XIX³, el análisis de las prácticas y espacios de sociabilidad en el mundo rural están limitados fundamentalmente a algunas formas de asociacionismo –en especial de inmigrantes y obreros– y sus lazos con la política. Esta ausencia, que contrasta con un número significativo de estudios sobre los ámbitos urbanos

¹ Doctor en Historia (Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN). Docente de la Facultad de Arte de la UNICEN (Carreras de Realización Integral en Artes Audiovisuales y Licenciatura en Teatro). Ha desarrollado sus investigaciones de posgrado sobre militancia y violencia política en los años sesenta en la Argentina. Ha investigado sobre los católicos, el cine y la censura en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX. Ha publicado trabajos en publicaciones periódicas y como capítulos de libros.

² Doctora en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ). Profesora y Licenciada en Historia (Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN). Diplomada en Patrimonio Cultural Latinoamericano/Especialización, Universidad Blas Pascal, Córdoba. Docente de la Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN. Ha publicado trabajos en publicaciones periódicas y como capítulos de libros.

³ Entre esos trabajos deben destacarse Mayo (2000a, 2000b, 1999, 1998); Garavaglia (1999); González Bernaldo (1993); Hourcade (1999).

—especialmente la ciudad de Buenos Aires y las grandes urbes provinciales⁴—recorre todo el siglo XX.

Este vacío es inversamente proporcional a un sinnúmero de estudios del ámbito rural, sus pobladores y sus prácticas productivas, estudios que desde la historia económica-social se han multiplicado en las últimas décadas. En ese sentido, se ha avanzado mucho en las formas que los sectores rurales adoptaron en la apropiación de las tierras, en sus prácticas productivas y las estrategias de acceso al mercado.

Además, el aporte de la antropología y la etnografía ha permitido entender muchas prácticas ligadas a la cotidianidad en el espacio rural, en especial para las últimas décadas del siglo XX, con los cambios significativos que tuvo en esos espacios el avance del neoliberalismo y la tecnificación. Sin embargo, esa multiplicación de estudios no alcanzó espacios claves como la historia de la cultura o el ocio, áreas claves para comprender esta temática.

En el presente trabajo introduciremos algunas líneas posibles para estudiar la sociabilidad en el mundo rural pampeano del siglo XX, centrándonos en el caso del partido de Tandil, analizando las posibilidades de periodización, los temas a estudiar y los espacios a privilegiar en esos estudios. Para esto presentaremos, en primer lugar, una breve introducción a los alcances que el concepto de sociabilidad ha tenido en los estudios historiográficos actuales.

El concepto de sociabilidad y la historiografía actual

El concepto de sociabilidad tiene una larga historia, que puede remontarse a los ilustrados del siglo XVIII quienes la entendían asociada al trato humano, a una vida en común racionalmente organizada, y por tanto se confundía con la cualidad de ser sociable, en donde los hombres debían “*generar prácticas y lenguajes de cortesía para construir una sociedad civilizada*” (Gayol, 2008: 495). Esta idea se mantuvo casi inamovible hasta mediados del siglo XX, alcanzando incluso a los primeros trabajos provenientes de las ciencias sociales. Así, Georg Simmel planteaba un modelo esquematizador de la idea de sociabilidad, en donde las decisiones voluntarias de los hombres los llevan a agruparse, dejando de lado los

⁴ Dos trabajos, entre muchos, tienen al mundo urbano como protagonista, Gayol (2000); González Bernaldo (2007); Zuppa (2004).

condicionantes de esas posibilidades y la naturaleza sociocultural de dichas acciones (Escalera Reyes, 2000; Caldo y Fernández, 2008).

El cambio más significativo en los alcances del concepto provino de su uso por parte de los historiadores, con la obra del francés Maurice Agulhon. La sociabilidad, tensionada en tanto considerada objeto de estudio y herramienta metodológica, fue revisitada por este historiador quien profundizó y delimitó sus alcances como categoría útil para el análisis histórico. Para éste la sociabilidad se refiere *“a los sistemas de relaciones cuya naturaleza, nivel de sujeción de los miembros, número de integrantes, estabilidad, no se hallan estrictamente pautadas, pero que provocan la vinculación y la gestación de sentimientos de pertenencia-solidaridad entre los integrantes”* (En Caldo y Fernández, 2008: 148).

Los trabajos de Agulhon se centraron en un primer momento en las elites, pero pronto alcanzaron a los sectores populares. Este desplazamiento fue acompañado por una sutil aunque no menos importante redefinición de la idea de sociabilidad, la que pasó de ser un sistema de relaciones a una aptitud humana que provoca la asociación voluntaria, es decir, que abandonó la estructura para darle un lugar central a los sujetos colectivos. Este cambio supuso preguntarse por los espacios donde se daban esas relaciones, fáciles de percibir en las élites, pero mucho más complejas en los sectores populares –el parque, una habitación, la taberna, el club, el taller–, y distinguir entre sociabilidad formal e informal, la primera enfocada en *“la atención hacia los modos asumidos por los lazos asociativos, generados dentro de entidades masónicas, agrupaciones políticas, culturales, clubes y organizaciones obreras”*, y la segunda ligada *“a las prácticas en tabernas, cafés, plazas, paseos, salones, playas y hoteles”*, no estando sujeta a normas ni reglas fijas, constituyendo espacios y momentos que estimulan las relaciones sociales y la acumulación de prestigio (Zuppa, 2004: 16).

Como rescata la historiadora Sandra Gayol, los análisis actuales sobre la sociabilidad *“postulan un enfoque sociocultural y político que hurgue en las experiencias que los sujetos obtienen de esos encuentros – interindividuales, grupales o colectivos– y reconstruya las formas en que se desarrollan, en espacios y ámbitos diferentes, actividades significativas. La sociabilidad es, en definitiva, una propuesta analítica que permite recorrer los procesos que llevaron a la conformación, sustitución o transformación de modelos socioculturales y políticos de expresión y convivencia”* (2008: 496). En esta dirección se desarrollaron numerosas investigaciones que tomaron al medio urbano como eje de análisis, avanzando sobre espacios ligados al ocio, el asociacionismo o las prácticas políticas.

Renglón aparte merecen los trabajos sobre la sociabilidad en el medio rural pampeano. Los trabajos de Carlos Mayo dieron cuenta de un mundo mucho más complejo de lo que la visión tradicional mencionaba. Para fines del siglo XVIII, las pulperías se habían convertido en espacios centrales de la vida urbana y rural, y en ellas pequeños comerciantes y “gauchos” encontraban un espacio de sociabilidad complejo, en donde el consumo, algunas formas de entretenimiento y prácticas como el modo de vestir y de habitar, habilitaban una mirada mucho más heterogénea del mundo rural, alejada de la percepción tradicional de dicho universo (Mayo, 2000b: 9-21).

Como ha mostrado Blanca Zeberio, entrado el siglo XIX el desarrollo de la estancia constituyó un estímulo para facilitar las relaciones entre terratenientes y trabajadores, muchas veces informales y centradas en las oportunidades para el ocio masculino en almacenes de ramos generales y fondas, que con el crecimiento de los pueblos rurales supusieron la proliferación de espacios de interacción informales (Zuppa, 2004: 20-21). Zeberio destaca que con el desarrollo de estos poblados ciertos espacios de sociabilidad informal adquieren un lugar preponderante en la vida rural, la cual generalmente estaba unida a la vida de la estación ferroviaria. Boliches, fondas, almacenes y cabarets se convirtieron en lugares primordiales en ese mundo rural, llegando a ser verdaderos “clubes sociales e iglesias” cuando estas no se habían desarrollado. Estos espacios de sociabilidad informal –a los que se les pueden sumar los fogones y las materas– deben ser caracterizados en función de su “informalidad”, “igualitarismo” y “masculinidad”, rasgos que parecían definirlos hacia comienzos del siglo XX (Zeberio, 1989).⁵

En resumen, a lo largo de las últimas décadas el concepto de sociabilidad ha tenido un desarrollo significativo en la historiografía occidental y local, retomando principalmente la tradición historiográfica francesa y los trabajos de Maurice Agulhon. Sin embargo, ese desarrollo para el caso de la historiografía local mostró múltiples segmentaciones. Por un lado, el ámbito urbano tuvo una preponderancia significativa sobre el rural y, en general, los estudios apenas alcanzaron la primera mitad del siglo XX. Por otro, gran parte de esas investigaciones tendieron a concentrarse en lo que se ha denominado sociabilidad formal, es decir, se han centrado en espacios asociativos de carácter político o social étnico.

⁵ Agradecemos al Dr. Luciano Barandiarán el acceso a este artículo inédito.

Los espacios de sociabilidad en el mundo rural pampeano del siglo XX: el caso del Partido de Tandil

Los cambios en el siglo XX, un ejercicio de periodización

Un estudio de las prácticas de sociabilidad –formales e informales– en el mundo rural pampeano en el siglo pasado supone atender múltiples dimensiones que, de una u otra manera, hablan de un universo complejo y en permanente cambio. Una primera dimensión es la temporal. Aun cuando parece una verdad de Perogrullo, los cambios que se experimentaron en todos los ámbitos de la vida cotidiana a lo largo del siglo XX afectaron directamente la vida en el mundo rural, y debieron tener su correlato en las diversas prácticas de sociabilidad que se daban en dicho espacio.

En ese sentido, podemos plantear tres momentos a lo largo del siglo. El primero, que llegaría aproximadamente hasta mediados de los años veinte, estaría caracterizado por cierta continuidad con las prácticas y espacios de sociabilidad del siglo anterior. Aun cuando para esos años buena parte de los pueblos rurales –todos ellos nacidos alrededor de estaciones ferroviarias– habían aparecido en el partido de Tandil, su desarrollo poblacional era aún limitado, siendo los viejos espacios comerciales como los almacenes, las pulperías y bares los núcleos fundamentales de sociabilidad rural. Estos lugares albergaban muchas actividades ligadas a los juegos de azar, o al simple intercambio en torno a la ingesta de bebidas espirituosas o a las necesidades de los pobladores locales de proveerse de los artículos necesarios para su subsistencia. En algunos casos comenzaban a desarrollarse algunas agrupaciones deportivas que tenían una vida efímera, y que en general estaban ligadas a los espacios antes mencionados. Por otro lado, las festividades religiosas y patrias tenían cierto impacto en la vida cotidiana de las personas, aunque en la zona del partido de Tandil muy pocas localidades tenían una fuerte presencia de la Iglesia o el Estado, que en el mejor de los casos quedaba representado por la presencia de una escuela rural.

Fundación del Club General San Martín (Gardey, 1934)



Fuente: *Nueva Era*, 22 de octubre de 1934.

El segundo período iría hasta comienzos de los años sesenta, y estaría caracterizado por el desarrollo de esos pueblos y de espacios de sociabilidad novedosos para el mundo rural. Junto a los almacenes y bares se multiplicaron los clubes deportivos, que de la mano del fútbol se constituyeron en espacios fundamentales de la sociabilidad rural. Si bien la existencia de estos clubes fue compleja, en especial por las dificultades de índole económica y legal –ligadas a las exigencias de obtener personería jurídica– por las que atravesaron durante buena parte del período, estas mismas dificultades agudizaron la inventiva de quienes participaban en su dirección, diversificando las actividades meramente deportivas para lograr el sostén económico y la viabilidad de las instituciones. En ese sentido, muchos de ellos incentivaron actividades culturales y de recreación que, con frecuencia fueron pensadas junto a los eventos deportivos y aportaban un

sustento económico que difícilmente las cuotas societarias podían cubrir. Así, los “matches futbolísticos” dominicales iban acompañados indefectiblemente de concurridos “bailes de campo”, que permitían el encuentro con pobladores de otras estaciones o pueblos, amén de aportar a las arcas del club.

Junto a esto fueron mucho más comunes ciertos espacios dedicados a los espectáculos teatrales y cinematográficos que, en pequeña escala, permitieron dinamizar las actividades culturales. En paralelo, el auge del folclore y de las fiestas criollas con el advenimiento del peronismo definió nuevos espacios de sociabilidad, que llegaron para quedarse entre las preferencias de los habitantes del mundo rural y aún urbano.

Además, la presencia más efectiva del Estado y de la Iglesia multiplicaron las actividades de los pobladores rurales, quienes participaron más activamente de aquellos espacios fomentados por estos, ya no sólo como espectadores de las festividades cívicas o religiosas sino de un sinfín de eventos organizados para estrechar los lazos comunitarios, afianzar el lugar preponderante de estas instituciones y ayudar al sostén económico y social de las mismas. Fiestas patronales, festivales criollos, quermeses, bailes, pic-nics, entre otros, fueron verdaderos espacios de sociabilidad que tenían como función primordial estrechar los lazos amicales y de solidaridad en poblaciones que, por la extrema movilidad laboral, tendían a mantener vínculos transitorios entre sus integrantes. Dichas festividades permitían no sólo reforzar las redes de solidaridad vecinal entre los trabajadores rurales, sino que consolidaban formas de clientelismo entre los grandes terratenientes y las pequeñas burguesías comerciales asentadas en esos pequeños pueblos con los trabajadores.

Mención aparte merecen el ferrocarril y sus estaciones. Este era el espacio de sociabilidad cotidiana por excelencia –junto a los almacenes y bares– de este período. La llegada del tren, cuya regularidad diaria era siempre superior a las dos formaciones, atraía a buena parte de la población de los pequeños asentamientos urbanos –y su radio de influencia–, y los andenes de estas se convertían en verdaderos centros de reunión. El ferrocarril era un vehículo de desarrollo tanto social y económico cuanto cultural, ya que sin su llegada eran impensadas las tertulias con las orquestas típicas de la zona e incluso porteñas, ni las visitas de las compañías teatrales que recorrían la región pampeana.

Pic-nic organizado por el club Racing Club de Gardey (1933)



Fuente: *Nueva Era*, 9 de noviembre de 1933.

Un tercer momento llegaría hasta aproximadamente fines de los años noventa, y estaría caracterizado por la profundización de algunas de las prácticas que se observaban en el período anterior, aunque con una realidad del mundo rural en rápido cambio. Por un lado, el proceso de decrecimiento que experimentó la población rural pampeana a partir de 1945 se vio acelerado a partir de 1960, con una disminución importante de esta caída en las dos décadas siguientes, para sufrir un nuevo declive significativo a partir de 1990. Este proceso se debió en parte a la reorientación del modelo económico hacia el desarrollo industrial debido a la crisis del modelo agroexportador y la atracción que ejercieron los centros urbanos industrializados, como al paulatino desguace de la red ferroviaria que despobló numerosas estaciones ferroviarias. Aun así, este impacto fue más marcado en aquella población dispersa que vivía a “campo abierto” que en las aglomeraciones urbanas de menos de 2000 habitantes, las cuales si bien disminuyeron su población significativamente, no lo hicieron en la proporción alarmante de la primera (Bertoncello, 2012: 350-55).

Aun cuando estos cambios fueron notables, no afectaron por igual a todas las formas de sociabilidad que se daban en el mundo rural. Quizás las más afectadas fueron aquellas ligadas a lo cultural, en especial el teatro y el

cine, que tuvieron un declive significativo desde los años cincuenta. La desaparición de estos espectáculos muchas veces desarrollados por compañías actorales que recorrían la provincia, fue acompañada por la merma –y casi extinción– de los elencos vocacionales locales, que recién en los últimos años tendría una débil recuperación limitada a algunos pueblos en particular.

Las mejoras en las comunicaciones terrestres con el mundo urbano pudieron jugar un papel importante en este proceso, ya que permitían a los pobladores rurales optar por los espectáculos desarrollados en Tandil. Pero no fue este el único factor, ya que en paralelo a ese proceso se comenzó a dar una retracción creciente del tendido ferroviario. Por un lado, se multiplicaron en número y convocatoria las fiestas criollas, en especial las denominadas “domas” y “jineteadas”, que comenzaron a atraer un número creciente de espectadores, particularmente por las prácticas de destreza criolla y por el auge de la música folclórica, que tuvo desde los años sesenta un crecimiento sin límite.

En el caso del partido de Tandil, otra actividad se desarrolló con un éxito escasamente visto en el resto del mundo pampeano: la organización de una verdadera “liga de fútbol agrario”, que fomentó la sociabilidad entre los habitantes del espacio rural. Este fue un fenómeno que no sólo profundizó la definición de identidades rurales locales muy fuertes –ligadas tanto a la prohibición de participar en ella a no residentes del espacio rural como a la identificación de los diferentes pueblos y parajes con su equipo correspondiente–, sino que convirtió al mundo rural en un atractivo para pobladores de la cabecera del partido, que descubrieron a través de los encuentros deportivos –siempre desarrollados a contratiempo de los ciclos agrícolas– otras formas de sociabilidad ajenas a la realidad urbana.

Espacios y prácticas de sociabilidad

El mundo rural tandilense del siglo XX estuvo marcado por un sinnúmero de espacios y prácticas de sociabilidad que, a lo largo del mismo, tuvieron variaciones significativas. Si nos atenemos a los espacios una primera referencia ineludible fueron las estaciones ferroviarias. Como ya hemos mencionado, estas fueron el lugar de reunión natural de la población rural, y su existencia marcó en muchos casos la propia vida de las poblaciones que se organizaron a su alrededor. En el caso del partido de Tandil existieron 8 estaciones ferroviarias (incluyendo la de la ciudad cabecera de partido), todas ellas habilitadas a fines del siglo XIX, salvo los

casos de Azucena, Fulton y La Pastora (ver Cuadro 1). Además de estas estaciones, que pronto comenzaron a nuclear población en sus alrededores, existieron otras pequeñas aglomeraciones de población siempre cerca de una escuela rural, un almacén o una entidad deportiva, como los parajes de El Solcito/El Mosquito o Desvío Aguirre.

Cuadro 1: Estaciones Ferroviarias del Partido de Tandil

Denominación	Año inauguración	Población		
		1922*	1947**	1991***
Iraola	1883	–	100 hab.	–
María Ignacia (Est. Vela)	1885	4914 hab.	2247 hab.	1778 hab.
De la Canal	1891	–	179 hab.	85 hab.
Azucena	1909	–	522 hab.	–
Fulton	1914	–	–	–
La Pastora	1931	–	–	–
Gardey (ex Pila)	1885	547 hab.	529 hab.	481 hab.
Tandil	1883	–	32309 hab.	91101 hab.

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de la Guía Comercial del Ferrocarril del Sud (1922)* y datos censales (Censos 1947** y 1991***).

Hasta comienzos de los años sesenta, cuando las políticas ferroviarias restringieron la circulación por los diferentes ramales pampeanos, las estaciones rurales del Partido de Tandil habían experimentado un lento pero constante crecimiento en el número de pasajeros que transportaban. Así, para 1900 el promedio recibido por estas ascendía a 2.930 individuos, lo que representaba la llegada diaria de 8 visitantes. De la misma forma, para 1945 ese número se había elevado a 5.660 individuos, lo que representaba una media diaria de 15,5 visitantes (Palavecino, 2009). Los números son similares para aquellos pasajeros que partían de esas mismas estaciones. Es decir, diariamente los andenes se convertían en lugares privilegiados en donde las poblaciones rurales intercambiaban experiencias, información y organizaban desde la vida productiva y comercial, hasta los eventos sociales y culturales que se desarrollaban en esos poblados.

Otros espacios privilegiados eran los almacenes de ramos generales –junto a los bares y tabernas–, que no sólo permitían los intercambios comerciales, sino que muchas veces resultaban lugares idóneos para la sociabilidad entre vecinos. En muchos casos, espacios anexos a estos se convertían en verdaderos ámbitos culturales donde manifestaciones como el

teatro, el cinematógrafo y las “tertulias danzantes” compartían lugar. Un claro ejemplo de esto fue el *Bar y Confitería La Querencia*, propiedad de Francisco Vulcano en la localidad de Gardey, que a comienzos de los años treinta albergó los fines de semana al *Cuadro Filantrópico Unión y Arte La Querencia* –dirigido por el propio Vulcano– que presentó monólogos, poemas y escenas teatrales de su propia autoría, como destacaba un periódico local (*Nueva Era*, 29 de noviembre de 1931).

Por último, los clubes “sociales y deportivos”, como rezaban normalmente sus denominaciones dejando en claro el amplio abanico de actividades que promovían, fueron espacios centrales para la sociabilidad rural, que en muchos casos sobrevivieron al siglo XX. En ellos la actividad deportiva fue central, aun cuando las tertulias y los “bailes de campo” ganaban adeptos aquellos sábados y domingos en que las actividades rurales lo permitían. Los “amistosos” de los primeros años, que permitían a los equipos enfrentarse a los poderosas formaciones de Tandil y la zona, dejaron espacios a los campeonatos de las ligas agrarias, que en los años sesenta crearon un verdadero circuito de intercambios sociales entre las diferentes comunidades rurales del partido de Tandil. Sólo las inclemencias meteorológicas, en especial las lluvias que anegaban los caminos, o los ciclos agrícolas detenían estas competencias, que para mediados de los años ochenta se mantenían activas con un elevado número de equipos y una reputación que no tenía nada que envidiarle al fútbol profesional de Tandil (Padrón, 2013).

Es necesario ponderar las diferentes fiestas y festividades que se desarrollaron a lo largo del siglo XX. Entre las primeras manifestaciones festivas se destacan las “romerías”, las cuales tenían un carácter más secular que aquellas que se realizaban en Europa, en especial en España, cuyo carácter religioso era fundamental. Las mismas suponían la movilización de buena parte de la comunidad rural de algún pueblo o paraje, y contaban con la organización de una comisión responsable de desarrollar diversas actividades que solían incluir comidas campestres y bailes tradicionales, a lo largo de dos o más días. Muchas de ellas se organizaban bajo la advocación religiosa, e incluían una activa participación de los representantes religiosos en la zona. Otras permitían a los pequeños caudillos políticos locales afianzar sus lazos con las poblaciones rurales. En muchas de ellas no faltaba la participación de grupos folclóricos o bandas típicas llegadas de Buenos Aires, grupos de gaiteros y pequeñas presentaciones artísticas –teatro, recitado, baile, etc.–, o el desarrollo de juegos como las “cédulas de San

Juan”.⁶ Una descripción aparecida en 1923 en el diario tandilense *Nueva Era* refleja con detalle la estructura de las romerías españolas desarrolladas en la localidad de Vela. Según dicho relato

[...] El programa, salvo el primer número que fue la velada cinematográfica, y que debido a una mala interpretación sobre la fecha de los festejos, no concurrió la orquesta que debía venir de Buenos Aires, para su amenización (sic), viniendo en cambio un cuarteto de Juárez, se cumplió con toda corrección. El viernes, debido a la lluvia, no resultó muy animado, pero asimismo el programa se desarrolló. Se pasó a saludar a las sociedades extranjeras, centros sociales y autoridades, y después de haber asistido en corporación a la misa efectuada en nuestro templo parroquial, se dirigió la comitiva hacia el local de fiestas, donde se obsequió con un lunch a la concurrencia, haciendo uso de la palabra el secretario de la C. de Fiestas, señor Francisco Espina, dando por inauguradas las romerías. El sábado se saludó al comercio en general, y por la tarde y noche continuaron los festejos. Ayer domingo, por la mañana, se acompañó a sus respectivos locales las banderas y estandartes de sociedades y centros sociales, que debido a la lluvia del viernes no se pudo hacer. Continuaron por la tarde los festejos habiéndose efectuado el jocoso número del casamiento por sorpresa que llamó la atención, y produjo momentos de hilaridad. Resultaron agraciadas cinco parejas, que, previa «formalidad de ley», «legalizaron» su unión recibiendo por su suerte una caja de bombones [...] Durante los días de fiesta el comercio cerró sus puertas a las 12 horas, adhiriéndose a los festejos. En el local de fiestas se observó el orden más completo debido a la vigilancia policial, no habiéndose registrado incidente alguno, lo que habla mucho a favor de nuestra cultura... (*Nueva Era*, 6 de marzo de 1923)

⁶ En una caja de cartón se ponían dobladas unas servilletas con los nombres de hombres y mujeres, generalmente jóvenes. Cada uno sacaba las llamadas "cédulas" y se armaban parejas que eran anunciadas a viva voz y aun publicitadas en la prensa local.

Anuncio promocionando “romerías españolas” (Vela, 1939)

== GRANDES ==

ROMERIAS ESPAÑOLAS

EN MARIA IGNACIA

EST. VELA

Patrocinadas por la Sociedad ESPAÑOLA de S. M., a total Beneficio de la misma, a realizarse en su amplio local PRADO ESPAÑOL, los días 4, 5, 11, 12 y 13 de FEBRERO de 1939

PROGRAMA

DÍA 4: A la salida del sol salva de bombas anunciando las tradicionales ROMERIAS ESPAÑOLAS
A LAS 21 HORAS: se iniciarán las fiestas con una verbena popular hasta las 1.30 horas; amenizada por la orquesta local dirigida por el maestro FELIPE J. DENEGRI.

DÍA 5: A las 21 horas continuación de los bailes populares hasta las 2 horas

PRECIO DE LAS ENTRADAS:— MAYORES \$ 0.50 — MENORES \$ 0.20

ATENCION: Programa para los días 11, 12 y 13

Estos días las fiestas serán amenizadas por un conjunto musical de la Capital Federal, una pareja de baile y cancionista española bajo la dirección del maestro CEFERINO NUCIFOR

DIA 11: A la salida del sol salva de bombas — **A Las 21 Horas** se iniciarán las fiestas presentándose el maestro CEFERINO NUCIFOR al frente de su conjunto musical, compuesto de TIPICA, JAZZ BAND, CUARTETO de GAITAS, CACIONISTA ESPAÑOLA y la PAREJA de BAILES REGIONALES los cuales harán las delicias del público hasta las 2 horas.

DIA 12: A las 21 horas, continuación de las fiestas con cambio de programa de los artistas, prolongándose hasta las 2 horas.

DIA 13: A la misma hora que días anteriores proseguirán las fiestas hasta las 2 horas en que una salva de bombas anunciará la CLAU-SURA DE LOS FESTEJOS.

El anuncio de esta fiesta ha de producir una fuerte corriente de simpatía en torno a lo mismo, lo que contribuirá a que este año se repitan los éxitos alcanzados en años anteriores y que merezcan tan favorables comentarios en todos aquellos que participaron.

Estas Reuniones contarán con Numerosos Atractivos y de la Artística Iluminación que se distribuirá estratégicamente.
Contando el mismo con un lugar para estacionamiento de automóviles habiendo fijado el precio de \$ 0.60

PRECIO de ENTRADAS al LOCAL de FIESTAS: MAYORES \$ 0.60 - MENORES \$ 0.20

Fuente: *El Imparcial*, 2 de febrero de 1939.

Hacia los años cincuenta comenzaron a expandirse las “domas y jineteadas”, fiestas criollas en las cuales los habitantes del mundo rural demostraban sus habilidades en el manejo del caballo y de instrumentos relacionados a las destrezas propias de la vida y de los trabajos rurales, en especial aquellos vinculados con las actividades ganaderas. Las mismas podían durar más de un día, e incluían además las destrezas en la doma o jineteada de caballos o vacunos, el manejo del lazo, las carreras de sulkys y las pruebas de riendas, así como la inclusión de juegos como la taba, carreras

de embolsados o “de peludos”.⁷ Si bien era una festividad eminentemente masculina, la presencia de las mujeres no estaba vedada, aun cuando su participación se limitara a la de simples espectadoras.⁸ Estas fiestas que fueron ganando popularidad a lo largo de los años, tuvieron un empuje significativo con el auge de la música folclórica que se dio a partir de los años cincuenta y sesenta. Impregnadas de un fuerte nacionalismo, las mismas realizaban –y aun lo siguen haciendo– la figura del “gaucho”, arquetipo del habitante pampeano.

A modo de conclusión

En resumen, pensar en un concepto como el de sociabilidad para analizar las prácticas sociales y culturales en el mundo rural pampeano del siglo XX supone, como se ha querido mostrar en este trabajo, adentrarse en un mundo complejo y en constante cambio. Exige pensar una periodización que permita dar cuenta de las continuidades y rupturas que esas prácticas tenían en el mundo rural. Si esos procesos temporales son importantes para cualquier análisis, la distinción entre una sociabilidad formal y una informal obliga a preguntarse sobre prácticas y espacios en donde los lazos comunitarios se expresaron de forma permanente –clubes, iglesias, asociaciones– o esporádica –fiestas populares, encuentros deportivos, etcétera–, sin descuidar los contactos que se dieron entre ambas formas de sociabilidad.

⁷ Esta última incluía varias versiones, entre las que se destacaron aquellas en que los participantes debían perseguir y atrapar un peludo para triunfar, o varios equipos llevaban un peludo sobre una carretilla en una carrera que tenía como condición fundamental llegar con el animal sobre la misma para obtener el triunfo. En la actualidad esta práctica casi ha desaparecido en la región pampeana.

⁸ Esto contrasta con la escasa participación que tenían las mujeres en espacios como los bares y las tabernas, donde su concurrencia se habilitaba para eventos culturales –teatro y cinematógrafo–, siempre acompañadas por sus maridos o padres.

Bibliografía

- Bertoncello, Rodolfo (2012). “La población rural”, en Hernán Otero (Dir.), *Población, ambiente y territorio*, Buenos Aires, Edhasa
- Caldo, Paula y Sandra Fernández (2008). “Sobre el sentido de lo social: asociacionismo y sociabilidad. Un breve balance”, en Fernández, Sandra y Oscar Videla (Comps.), *Ciudad Oblicua. Aproximaciones a temas e intérpretes de la entreguerra rosarina*, Rosario, La Quinta Pata & Camino Ediciones.
- Escalera Reyes, Javier (2000). “Sociabilidad y relaciones de poder”, en *Kairos. Revista de Temas Sociales*, Año 4, Nro. 6, San Luis, Universidad Nacional de San Luis.
- Garavaglia, Juan Carlos (1999). “Ámbitos, vínculos y cuerpos. La campaña bonaerense de vieja colonización”, en Fernando Devoto y Mirta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, Tomo 1, Buenos Aires, Taurus.
- Gayol, Sandra (2000). *Sociabilidad en Buenos Aires: Hombres, honor y cafés 1862-1910*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- (2008), “Sociabilidad”, en Biagini, Hugo y Arturo Andrés Roig (Dirs.), *Diccionario del pensamiento alternativo*, Buenos Aires, Biblos.
- González Bernaldo, Pilar (1993). “Las pulperías de Buenos Aires: historia de una expresión de sociabilidad popular”, en *Siglo XIX. Revista de Historia*, Nro. 13, México.
- (2007). *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829- 1862*, Buenos Aires, FCE.
- Hourcade, Eduardo (1999). “La pampa gringa, invención de una sociabilidad europea en el desierto”, en Fernando Devoto y Mirta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina plural: 1870-1930*, Tomo 2, Buenos Aires, Taurus.
- Mayo, Carlos A. (editor) (2000a). *Vivir en la frontera. La casa, la dieta, la pulpería, la escuela (1770-1870)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Mayo, Carlos A. (dir.) (2000b). *Pulperos y pulperías de Buenos Aires (1740-1830)*, Buenos Aires, Editorial Biblos (1° Edición 1996, Universidad Nacional de Mar del Plata).
- Mayo, Carlos A. (Comp.) (1998). *Juego, Estado y sociedad (1730-1830)*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

- Mayo, Carlos A. (1999). “La frontera, cotidianidad, vida privada e identidad”, en Fernando Devoto y Mirta Madero, *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870*, Tomo 1, Buenos Aires, Taurus.
- Padrón, Juan Manuel (2013). “Deporte, futbol y clubes en Gardey”, en Valeria Palavecino y Jorge Miglione (comp.), *Historia y memoria de un pueblo que perdura en el tiempo. Estación Gardey 1913-2013*, Tandil, Grafikart.
- Palavecino, Valeria (2009). *Testigo del significado histórico de un pueblo: la Casa de Comercio Vulcano (Estación Gardey, Tandil, Provincia de Buenos Aires). Familia, empresa y mercado (1880-1955)*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, Tesis doctoral inédita.
- Zeberio, Blanca (1989). “Sociabilidad informal, utopía anarquista y organización de los trabajadores rurales del sur bonaerense en los años “20”, ponencia presentada en Jornadas InterEscuelas/ Departamentos de historia, UNR, Rosario, inédito.
- Zuppa, Graciela (ed.). *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870-1970*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Imágenes, voces y memoria: 90 años del Salón de la Confraternidad Ferroviaria de Tandil (1925-2015)

Ana Silva¹

Luciano Barandiarán²

Introducción

El proceso de desmantelamiento del sistema ferroviario argentino durante el último tercio del siglo XX implicó un progresivo abandono de numerosos espacios vinculados con la actividad, así como una fuerte

¹ Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (mención Antropología Social). Licenciada en Comunicación Social (Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN). Realizó una estadía postdoctoral en el Banco de Imágenes y Efectos Visuales del Programa de Posgrado en Antropología Social, IFCH, UFRGS (Porto Alegre, Brasil, 2010). Investigadora Asistente del CONICET. Integrante del Núcleo de Producciones e Investigaciones en Comunicación Social de la Ciudad Intermedia (PROINCOMSCI), Facultad de Ciencias Sociales de la UNICEN y del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de esa Universidad. Docente de grado y posgrado en la Facultad de Arte de la UNICEN. Ha publicado distintos artículos en revistas especializadas y las compilaciones *Ensayos sobre arte, comunicación y políticas culturales* (con Fuentes, T. y Santagada, M. UNICEN, 2012) y *Políticas, comunicación y organizaciones en la primera década del milenio* (con Bustingorry, F. e Iturralde, E. UNICEN, 2011).

² Profesor, Licenciado y Doctor en Historia (Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN). Especialista en Educación y Nuevas Tecnologías (FLACSO Argentina). Docente en la asignatura *Historia del Cine I*, Departamento de Historia, Facultad de Arte, UNICEN, y en *Historia Argentina II*, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN. Investigador Asistente de CONICET. Entre otras publicaciones, es autor del libro *Un socialista del interior: Juan Nigro en Tandil (1928-1946)*, Municipio de Tandil, Concurso de autores tandilenses, 2009. Y coordinó, junto a Teresita Fuentes, Liliana Iriondo y Juan Padrón, el libro *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil, UNICEN, 2010.

interpelación a las construcciones identitarias y las redes de sociabilidad que habían posibilitado la conformación de una comunidad ocupacional. Sobre algunos de esos espacios, en años más recientes, comenzaron a impulsarse distintas iniciativas de protección patrimonial y reconversión productiva.

En este capítulo nos centraremos en las relaciones entre imágenes –en particular fotográficas y fílmicas– y memoria colectiva (Halbwachs, 2004; Portelli, 1989) en torno a un espacio de sociabilidad del Barrio de La Estación de la ciudad de Tandil: el Salón de la Confraternidad Ferroviaria, creado en la década de 1920 como sede social conjunta de los sindicatos de trabajadores del ferrocarril (La Fraternidad y la Unión Ferroviaria)³. En la actualidad, el barrio en el que se ubica el Salón atraviesa un proceso de activación patrimonial (Prats, 2005)⁴ motorizado por una asamblea vecinal⁵ que demanda la declaración de un Área de Protección Histórica en las inmediaciones de la estación de trenes.

Nuestro acercamiento al caso surge de la convergencia de distintas actividades de extensión y de investigación, así como de las perspectivas teóricas y metodológicas de la Historia y la Antropología Social. El vínculo inicial con la Asamblea se estableció en el marco de un proyecto de extensión universitaria en el que participaban algunos de sus integrantes junto a docentes, graduados/as y estudiantes de las Facultades de Arte y Ciencias Humanas de la UNICEN⁶. Los autores formamos parte del proyecto, el cual también nos ha interpelado como investigadores⁷. En un artículo anterior realizado en coautoría analizábamos la construcción de la memoria colectiva

³ En una asamblea de los dos sindicatos ferroviarios realizada en 1923 se decidió la construcción de una casa social para uso de ambas organizaciones. En 1925 comenzó a utilizarse, y el 20 de diciembre de ese año se la inauguró formalmente. En 1926 se sumó a ese espacio la Escuela Técnica de La Fraternidad. La denominación de “Confraternidad Ferroviaria” surgió de un fallido intento de lograr la unidad entre los gremios a nivel nacional. Pero, aún con la ruptura entre los dos sindicatos en 1929, en Tandil se decidió mantener la coexistencia de ambos en el mismo espacio (Mengascini, 2005).

⁴ De acuerdo con Llorenç Prats, la activación patrimonial involucra la selección de elementos que componen el repertorio patrimonial, la ordenación de los mismos, y la interpretación o restricción de la polisemia de cada uno de ellos (2005).

⁵ Se trata de la Asamblea del Barrio de La Estación, conformada en 2012.

⁶ Nos referimos al proyecto “Políticas públicas para el desarrollo local: memoria histórica y turismo cultural. Activación patrimonial de la identidad ferroviaria en la ciudad de Tandil”, aprobado en el marco de la 15ª Convocatoria de Proyectos de Extensión Universitaria y Vinculación Comunitaria “Universidad, Estado y Territorio” de la Secretaría de Políticas Universitarias. Esta primera experiencia tendría continuidad en el proyecto “El Barrio de La Estación de Tandil: Memoria en construcción”, aprobado en la 22ª Convocatoria, al que se sumarían integrantes de la Facultad de Ciencias Exactas.

en vinculación con la identidad barrial de la Estación de Ferrocarril de Tandil durante el período de entreguerras, a partir de la puesta en diálogo de las fuentes de la época conservadas (sobre todo de medios de prensa locales) con testimonios de actores sociales que participaron en actividades realizadas en aquel barrio en el mencionado período (Barandiarán y Silva, 2015).

En esta oportunidad nos basaremos en distintas producciones fotográficas y audiovisuales de diferentes formatos realizadas o recuperadas en el marco del proyecto de extensión. Se trata en su mayor parte de material producido por integrantes de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales de la Facultad de Arte, para el cual se han utilizado registros fílmicos y fotografías de colecciones particulares y de la Fototeca de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNICEN. Antes que a un análisis formal de los mismos, desde una perspectiva relacional e histórica nos aproximaremos a los modos en que se insertan en una circulación discursiva abierta y productiva, a partir de la cual se traman y negocian los sentidos que adquiere en el presente la activación patrimonial de la memoria del Barrio de La Estación y, en particular, del Salón de la Confraternidad Ferroviaria.

Imágenes y memoria

La relación de la historiografía con el cine no es nueva⁸, y en Argentina se han realizado numerosas aproximaciones a esa vinculación (en especial Ranalletti, 1998). Pero salvo los académicos que analizan la historia de los medios nacionales, ya sea cine o televisión (especialmente en los años recientes, muestra de lo cual puede ser considerado el trabajo colectivo editado por Lusnich y Piedras, 2011), o el más tradicional estudio de la historia del arte a través de las pinturas, no suele ser frecuente que los historiadores utilicen las fuentes visuales y audiovisuales para sus trabajos y sí que prioricen las fuentes escritas. Diferente es el caso de la Antropología, que establece un temprano vínculo con la fotografía y el audiovisual, ya sea como herramientas de registro utilizadas en contextos de trabajo de campo, o bien como objeto de

⁷ Ya que por un lado Luciano Barandiarán ha estudiado la historia del socialismo en Tandil –que tuvo una presencia significativa en el Barrio de La Estación– y, por otro, Ana Silva ha participado en distintas investigaciones sobre identidades urbanas y barriales de ciudades medias de la provincia de Buenos Aires.

⁸ Al menos desde 1960 los historiadores han abordado el fenómeno fílmico desde una perspectiva sociológica más que cinematográfica. Algunos exponentes de este interés fueron los franceses Marc Ferro (1974) y Pierre Sorlin (1992) y el estadounidense Robert Rosenstone (1997).

estudio en tanto constituyen una parte importante de la producción simbólica humana. Estos desarrollos le han posibilitado la reflexión sobre las características y los alcances de las imágenes para la producción de conocimientos específicos y la comunicación de los mismos. A partir de estos aportes, el lugar de las imágenes en la investigación antropológica ha sido problematizado y se fue transformando en consonancia con los desplazamientos en las perspectivas epistemológicas dominantes en la disciplina (ver Ginsburg, 1999; Ruby, 2007; Masotta, 2013, entre otros). No obstante, como advierte Ruby (2002), esta incorporación no estuvo exenta de tensiones, ya que la denominada Antropología Visual nunca terminó de integrarse completamente en las principales corrientes de la Antropología, y en muchos casos ha quedado en la práctica sometida a una función secundaria, ilustrativa y de divulgación del conocimiento antropológico.

Han sido tal vez los estudios sobre memoria colectiva e historia reciente los que dentro de las ciencias sociales y humanas resultaron especialmente fértiles para la reflexión sobre las relaciones entre imágenes y memoria, fueran estas producidas en el proceso mismo de investigación o previamente existentes, tomadas como corpus documental. Este ámbito de estudios es de conformación relativamente reciente pero prolífico. En Argentina se ha desarrollado sobre todo en torno de los procesos de memoria referidos a la última dictadura cívico-militar, aunque no se limitan a ellos (Feld y Stites Mor, 2009).

Desde esta perspectiva, el carácter indicial de la fotografía o el film permite

[...] construir un reservorio de imágenes del pasado que informan sobre lo que *ha sido*⁹ y colaboran para ‘traer’ al presente lo que ya no es. A la vez, el presente reconfigura y moldea las imágenes del pasado. [...] las imágenes capturadas por la cámara están sujetas a modificaciones, moldeados y transfiguraciones que los grupos e individuos, desde los sucesivos presentes, ejercen en ellas: les dan sentidos, las borran, las reeditan, las configuran, valorizan unas, rechazan otras, de algún modo, las ponen al servicio de sus múltiples maneras de concebir y evocar los acontecimientos pasados. (Feld, 2010: 2).

Como hace notar el investigador Luis Príamo –retomando una extensa producción teórica en la que los trabajos de Roland Barthes y Philippe Dubois

⁹ Barthes afirma que el noema de la fotografía es “esto ha sido”: lo que en la foto está vivo ha muerto (aún como instante), lo que en la foto está vivo va a morir (1997: 147).

son una referencia obligada– la fotografía desarrolla una relación con el tiempo que tiene una intensidad única y particular:

Esta condición crea en torno de toda fotografía una especie de vacío, de suspenso en el cual le deja lo real al irse de ella y seguir su viaje, su fluir. Es un vacío disponible y convocante que ocupamos con la proyección de nuestras emociones, recuerdos, asociaciones y mitos, y de ese modo le damos a la imagen congelada el relato que ella no tiene, le vamos narrando alrededor, por así decir (2000: 278).

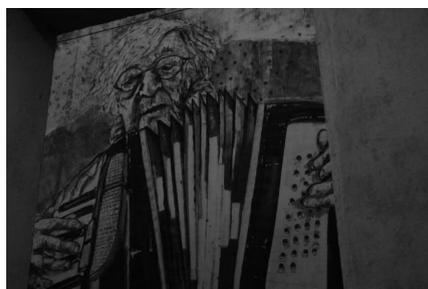
La temporalidad mediada por la trama narrativa se constituye así tanto en condición de posibilidad del relato como en eje modelizador de la experiencia, configurándose (co-figurándose) en el vaivén incesante entre el tiempo de la narración y el tiempo de la vida, en los términos de Paul Ricoeur (2004).

La imagen fotográfica ocupa un lugar destacado en la producción social de la memoria y la identidad barrial en el marco del proceso de patrimonialización del Barrio de La Estación. Una práctica importante de los integrantes de la Asamblea para dar visibilidad a sus reivindicaciones es la de recurrir a las redes sociales en Internet. Allí dialogan las fotografías antiguas del barrio recuperadas de colecciones particulares –sobre las cuales se realizan “comentarios”, en un interesante trabajo colaborativo de reconstrucción de anécdotas e identificación de los espacios y las personas retratadas–, con las fotografías actuales producidas por jóvenes fotógrafos vinculados al barrio. En particular, las fotografías de uno de ellos –Gonzalo Celasco– han sido adoptadas por la Asamblea para distintas producciones gráficas, lo cual les otorga un estilo y una línea estética reconocible. Asimismo, en una interacción dialéctica con el espacio urbano, algunos retratos de personajes considerados emblemáticos de la historia barrial han sido reproducidos como murales en distintas paredes del barrio por el artista plástico Federico Pose¹⁰.

¹⁰ Entre ellos, uno que homenajea a Héctor Anselmi, trabajador ferroviario retirado, y otro a la maestra de música Éliada “Liri” Baretta, vecina del barrio. El primero fue ubicado en la esquina de las calles Roca y Arana, y el segundo en una de las paredes medianeras del Centro Cultural “La Compañía”, en la calle Alsina.



1. Mural dedicado a Héctor Anselmi, trabajador ferroviario retirado (fotografía: Ana Silva).



2. Fragmento del mural en homenaje a Éliida “Liri” Baretta, profesora de música (fotografía: Julia Franchino).

A través de entrevistas y filmaciones pudimos acceder a distintos testimonios –las voces– que a priori pueden diferenciarse entre los de aquellas personas que vivieron de primera mano parte de la historia del Salón, en diferentes períodos históricos, y las palabras e ideas de académicos e investigadores que han estudiado el espacio. Se trataría, podemos decir, de dos órdenes de experiencia¹¹ que confluyen en –y son enunciados desde– el contexto actual y compartido del proceso de activación patrimonial.

Esas voces que nos llegan del pasado

En las últimas décadas la historia oral ha permitido acceder a las voces de numerosos *excluidos* de la historia tradicional. Es imposible no traer a colación el título del famoso libro de Philippe Joutard (1999): nos ha permitido oír *voces que nos llegan del pasado*. Ha sido también a través de

¹¹ Para una reflexión sobre las relaciones entre experiencia “vivencial” y experiencia “experimental” ver Guber (2014).

relatos orales que pudimos acercarnos a experiencias que rara vez habrían accedido a la expresión escrita. Con una de ellas quisiéramos empezar nuestro recorrido por la memoria construida en torno al Salón de la Confraternidad Ferroviaria.

Las líneas que siguen son un extracto de un diálogo mantenido el 31 de septiembre de 2011 en el marco de un encuentro denominado “Historias y personajes del Barrio de La Estación”, que se desarrolló en el Centro Cultural *La Compañía* con la coordinación del historiador Hugo Mengascini, y fue una de las primeras dentro de una serie de acciones promovidas por la Asamblea para visibilizar la historia ferroviaria del barrio. Las protagonistas de la conversación, que responden a las preguntas del coordinador, son dos mujeres que cuando eran niñas –a mediados de la década de 1930– integraron la Agrupación Infantil “Rafael Arizcuren”, compuesta por hijos de trabajadores ferroviarios socialistas, que funcionó en la ciudad a partir de 1935 y se presentaba principalmente en el Salón de la Confraternidad Ferroviaria. La agrupación recibió ese nombre en honor a un afiliado socialista fallecido en octubre de 1933¹².

[...] - *¿Ustedes hacían obras... Himnos que eran de los trabajadores...?*

- ...Lo hacían los que dirigían el coro. Nosotros cantábamos y no sabíamos lo que decíamos. Porque poniéndonos a analizar eso que decíamos... ‘nuestro pavés no romperás...’ ¿Qué era un pavés para nosotros? Es decir que nos hacían cantar. No me parece bien eso. [...]
- *¿Quién dirigía?*
- Repucci.
- Santiago.
- *Santiago Repucci.*
- [...] *El Himno del pueblo...*
- El Himno del pueblo era la estrellita del coro [...] No sabíamos lo que eran los burgueses, no sabíamos nada.
- *¿Cómo se explica que cantaban un himno anarquista, una canción anarquista cuando eran socialistas... moderados?*
- ¿Eran moderados...?
- *Los ferroviarios.*

¹² De acuerdo con el periódico socialista local *Germinal*, la dirigía Antonio Nigro, hermano y “mano derecha” del líder socialista tandilense Juan Nigro. Desde los Talleres Tipográficos El Fénix, editaban la revista *Voz Juvenil*, de orientación socialista, que se dedicaba a la niñez y aparecía como editada por la Agrupación Arizcuren (Barandiarán, 2004).

- Eran moderados. Sindicalistas revolucionarios, pero... Oíme: no era la dictadura del proletariado que quería Marx. La dictadura del proletariado [el Partido Socialista] no la quiso nunca. La prueba es que el Partido Socialista se democratizó. ¿Entendés? En ese momento estaban haciendo las incursiones para ver qué pasaba con la sociedad... [...]
- ¿Qué edad tenían en esa época?
- [...] Yo tendría siete años en esa época...¹³

Pese a la renuencia de una de las mujeres (Lidia Arizcurren, hija de quien la agrupación homenajeara con su nombre), y ante la insistencia de los presentes, su compañera tomó de su cartera un papel que desdobló cuidadosamente -donde tenía apuntada la letra- y comenzó a entonar *a capella* los siguientes fragmentos del himno anarquista “Hijos del pueblo”:

*Hijo del pueblo, te oprimen cadenas / y esa injusticia no puede seguir,
si tu existencia es un mundo de penas / antes que esclavo prefiere morir.
Esos burgueses, asaz egoístas, / que así desprecian la Humanidad,
serán barridos por los anarquistas / al fuerte grito de libertad.*

- Ellos decían los socialistas, no los anarquistas [acota en una pausa Lidia]

*Rojo pendón, no más sufrir, / la explotación ha de sucumbir.
Levántate, pueblo leal, / al grito de revolución social.
Vindicación no hay que pedir; / sólo la unión la podrá exigir.
Nuestro pavés no romperás. / Torpe burgués. ¡Atrás! ¡Atrás!*

*Los proletarios a la burguesía / han de tratarla con altivez,
y combatirla también a porfía / por su malvada estupidez
Los corazones obreros que latén / por nuestra causa felices serán.
Si entusiasmados y unidos combaten / de la Victoria la palma obtendrán.*

*Rojo pendón, no más sufrir, / la explotación ha de sucumbir.
Levántate, pueblo leal, / al grito de revolución social.
Vindicación no hay que pedir; / sólo la unión la podrá exigir.
Nuestro pavés no romperás. / Torpe burgués. ¡Atrás! ¡Atrás!*¹⁴

¹³ “Charla con ex-ferroviarios”. Registro fílmico Facultad de Arte (2011).01:06:59-01:07:43.

¹⁴ “Charla con ex-ferroviarios”. Registro fílmico Facultad de Arte (2011).01:26:03-01:27:11.

En principio puede llamar la atención hallar una canción identificada con el anarquismo en el repertorio de una agrupación vinculada principalmente a afiliados al Partido Socialista. Pero al respecto deben considerarse dos cosas. En primer lugar, se trataba de una canción presente en el repertorio de todas las agrupaciones de izquierda del período de entreguerras. Como menciona Suriano (2000), socialistas y anarquistas compartían en su imaginario numerosos elementos (por ejemplo, imágenes, símbolos y términos), por lo cual no es raro que esa canción la cantaran los socialistas modificando la letra. Y en segundo lugar, en el contexto de la Guerra Civil Española -con el que coincidió la actuación de la mencionada agrupación-, la misma se identificaba con la causa republicana, con la cual simpatizaban los socialistas locales.

Tuvimos acceso al diálogo -y a la canción- a través de un registro audiovisual realizado por la Facultad de Arte de la UNICEN a pedido de los organizadores de la actividad, que recuperamos unos años más tarde (en 2014) en el marco del citado proyecto de extensión. Las producciones audiovisuales a partir de las cuales se construye este trabajo se constituyeron, así, a la vez en una fuente para indagar en diferentes aspectos de la historia barrial y en un producto de la investigación, contribuyendo también de ese modo a la construcción de la memoria colectiva. En cierto sentido, nos convertimos como investigadores en co-autores de la experiencia objeto de nuestras indagaciones.

A continuación, consideraremos sintéticamente algunos de los tópicos centrales que se resaltan en los relatos sobre el Salón de la Confraternidad Ferroviaria, y que permiten enlazar procesos estructurales mayores con prácticas políticas, consumos culturales, actividades artísticas y tramas de sociabilidad tejidas al calor de la vida cotidiana, animando los sentidos que adquiere el lugar en esa memoria.

El Salón de la Confraternidad Ferroviaria: origen y “época dorada”

Tanto en las fuentes escritas conservadas, como en los testimonios de antiguos concurrentes al Salón y académicos que trabajaron en la historia del espacio, observamos la asociación del origen con una “época dorada” que se identifica con las primeras décadas de su funcionamiento (aproximadamente entre 1925 y mediados de la década de 1940). Se trata de una “época dorada” que es también la del barrio y la comunidad ferroviaria en general. Siguiendo la conceptualización propuesta por Gravano (2013), esta “época dorada”, antes que un *chrónos*, representaría un *éthos*, mediante el cual el barrio y el grupo

adquieren modalidades distintivas e identidad como tales. No es, entonces, una mera referencia al pasado, sino la condensación de un conjunto de valores a partir de los cuales se construye ideológicamente una identidad.

Hugo Mengascini, especialista en historia ferroviaria y miembro fundador de la Asamblea, señala que

Este lugar lleva el nombre de Confraternidad Ferroviaria porque fue un momento de unidad de los dos sindicatos. [...] Este local, esta casa social –denominadas casas propias– fue una de las primeras en inaugurarse en el país, y una de las pocas que se mantienen en pie. [...] Cuando se rompe la unidad en 1929 por razones ideológicas, a nivel local La Fraternidad estuvo en desacuerdo con esa ruptura...¹⁵

En Tandil la casa social de los ferroviarios surge como un emprendimiento específicamente obrero, algo característico del movimiento obrero ferroviario local durante la década de 1920. Como destaca Mengascini, a diferencia de otros lugares en Tandil la comunidad ferroviaria no dependió del paternalismo de la empresa inglesa Ferrocarril del Sud, y se financió con los aportes de los afiliados. Además del espacio que aquí se analiza, abundan los ejemplos de iniciativas que tuvieron a los ferroviarios como protagonistas, como el Club Juventud Unida, la Biblioteca Alberdi, el Club Ferrocarril Sud, o –más tarde– la Casa del Pueblo socialista, todos emprendimientos localizados en el Barrio de la Estación. En el último caso se utilizó un sistema de pro-bonos muy similar al empleado para erigir el Salón de la Confraternidad.



3 y 4. Fotogramas del cortometraje *La Confra* (1925-2015).

¹⁵ *La Confra* (1925-2015), (M. Delavanso, 2015). 00:01:06-00:02:04.

Para Mengascini las décadas de 1930 y 1940 fueron la “época dorada” del Salón como ámbito sociocultural. Enumera:

...El teatro obrero. Los coros juveniles integrados por hijos de ferroviarios. Las kermeses. Las reuniones danzantes. Cada aniversario de la Fraternidad, 20 de junio; y octubre, el aniversario de la Unión Ferroviaria, eran muy esperados en esa época. Eran encuentros muy esperados por la familia, la comunidad ferroviaria...¹⁶

También, recuerdan viejos trabajadores ferroviarios y vecinos, “ahí estaba la Escuela Técnica... donde se preparaba a los futuros maquinistas”.¹⁷

Como ya se señaló, el Salón tenía desde sus inicios una influencia socialista muy importante. La mayoría de los trabajadores de La Fraternidad estaban afiliados al PS. Y en la década de 1930 la Unión Ferroviaria se desplazó desde el sindicalismo hacia el socialismo. Mengascini sostiene que las actividades sociales y culturales, entre ellas el teatro, eran propias del Partido Socialista. Refiere que las primeras obras se desarrollaron en 1926, formándose primero la agrupación “Siempreverde”, integrada por afiliados socialistas, y menciona a los hermanos y dirigentes socialistas Juan y Antonio Nigro, quienes desarrollaron una actividad muy importante como actores aficionados pero también como directores de una agrupación integrada por familias de los ferroviarios denominada “Alborada”. “Alborada” funcionó desde 1929 hasta 1941 o 1942 “realizando una importante cantidad de puestas, obras que tenían un profundo contenido político y social”¹⁸.

Al respecto, la investigadora del teatro tandilense Victoria Fuentes señala:

[...] la Confraternidad era un lugar más en donde se desarrollaba el teatro. Había en la ciudad una serie de elencos, denominados en la época ‘cuadros filodramáticos’, que transitaban distintos escenarios de la ciudad. Lo interesante, lo particular que encontramos acá en La Confraternidad, y la verdad es que es para destacar, es que el conjunto ‘Alborada’, que desarrollaba su práctica teatral acá en este teatro, es el que registra mayor número de años de desarrollo en la ciudad. Lo particular que tenía ‘Alborada’ es que además incluía entre sus elecciones de puesta un repertorio si se quiere más corrido al drama

¹⁶ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:03:30-00:04:07.

¹⁷ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:04:41-00:04:49.

¹⁸ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:06:17-00:06:24.

social. Es decir, tenía entre sus objetivos, entre sus intereses, esa reflexión acerca de la realidad de las personas, sin dejar de obviamente entretener y de atrapar al público con la comedia. El espacio tenía una gran afluencia de la gente del barrio. Y de la gente vinculada con los ferroviarios. Lo que sí, el grupo ‘Alborada’ salía de la Confraternidad, de su espacio de práctica teatral e iba a otros lugares. Pero era más bien un elenco del barrio [...] es muy interesante cuando uno lee en la prensa de la época esta cuestión de presencia identitaria que tenía ‘Alborada’ con el barrio. La obra teatral del grupo ‘Alborada’ se daba en un contexto donde además en estas veladas también estaba el coro de niños, coros de adultos, muchas veces terminaban con una velada danzante. Después del espectáculo se abría la sala [...] y terminaban haciendo una reunión social, con baile y demás...¹⁹

Las personas que concurrían al Salón también recuerdan las actividades que allí se realizaban. Así lo relataban en una entrevista el matrimonio integrado por Harold Almaraz y Norma Pasucci (él, trabajador ferroviario jubilado perteneciente al gremio de la Unión Ferroviaria; ella maestra e hija de un ferroviario, ambos residentes en el barrio desde su temprana infancia):

“...Yo me acuerdo que tenía 7, 8 años y mi padre me llevaba a las fiestas que hacían, porque él era de la Fraternidad...” (Harold Almaraz).

“...Yo tenía 15 años cuando empezamos a ir a bailar... se hacían tertulias ahí...” (Norma Pasucci)

“...Se pasaban películas...” (Harold Almaraz)²⁰

En cuanto a las fotografías correspondientes al período, cabe destacar que se caracterizan por mostrar a los trabajadores ferroviarios principalmente en grupos, en distintos espacios del barrio vinculados a sus actividades y circuitos de sociabilidad (la estación, los galpones de máquinas, el club, la calle, la casa social), contribuyendo a reforzar el sentido de pertenencia a una “comunidad ocupacional” (Horowitz y Wolfson, 1985; Mengascini, 2005); y específicamente en cuanto al Salón, a dar cuenta de las diversas actividades que se realizaban allí así como de la numerosa concurrencia a las mismas. Se destaca el carácter festivo de esas reuniones, que nucleaban a los trabajadores y sus familias con motivo de los aniversarios de cada sindicato, la realización de las “veladas” o las cenas de jubilados, entre otras actividades.

¹⁹ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:06:34-00:09:10.

²⁰ Entrevista realizada por Ana Silva y Luciano Barandiarán el 14 de agosto de 2014. Fragmento incluido en *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:09:11-00:09:32.

Como indicara Susan Sontag (1981), las fotografías pueden ser consideradas ritos sociales en sí mismas, vinculadas ritualmente con la fiesta y la ceremonia. La práctica fotográfica permite solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida en común y reforzar la integración del grupo reafirmando el sentimiento de sí mismo y de su unidad. El objetivo de las imágenes no serían tanto los individuos en sí mismos, sino los vínculos entre ellos (Bourdieu, 2003: 57).

Al momento de confeccionar el guión de las producciones audiovisuales del proyecto de extensión se buscó incluir este corpus de fotografías disponibles y ponerlas en diálogo, en la edición, con otras imágenes fotográficas y fílmicas más recientes del Salón y del barrio. En conjunto con las entrevistas (también realizadas en su mayor parte en distintos espacios del Salón), las imágenes transitan entre su carácter indicial y simbólico, poniendo en juego tanto su referencialidad cuanto la expresividad de los gestos, la restitución de una atmósfera o la modalización afectiva de los recuerdos.

Peronismo y antiperonismo: grietas en la memoria

Hacia 1942 el Partido Socialista deja de participar en el Salón, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, un contexto donde las actividades del partido ya están enfocadas contra el neofascismo. Así, como señala Mengascini, la agrupación “Alborada” desaparece en ese año ‘42, y el Partido Socialista se retira “al comité, a la Casa del Pueblo, en la calle Alem esquina Las Heras”²¹.

Tras la “época dorada” inicial, que asocia los primeros años del Salón de la Confraternidad con actividades promovidas principalmente desde el socialismo, los testimonios se refieren a la relación de ese espacio y de sus protagonistas con el acceso del peronismo al gobierno.

Para Mengascini, las diferencias entre el peronismo y el antiperonismo repercutieron “negativamente” en todas las reuniones que se venían realizando en el Salón. Al respecto, menciona el historiador Daniel Dicósimo:

...Los ferroviarios [...] posiblemente fue el primer sindicato importante que apoyó al peronismo [...] apoyan a Perón antes de que surja el peronismo... antes de octubre del ‘45 [...] se da la curiosidad de que el coronel Mercante que era amigo y colaborador de Perón tenía familiares ferroviarios. Entonces ellos pudieron acercarse a la Unión Ferroviaria,

²¹ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:10:34-00:10:40.

que por otra parte era el principal gremio de la época [...] La Unión Ferroviaria salió muy fortalecida del peronismo [...] pero de todas maneras, con la política de industrialización que va a impulsar Perón hizo surgir muchos gremios que van a empezar a crecer sobre todo a partir de los años cincuenta [...] por sobre los gremios de transporte [...] La Unión Ferroviaria en ese sentido va a tener muchos conflictos con el gobierno peronista. Si bien fue un gremio que a nivel sustancial apoyó a Perón [...] tuvo una militancia comunista muy fuerte [...] A partir de diferencias económicas [...] esa militancia comunista va a trabajar mucho y los gremios ferroviarios van a ser muy fuertes y muy complicados para Perón...²²

La Fraternidad, por su parte, fue un gremio principalmente refractario al peronismo, y si bien hubo en él dirigentes peronistas, Dicósimo destaca que el gremio en sí mismo nunca fue ni controlado ni manipulado por el peronismo. Incluso, fue uno de los gremios que más se resistió junto con el de los gráficos al control de los sindicatos por parte de los peronistas. Continuó teniendo una actividad sindical de izquierda, no peronista, siendo siempre un gremio que con el peronismo no se llevó bien.

En el relato de los concurrentes al Salón observamos que las referencias a la “política” del período aparecen en un lugar de contradicción. Al respecto, señala Harold Almaraz: “Ya después, cuando se metió la política, cambió todo”. Al preguntarle si entonces es que antes no había política, relativiza su oposición, aunque explicita que a su entender los conflictos de “antes” (es decir, los de la política que se hacía “antes de la política”) eran mucho menores que los de “después”, en lo que puede deducirse como una alusión implícita al peronismo, teniendo en cuenta los contextos a los que se refiere en su relato. Pero en otro momento reivindica ciertas mejoras en las condiciones laborales, como que “con el peronismo conseguimos el mameluco y los borcegués”.²³ La “política” parece constituir así un núcleo de tensión de la identidad barrial a la cual desde la enunciación se la construye como una entidad homogénea, “tranquila” y sin conflicto, pues por un lado implica una diferenciación al interior del barrio, mientras que por otro constituye una dimensión central de la identidad barrial, en la medida en que ésta es asociada a los trabajadores ferroviarios, que precisamente en su condición de trabajadores participaban de la actividad política-sindical (Barandiarán y Silva, 2014).

²² *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:10:59-00:12:25.

²³ Entrevista de los autores a Harold Almaraz y Norma Pasucci.

Este tópico, que en el marco del presente trabajo no podemos abordar más que someramente, resulta especialmente rico para el estudio de la elaboración de conflictos en los procesos de memoria; el cual ha sido uno de los debates centrales desde que Maurice Halbwachs hiciera hincapié en la función cohesiva de los mismos. De acuerdo con Halbwachs, en la memoria “las similitudes pasan a un primer plano. El grupo, en el momento en que aborda su pasado, siente que sigue siendo el mismo y toma conciencia de su identidad a través del tiempo” (2004: 87)²⁴.

Desmantelamiento ferroviario y decadencia del Salón

La segunda mitad del siglo estuvo marcada por la progresiva decadencia del Salón, la cual aparece vinculada, entre otros aspectos, a la pérdida de importancia de los sindicatos ferroviarios dentro del movimiento obrero argentino. Sostiene Daniel Dicósimo que a partir de 1955, con el derrocamiento de Perón, empieza a consolidarse un proceso de declinación que ya venía desde la nacionalización de los ferrocarriles. El peronismo compró unos ferrocarriles que ya estaban deteriorados, pero además “...después del 55’ se le agrega un proyecto o una intención como política de Estado de los gobiernos no peronistas de privatizar...”²⁵

Mengascini señala que es en los años ‘60 cuando se implementa un plan de desmantelamiento ferroviario, el denominado plan Larkin en tiempos de Frondizi:

[...] el plantel ferroviario, los agentes ferroviarios disminuyen, [pasan de] poco más de 200.000 trabajadores a 150.000. Muchos de los cuales se retiran bajo el encanto de la indemnización que ofrece el gobierno. Ahí comienza una política de desintegración, de desmantelamiento ferroviario, clausura de ramales [...] incorporación de locomotoras diesel en detrimento de la locomotora a vapor. En un proceso de 30 años, cuyo golpe final lo da el menemato a principios de los ‘90...”²⁶

²⁴ Los textos de Halbwachs han provocado numerosas relecturas y análisis críticos (ver Jelin, 2001; Peralta, 2007). Se ha cuestionado la tendencia a destacar la cohesión del “grupo”, soslayando la conflictividad de los procesos de conformación de identificaciones colectivas. También se ha observado que la noción de “memoria colectiva” puede llegar a entenderse como algo con entidad propia, como sustancia reificada que existe por encima y de manera separada de los individuos. Aun con estos recaudos, la perspectiva de Halbwachs continúa siendo reconocida como fundamental en los estudios de memoria.

²⁵ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:19:12-00:19:27.

²⁶ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:20:16-00:21:06.

Para Dicósimo, el caso de la Confraternidad mostró lo que se podía construir si los sindicatos ferroviarios se hubieran unido, pero se trató de algo circunstancial, pues “...los gremios después se separan [...] los gremios decaen [...] y en la medida en que los gremios decaen ya es mucho más difícil...”.²⁷

A partir de la década de 1950 se inicia la declinación del Salón como espacio de sociabilidad barrial, así como también su deterioro físico debido principalmente a las dificultades de los sindicatos para mantener el edificio; situación que se agrava al retirarse La Fraternidad a otro local, hasta que finalmente también la Unión Ferroviaria se traslada a otra oficina en la Estación de trenes, y el lugar queda, en palabras de Mengascini, “a la deriva”.

Dos experiencias teatrales durante el post-peronismo

Es en ese contexto en el que surgen dos experiencias teatrales que los testimonios recuperan como momentos de reactivación del espacio. En primer lugar, se destaca la experiencia de Atilio Abálsamo y el “Teatrillo” a mediados de los ‘50. Como relata Mengascini, Abálsamo era un visitador médico llegado a Tandil desde Buenos Aires porque había tomado conocimiento de la actividad teatral que se realizaba allí en las décadas de 1930 y 1940.

[...] Con un grupo denominado ‘Teatrillo’ [...] buscaban un lugar apropiado para precisamente hacer teatro independiente [...] ese resurgimiento de ese teatro del pueblo. El Teatrillo funcionó aquí tres años. [...] A la comisión administradora le interesaba precisamente por los eventos que Abálsamo realizaba aquí con su grupo porque el 20 por ciento de las entradas quedaba a esta comisión para mantener este lugar [...]. Ese fue otro momento, ya con la presencia de gente que no era del barrio, que no eran ferroviarios, donde hay un resurgimiento de las actividades...²⁸

Victoria Fuentes señala que Abálsamo llega a Tandil con una intención clara de trabajar desde el teatro independiente. Una de las problemáticas que tenía el teatro en esos años era la escasez de espacios para la representación, pues los mismos tenían costos altos para el teatro independiente. Es ahí cuando Abálsamo encuentra el Salón:

²⁷ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:21:48-00:21:53.

²⁸ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:13:59-00:14:59.

...Y allí empiezan a ensayar. Atilio Abálsamo rebautiza el espacio poniéndole ‘El Teatrillo’ [...]. Acá se hacen muchas puestas. Es el espacio de Marilena Rivero como una actriz notable de la ciudad [...] son puestas que han quedado en la memoria de los espectadores y que, de algún modo, marcaron un hito. [...] luego no pueden trabajar más acá, hacia fines de los ’50, y el elenco queda con el nombre ‘Teatrillo’ y se va a la Biblioteca Rivadavia...”²⁹

Se conservan varias fotografías de esta primera reapertura del espacio, donde se puede ver a Atilio Abálsamo y otras personas trabajando en el acondicionamiento de la sala, así como distintas imágenes de las puestas teatrales realizadas por el grupo y la actriz Marilena Rivero.

La otra experiencia es la del “Pequeño Teatro Experimental” (P.T.E.). Mengascini señala que en el año 1964 se presenta ante la comisión administradora de los dos sindicatos ferroviarios un grupo de actores bajo la denominación de “Pequeño Teatro Experimental”. Se hace un contrato en el año 1965 que no dura mucho tiempo, entre dos y tres años. De acuerdo con Victoria Fuentes,

...el ‘Pequeño Teatro Experimental’ dirigido por Juan Carlos Gargiulo tuvo pequeñas acciones, algunos ensayos, pero no tuvieron continuidad ni presencia en el tiempo. Trabajaron con recursos novedosos para la época, un teatro muy desde lo corporal, un teatro ya no ubicado en la mimesis de la realidad [...] a veces vinculado con ciertas intenciones si se quiere más cercanas al absurdo, pero en realidad fueron experiencias cortas. Sí hubo vinculado al cine, este espacio se usó para reuniones que después desembocaron en el ‘Grupo Cine’, donde uno encontraba a Osvaldo Soriano coordinando las sesiones [...] y que después generaron espacios de cine club y demás...”³⁰

Lo cierto es que si bien fueron actividades que se recuerdan como coyunturas en las cuales el Salón volvió a recobrar alguna importancia, eran muy diferentes a las realizadas en las décadas anteriores y ya no aparecen vinculadas de manera directa a la identidad ferroviaria.

²⁹ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:15:37-00:16:33.

³⁰ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015).00:17:16-00:18:33.

Reapertura

En la década de 1990, el deterioro del Salón aparecía como un indicador del deterioro del sindicato y del sistema ferroviario en general. Un sistema que había alcanzado un tendido de casi 45.000 kilómetros en sus tiempos de esplendor hacia mediados del siglo, se encontraba ahora inmerso en un proceso de desinversión, cierre de ramales y talleres y privatización del servicio (Martínez, 2007). El Salón de la Confraternidad de Tandil permanecía así como uno más de tantos testimonios tangibles de ese proceso regresivo diseminados a lo largo y ancho del país.

Como señala Dicósimo, "...El sindicato funcionaba en una oficina [...] ;una oficina alcanzaba para un sindicato que había sido tan importante! [...] la historia de los edificios es la historia de los sindicatos..."³¹

Mengascini menciona que durante el gobierno de Menem el Salón entró en un "profundo letargo". En ese contexto aparece una asociación de vecinos que propone restaurar el lugar. En el año 2002 los sindicatos ferroviarios le entregan en comodato a la Municipalidad de Tandil el local. Y luego, "...A comienzos del 2003 se forma la comisión denominada 'Amigos del Teatro de la Confraternidad'. [La cual] realizó con mucho esfuerzo diferentes eventos, gestiones con el gobierno de la Provincia, el Municipio de Tandil, para reinaugarar este lugar que finalmente se hizo en junio de 2007..."³²

En 2006³³ se empieza a trabajar en el Teatro y se lo reabre al año siguiente. Se plantea, como dice Mengascini, "un renacimiento de las actividades sociales y culturales que le da a este barrio pero también a todo Tandil [...] una vida muy interesante".

Para Victoria Fuentes, la reapertura demuestra la intención de

[...] valorar el espacio y valorar la actividad teatral y artística que se hace, porque este no es un espacio donde hoy sólo se hace teatro [...] donde se ve cine, donde se abre para la conferencia y para el debate de ciertos temas, donde aparece la música, las bandas, donde la comunidad encuentra o se reencuentra con el arte. Y ya no es sólo la comunidad del barrio. Sino que es la comunidad de Tandil la que reconoce el espacio de la Confraternidad como un espacio para la cultura tandilense..."³⁴

³¹ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:22:05-00:22:18.

³² *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:22:57-00:23:28.

³³ Coincidiendo, irónicamente, con la suspensión del servicio de trenes de pasajeros desde y hacia Tandil que se reanuda recién seis años más tarde.

³⁴ *La Confra (1925-2015)*, (M. Delavanso, 2015). 00:23:39-00:24:26.



5. Fotograma del cortometraje *La Confra* (1925-2015).

Desde 2007, la sala mantiene una programación teatral sostenida, además de utilizarse para diversas actividades como talleres o eventos. Algunos de los antiguos vecinos del barrio que concurrían al espacio en su juventud siguen asistiendo hoy a las funciones, en algunos casos consistentes en nuevas puestas de otras ya vistas en el mismo lugar muchos años antes: “[Yo recuerdo] las obras de teatro que venían ahí. Era muy importante. Alberto Vaccarezza, que hizo la... cómo es, la novela esa, *El conventillo de la paloma*. Vino él. Él fue el que la hizo, con todo el elenco de Buenos Aires.” (Harold Almaraz). “Y ahí [después de la reapertura] *El conventillo de la paloma* se hizo con elenco nuevo. [...] Muy buena. Fuimos dos veces a verla” (Norma Pasucci).

Sobre la base de esas continuidades se ponen también de relieve las discontinuidades: en palabras de Norma Passucci, “esto ya no es de los ferroviarios... Ahora es de los tandilenses, es otra cosa...”³⁵

Reflexiones finales

En este trabajo hemos intentado reconstruir, a través de palabras e imágenes registradas en diversos formatos audiovisuales y fotografías, la(s) memoria(s) sobre el Salón de la Confraternidad Ferroviaria de Tandil. Una

³⁵ Entrevista de los autores a Harold Almaraz y Norma Pasucci.

primera conclusión debe subrayar la importancia de realizar esos registros para no perder las concepciones y saberes de las personas con respecto a su pasado, tanto mediato como inmediato. Parte de ello lo hemos realizado con este caso particular, que es el que nos permitió a posteriori recoger los testimonios para repensar qué temas y procesos se destacan, y cuáles permanecen velados u ocultos.

En cuanto a los vínculos entre imágenes y palabras en la producción social de la memoria, es importante recordar una vez más que los soportes utilizados inciden en la manera en que se configuran los relatos, involucran lógicas de construcción que permean las interpretaciones del pasado, favoreciendo ciertas representaciones en tanto obstaculizan otras (Feld, 2010). Algunas imágenes son integradas en la producción de un relato más homogéneo y acabado, tendiente a detener la memoria en versiones unívocas, mientras que en otros casos se habilita una elaboración más abierta, reflexiva, cuyas inscripciones discursivas son sometidas también a revisión. Estas posiciones no son excluyentes, y como pudimos observar en el caso del Salón de la Confraternidad Ferroviaria hay contextos o acontecimientos sobre los que existen mayores consensos y otros cuya conflictividad continúa siendo productiva.

Ahora bien: la articulación entre investigación y extensión nos ubica en un interesante desafío en tanto demanda una tarea que no es sólo de análisis y comprensión, sino especialmente de producción de materiales audiovisuales en conjunto con distintos actores sociales que mantienen en muchos casos un fuerte vínculo vivencial y afectivo con los hechos y espacios que se abordan. Y, más aún, nos involucran trascendiendo los bordes del cuadro y de la pantalla en el proceso de circulación de esas imágenes, en la producción de sentidos que las mismas suscitan ya que han sido incorporadas a distintas actividades dentro del proceso de activación patrimonial. Así, entre la emoción manifiesta, la corrección del dato inexacto o el señalamiento del evento omitido, se nos brinda la posibilidad de visitar críticamente el propio trabajo y continuar indagando en los complejos y fascinantes vínculos entre imágenes y memoria.

El haber colocado el foco en un espacio específico como el Salón de la Confraternidad nos permitió la reconstrucción del hilván que entreteje las dinámicas cotidianas del *lugar*, en un sentido antropológico, con los procesos sociohistóricos mayores que fueron marcando los 90 años de existencia del Salón.

La memoria enlaza lo privado con lo público, lo particular con lo *común*, y esta condición se pone especialmente de relieve en los sentidos

construidos sobre la memoria del Salón y del Barrio de La Estación en tanto recuperación de un patrimonio compartido. No encontramos mejor manera de enunciarlo para cerrar estas páginas que recuperar las palabras de otro ex vecino del Barrio de La Estación, Norberto Salgueiro: “Uno generalmente cree que los recuerdos son de propiedad de uno... Pero cuando nos vamos encontrando, vamos haciendo ese entrecruzamiento, y claro, indudablemente la vida era común; los espacios eran comunes, los encuentros...”³⁶

³⁶ *Historias y Personajes del Barrio de La Estación. Charla con Hugo Nario y Norberto Salgueiro.* (2014). 00:08:15-00:08:31.

Fuentes audiovisuales

Barrio de la Estación. Patrimonio e Identidad ferroviaria, cortometraje (3:53). Dir: Thanya Ponce Nava (2014).

Charla con ex-ferroviarios. (1:01:42). (2011).

Historias y Personajes del Barrio de La Estación. Charla con Hugo Nario y Norberto Salgueiro. (01:26:38). 2014.

La Confra (1925-2015), cortometraje (26:12). Dir: Marina Delavanso (2015).

Bibliografía

Barandiarán, Luciano (2004). *Sembrando ideas en la piedra. Los socialistas tandilenses, 1912-1946*. Tesis de Licenciatura (inédita). Tandil, UNICEN.

Barandiarán, Luciano y Silva, Ana (2015). “Política y sociabilidad barrial: la memoria en torno a las veladas socialistas en el Barrio de la Estación de Tandil durante el período de entreguerras”, *Aletheia*. Vol. 5, n° 10, UNLP, La Plata, pp. 1-16.

Bourdieu, Pierre (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Feld, Claudia (2010). “Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”. *Aletheia*, vol. 1, n° 1.

Feld, Claudia y Stites Mor, Jessica (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires: Paidós.

Ferro, Marc (1974). “El cine, ¿un contraanálisis de la sociedad?”, en J. Le Goff y P. Nora, (dir.). *Hacer la historia, Nuevos temas*, volumen III, París.

Ginsburg, Faye (1999). “Não necessariamente o filme etnográfico: trocando um futuro para a antropologia visual”. En Eckert C., Monte-Mór P. (org). *Imagem em Foco. Novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, pp. 31-54.

Halbwachs, Maurice (2004 [1950]). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

Horowitz, Joel y Wolfson, Leandro (1985) “Los trabajadores ferroviarios en la Argentina (1920-1943). La formación de una elite obrera”. *Desarrollo Económico*, v. 25, n° 99, pp. 421-446.

Joutard, Philippe (1999). *Esas voces que nos llegan del pasado*, Buenos Aires, FCE.

Le Goff, Jacques (1974). “Las mentalidades. Una historia ambigua”, en J. Le Goff y P. Nora, (dir.). *Hacer la historia, Nuevos temas*, volumen III, París.

- Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (edit.) (2011). *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Martínez, Juan Pablo (2007). “1977-2006: el ciclo de las reformas traumáticas”. En: López, M. y Waddell, J. (comp.) *Nueva historia del ferrocarril en la Argentina: 150 años de política ferroviaria*. Buenos Aires: Lumière, pp. 209-286.
- Masotta, Carlos (2013) “¿Quién necesita imágenes? Notas sobre la ansiedad etnográfica.” *Illuminuras* 32, v. 14. NUPECS; UFRGS.
- Mengascini, Hugo (2005). *El salón de la confraternidad ferroviaria. Sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943)*. Tandil, Asociación Amigos Teatro de la Confraternidad.
- Portelli, Alessandro (1989). “Historia y memoria: la muerte de Luigi Trastulli”, *Historia y fuente oral*, n° 1, pp. 5-32.
- Prats, Llorenç (2005). “Concepto y gestión del patrimonio local”. *Cuadernos de Antropología Social*, n° 21, p. 17-35.
- Priamo, Luis (2000). “Fotografía y vida privada (1870-1930)”, en AA.VV., *Historia de la vida privada en Argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Ranalletti, Mario (1998). “Entrevistas a Marc Ferro y Robert Rosenstone”, *Entrepassados*, Número 15, Buenos Aires.
- Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Bs. As.: Siglo XXI.
- Rosenstone, Robert (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Editorial Ariel.
- Ruby, Jay (2002). “Antropología visual”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, n° 2, pp. 154-167.
- Ruby, Jay (2007). “Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica”. *Revista Chilena de Antropología Visual* n° 9, pp. 13-36.
- Sontag, Susan (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- Sorlin, Pierre (1992). *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*, México: FCE.
- Suriano, Juan (2000). “La oposición anarquista a la intervención estatal en las relaciones laborales”, en J. Suriano (comp.). *La cuestión social en Argentina 1870-1943*. Buenos Aires: La Colmena.

El Cine Club Tandil (1971-1989): La militancia cinéfila en Tandil

Agustina Bertone¹

El siguiente trabajo propone una lectura crítica de la dinámica de los espacios alternativos de proyección cinematográfica en Tandil entre fines de los sesenta y fines de los ochenta del siglo XX. En estos años aparecen por primera vez las experiencias cineclubísticas locales con el Grupo Cine (1967-1969, coordinado por Osvaldo Soriano) y el Cine Club Tandil (1971-1989, dirigido por Rodolfo Nigro). Específicamente, el interés estará puesto sobre este último, ya que su continuidad en el tiempo y las actividades promovidas permiten analizarlo como un espacio de formación de espectadores, cuyos objetivos permanecieron inalterados y, luego de su cierre, su legado se expandió por diferentes instituciones. Se atenderá de modo especial la coyuntura nacional de la actividad del Cine Club Tandil, en particular los años de la última dictadura militar argentina durante los cuales continuó su programa bajo el control policial pero sin mayor impacto en su desarrollo.

Para comprender su lógica de creación y funcionamiento, es importante considerar otras experiencias culturales que pueden estudiarse como

¹ Realizadora Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN). Se desempeña como docente en asignaturas de las carreras de Realización Integral en Artes Audiovisuales y Profesorado y Licenciatura en Teatro y como investigadora en la Facultad de Arte de la UNICEN. Ha publicado artículos en distintas revistas especializadas.

antecedente del Cine Club Tandil. En este sentido, el estudio de los Ciclos Culturales realizados en la Biblioteca Popular “Bernardino Rivadavia”² entre 1965 y 1972³, puso en evidencia, por un lado, el interés creciente de los agentes locales por posicionar a Tandil como uno de los polos culturales de la provincia, y, por otro lado, el desenvolvimiento de ciertos mecanismos de supervivencia en un contexto de censura y vigilancia.

Los Ciclos Culturales incluyeron actividades relativas a la música, las artes plásticas, el teatro, la cerámica, la literatura y el cine. Con respecto a este último, se expusieron proyecciones, charlas de historia del cine y cursos de realización facilitados por el director René Mujica⁴, el escenógrafo Saulo Benavente⁵ y el director y profesor Cándido Moneo Sanz⁶. Sin embargo, estos ciclos recuperaban estrategias residuales (Williams, 1980) promovidas desde las primeras décadas del siglo XX y debieron convivir con algunas experiencias modernizadoras que permitieron la entrada a los nuevos movimientos artísticos. En este contexto, en 1967, la agrupación Pequeño Teatro Experimental incluyó cine entre sus actividades con la creación del primer cineclub tandilense: el Grupo Cine. Esta actividad significó la apertura a cinematografías que aún no habían encontrado un lugar de proyección en Tandil, instalando a partir de ese momento, el germen del cine moderno que dio paso a la creación del Cine Club Tandil, en 1971. Ambas instituciones respondieron a los principios del cineclubismo mundial y le dieron lugar a producciones europeas y asiáticas que no tenían pantalla en la ciudad.

² La Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia fue fundada en 1908 y representó en buena parte del siglo XX un espacio de modernización para la cultura local.

³ Los Ciclos Culturales fueron estudiados por la autora en el marco del plan de beca CIN 2012 “Arte y sociabilidad cultural en la segunda mitad de los años ’60 en Provincia. El caso de los Ciclos Culturales en Biblioteca Rivadavia, Tandil (1965-1972). Un estudio sobre la conformación del patrimonio inmaterial”.

⁴ Dirigió la adaptación del cuento de Jorge Luis Borges, *Hombre de la esquina rosada* (1962), el drama *El centroforward murió al amanecer* (1961) y *Bajo el signo de la patria* (1971), entre otras producciones que lo ubican como uno de los cineastas argentinos más importantes de los sesenta y los setenta.

⁵ Dedicó su carrera al teatro y al cine. En este último se desempeñó como director de arte, escenógrafo y vestuarista durante tres décadas. Algunas de las producciones donde colaboró fueron *Barrio Gris* (Mario Soffici, 1954), *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1962).

⁶ Si bien su paso por la dirección cinematográfica no fue extenso, su dedicación a la formación en cine lo llevó a crear la carrera de cine en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, en 1956.

Pensar el cineclub

El cineclub nació en Francia en los años veinte y se transformó en uno de los espacios de discusión sobre las posibilidades puramente artísticas del cine, por sobre la concepción mercantilista del mismo⁷. En conjunción con el fenómeno de los cineclubs, las revistas especializadas acompañaron este movimiento y entre los principales impulsores de estas experiencias se encuentran los directores Louis Delluc, René Clair, Jean Mitry, Jean Epstein y Germaine Dulac junto a otros que, desde la teoría y principalmente, desde la realización, siempre confiaron en las posibilidades del séptimo arte. Más allá de reconocerse como espacio de exhibición, frente a sus pantallas se fueron formando algunos de los directores que, décadas más tarde revolucionarían el cine mundial e impondrían un nuevo lenguaje bajo el nombre de *Nouvelle Vague*: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, entre otros.

En Argentina, el Cine Club Buenos Aires inauguró sus funciones en 1928. Su principal impulsor fue León Klimovsky, un joven crítico de cine y de jazz quien, en los años posteriores a su experiencia en este ámbito, se lanzó a la realización audiovisual. Este espacio se proclamó como el primero del país en promover una cultura cinéfila alternativa a las salas de cine convencionales. Los cineclubistas, aunque reconocían las virtudes del cine promovido por los estudios de Hollywood, se concentraron en reivindicar el cine de vanguardia, tal como se estaba haciendo en los cineclubes franceses e ingleses. A este grupo le interesaba el cine soviético, el realismo, el cine documental y la animación, además de las posibilidades de experimentación fotográfica y lumínica. Si bien terminó su actividad en 1931, los coletazos de esta primera experiencia impulsaron diversas actividades: La fundación de los espacios Cine Arte (1939, Leon Klimovsky y Elías Lapzeson) y el Club Gente de Cine (1942, Rolando “Roland” Furtiñana⁸). Ambos, se fundirían en 1949 para forjar la Cinemateca Argentina. El Club Gente de Cine conservó los preceptos

⁷ Durante los primeros años, posteriores a la primera proyección cinematográfica realizada en 1895 y organizada por los hermanos Lumière, el cine tuvo un desarrollo exponencial en sus posibilidades formales y narrativas. La experimentación con este nuevo medio y la proliferación de salas de proyección generó que, a partir de la década de 1920 se conformaran espacios para la discusión y el debate de las producciones como alternativa a los cines comerciales que apelaban a un espectador pasivo.

⁸ Ejerció la docencia como Profesor de Historia del Cine en la UNLP (1955-75), fue Director del Museo Municipal del Cine Pablo Ducrós Hicken (1976-1981) y de la Escuela de Cine del Instituto Nacional de Cinematografía (1981-1988). Fundó y presidió la Cinemateca Argentina (1949-1990) y el periódico Gente de Cine (1950-1956).

definidos históricamente respecto de la actividad cineclubística, promoviendo exposiciones, visitas internacionales, cursos y editando la revista *Gente de Cine* (históricamente, una de las publicaciones especializadas con más trascendencia a nivel nacional). Para 1954, se inauguró el Cineclub El Núcleo, aún en actividad⁹.

El fenómeno del cineclub llegó a Argentina para consolidarse como el primer espacio de promoción y conservación del material audiovisual nacional e internacional. Además fue primordial en el surgimiento de grupos de cortometrajistas y en la necesidad de generar espacios de formación en el quehacer cinematográfico. Replicando la experiencia francesa, los cineclubes fueron indispensables en la formación de nuevos realizadores nacionales, paradigmas del cine de autor argentino. Además de la función pedagógica, estimulada, no sólo por los debates y las publicaciones especializadas, sino por los cursos y los talleres dictados por cineastas y profesionales de la industria cinematográfica; el cineclub se convierte en el espacio permitido para films de poco o nulo alcance comercial y para la proliferación de un cine militante, con alto contenido político y social que comenzaba a salir a la luz en la década del sesenta.

Para lograr una interpretación completa de qué se entiende por cineclub y comprender la réplica de esta experiencia en Tandil, es necesario tener en cuenta algunos puntos centrales que lo caracterizan respecto de otros espacios de exhibición. Su funcionamiento es posible a partir de un conjunto de socios que abonan una cuota mensual, tienen acceso a todas las actividades, participan en asambleas y de la toma de decisiones conjuntas; promueven sus actividades a partir de folletería específica que, en algunos casos se convierte en una publicación en formato revista, e instaura la modalidad de cine-debate, permitiendo el intercambio entre el público y los realizadores, y generando una comunidad de espectadores particular. Este carácter social y de intercambio le da el nombre de *cineclub*. El cineclub como espacio de resistencia, defensa, profundización, contrainformación, son algunos de los conceptos que surgen cuando se analiza este fenómeno que continúa resistiendo al avance de la industria monopólica hollywoodense.

⁹ El Cineclub El Núcleo fue fundado por el cinéfilo y cineclubista Salvador Sammaritano, quien también ejerció la docencia, fundó la revista *Tiempo de Cine* y fue presidente de la Federación Argentina de Cineclubes. Actualmente, el cineclub cuenta con más de sesenta temporadas y realiza sus funciones en la Sala Gaumont, en el barrio de Congreso y en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) los días martes, jueves y domingo. A lo largo de los años ha conservado el sistema de ingreso por asociación y sus principios cineclubísticos respecto a los films proyectados.

La llegada del cineclub a Tandil

Tandil, ciudad intermedia de la Provincia de Buenos Aires, comenzó a tener sus espacios alternativos de proyección cinematográfica en la década del '30, cuando desde el Ateneo de Cultura Popular¹⁰ se incluyeron en sus actividades funciones de cine-debate; reiterando la experiencia en los cincuenta, en el marco del Ateneo Rivadavia.

Estos primeros espacios crearon los lazos para la posterior conformación del primer cineclub tandilense: Grupo Cine, que surgió como anexo del Pequeño Teatro Experimental¹¹, en mayo de 1967. Su principal objetivo fue generar un movimiento modernizador independiente de los círculos académicos, a través de la exhibición de cine de autor, en tanto cine “portador de un mensaje que interpela al hombre moderno, y en ese sentido, al menos, es un arte comprometido” (Minnucci, 2010: 84). El coordinador del cineclub era el escritor y periodista Osvaldo Soriano y las funciones se realizaban los miércoles por la noche en el Cine Avenida, ubicado en Rodríguez al 800. La película inaugural fue *Música en la noche* (1948), de Ingmar Bergman y la continuaron films de Leonardo Favio, René Mujica, Lautaro Murúa, François Truffaut, Jean-Luc Godard, René Clair, Arthur Penn, Francesco Maselli y Luis Buñuel, entre otros.

La distribución de las copias era coordinada por las autoridades del Cine Avenida, hecho que marcó un hito ya que se vislumbra la solidaridad entre ambos formatos de exhibición.

Los miércoles, en este céntrico cine se congregaba una masa de fieles cinéfilos que progresivamente fueron conformándose en masa crítica a medida que los debates posteriores a los films iban enriqueciendo sus miradas. Otras actividades que nutrieron la breve pero intensa actividad del Grupo Cine fueron la publicación del cuaderno *Grupo Cine*, en el que se editaba la programación acompañada de reseñas, comentarios y ensayos críticos, e información sobre los talleres y/o cursos de realización cinematográfica promovidos por otras instituciones –como es el caso del curso dictado en 1968 por Cándido Moneo Sanz en el marco de Ciclo Cultural organizado por la Biblioteca Rivadavia, del que participaron algunos miembros del Grupo Cine. Después de una breve interrupción en su actividad al comienzo del año 1968, por una situación confusa en la que la policía habría recomendado al

¹⁰ Espacio de debate que funcionaba en la Biblioteca B. Rivadavia.

¹¹ El PTE se conformó en 1964 como una agrupación teatral independiente, dirigida por el periodista Juan Carlos Gargiulo. En 1967, por iniciativa de Osvaldo Soriano, crean el Grupo Cine y pasa a integrar la Agrupación Cultural Independiente.

administrador de la sala cinematográfica que cese sus vínculos con el cineclub por su supuesta adhesión al comunismo¹², el Grupo Cine finalmente se desintegró en enero de 1969 por motivos internos. Uno de los factores más importantes, fue el alejamiento de Osvaldo Soriano, quien finalmente se trasladó a Buenos Aires.

El Cine Club Tandil

Sin embargo, el germen de esta actividad quedó latente entre los espectadores que defendían la propuesta del Grupo Cine: generar un espacio sistematizado de discusión cinematográfica. Finalmente, fue el espectador Rodolfo Nigro quien comenzó a forjar un grupo de cinéfilos que conformarían el Cine Club Tandil. Desde su actividad privada Nigro comenzó a reunir a algunos jóvenes de su entorno. Luego de algunas reuniones, la Comisión Directiva del Cine Club Tandil quedó conformada por Rodolfo Nigro (Presidente), Julio Varela (prensa), Juan Carlos del Giovanino (editor) y Ernesto Palacios como miembros permanentes. Excepto su presidente, los miembros no superaban los veinte años, especialmente Varela y Palacios quienes aún no habían finalizado sus estudios secundarios.

De la misma forma que ocurrió con el Grupo Cine y otros proyectos de fomento cultural en Tandil, la conformación y continuidad temporal de este grupo estuvo ligado al capital social de sus integrantes que compartían espacios comunes de sociabilidad. La Biblioteca Rivadavia, los clubes, las confiterías e incluso, el cine eran lugares comunes a los miembros de este nuevo grupo. A partir del 3 de marzo de 1971, los miércoles volvieron a ser el día dedicado a las funciones de cineclub, esta vez, de la mano del Cine Club Tandil (CCT), en las instalaciones del Club Excursionistas (Las Heras al 1100), en una primera etapa, y en el Cine Alfa (ubicado en Yrigoyen al 600¹³), a partir de 1974 hasta su cierre.

El primer film exhibido fue *Pierrot, el loco* (1965, Jean Luc Godard), al que siguieron *Los 39 escalones* (1935, Alfred Hitchcock) y *El Acorazado Potemkin* (1925, Serguéi Eisenstein). Según Ernesto Palacios, el objetivo del Cine Club Tandil era poder acceder a cinematografías de otras partes del mundo, esquivando las producciones hollywoodenses y nacionales que encontraban su espacio en las salas comerciales. De esta manera, movidos por

¹² Después de un mes, la policía ordenó el reinicio de las actividades frente a la presión de la opinión pública, promovida por la prensa.

¹³ Actualmente, dicha sala pertenece a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires y allí realiza sus proyecciones el Espacio INCAA-UNICEN.

la curiosidad, la comisión directiva proponía “el cine que no se ve, el CCT se lo muestra”¹⁴. Debido a la incorporación de los intereses personales de los miembros de la Comisión Directiva y a la vastísima oferta del cine de autor, la programación resultaba ecléctica, es decir, no había una tematización de los ciclos mensuales ni un hilo conductor que definiera la selección. Así se puede ver en la programación de abril de 1976, que incluyó *El cielo y el infierno*, un thriller de Akira Kurosawa, *El poema de las danzas*, un musical soviético, y *El espíritu de la colmena*, film español en el que el espectador es sumergido en las fantasías de una niña. Esto permitiría que los asociados y el público en general pudieran formar su gusto dentro de las posibilidades del cine de autor en todas sus formas.

Continuando con la tradición cineclubística internacional y heredada de su predecesor, el Cine Club Tandil editó la revista *Séptimo Arte*, dirigida por Ernesto Palacio que contó con más de 40 números. Durante los primeros años, la publicación evolucionó de un simple folleto hasta convertirse en una revista de 30 páginas que aunaba, no sólo artículos y reseñas respecto de las producciones proyectadas por el cineclub, sino que se hacía eco del contexto cinematográfico contemporáneo nacional e internacional¹⁵. La publicación debió ser interrumpida durante el periodo 1976-1983 por motivos que se analizarán más adelante. Este desarrollo, era reflejo del crecimiento de sus miembros, quienes durante el despliegue de la experiencia, se formaron, principalmente, en el periodismo y la escritura crítica.

Con respecto al acceso a las copias, su principal fuente de abastecimiento era *Artkino Pictures*, una distribuidora argentina independiente que, con los años, se constituyó en uno de los paradigmas de la distribución de cine de autor en nuestro país. Su fuente principal fueron producciones de la Unión Soviética y de sus países satélites -Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Alemania Oriental-, además de facilitar el acceso a las filmografías de Claude Chabrol, Ingmar Bergman, Wim Wenders o Alain Resnais, de movimientos como el Neorrealismo Italiano y de los años de la transición española. Debido a que estos films no eran requeridos por las salas comerciales, su distribución se centraba en los cineclubs nacionales y sus costos de alquiler eran accesibles. Otras fuentes del Cine Club Tandil eran las Embajadas de Francia y de Alemania, que organizaban ciclos específicos de su cinematografía y San Pablo Films, un distribuidora de origen español que se dedicaba a la distribución de films católicos.

¹⁴ Ernesto Palacios, comunicación personal, 23 de octubre de 2015.

¹⁵ Debido a la inexistencia de la colección completa de *Séptimo Arte*, no es posible acceder al dato preciso del momento en que se comienza a publicar en formato revista.

Las proyecciones se realizaban en 35 mm, lo que en ocasiones generaba inconvenientes con las salas comerciales de Tandil, ya que las salas de Cinematográfica Tandil (empresa propietaria de las cuatro salas tandilenses) presionaban para evitar el envío de las copias o las proyecciones. Entre otras anécdotas, espectadores de la época afirman que antes de la proyección de *El fascismo al desnudo* (Mikhail Romm, 1965) se habría efectuado una amenaza de bomba que obligó a cancelar la función.

El Cine Club Tandil continuó su actividad hasta el año 1989 de forma ininterrumpida. Entre los motivos del cierre figuran razones económicas, la falta de salas y la salud de Rodolfo Nigro, quien debido a su delicado estado no pudo seguir al frente de la asociación.

“Ni valientes ni cobardes”¹⁶: CCT y la censura

Si bien durante la última dictadura las relaciones entre los agentes del Cine Club Tandil, y las instituciones policiales, eclesiásticas y militares fueron tensas, la asociación pudo sostener su actividad con algunas restricciones. Para abordar este periodo, haré mención a las palabras del cineclub publicadas en la edición de *Séptimo Arte* de noviembre de 1983:

Aleluya por la democracia. Al fin tenemos la oportunidad de ser protagonistas de nuestro propio destino. En paz y en libertad. Por eso, nuestro humilde y pequeño homenaje a este bendito regreso al estado de derecho, es la resurrección de SÉPTIMO ARTE, vocero oficial del Cine Club Tandil. A veces revista, a veces boletín de una entidad próxima a cumplir catorce años de acción ininterrumpida en la difusión de la cultura cinematográfica; a pesar de la escasa actividad en los últimos siete años y de la desaparición en 1976 de Séptimo Arte.

Con respecto a esto, quizás sea necesario aclarar que el haber dejado de editar la revista no se debió a razones de censura o autocensura [...] las verdaderas causas pueden dividirse en dos, una tangible, la otra intangible. En cuanto a la primera, fue el factor económico; convengamos que este aspecto siempre fue difícil; pero a partir del demoníaco sistema monetarista que se implantó en el país, se hizo casi imposible la supervivencia de toda institución sin fines de lucro, cuyo fin es enriquecer el corazón y la mente de los hombres de buena voluntad y no los bolsillos de los ladrones sin patria y sin escrúpulos (sic) de ninguna clase.

La otra razón a la que aludimos fue de orden anímico, ante una realidad

¹⁶ Ernesto Palacios, comunicación personal, 23 de octubre de 2015.

que se presentaba alarmante para los trabajadores de la cultura, signada primero por el miedo de hasta la propia sombra por el terror imperante, luego cuando el clima social –por decirlo de alguna manera– se distendió y cuando más se necesitaba reactivar el espectro cultural, no hubo ningún tipo de formulaciones o propuestas participativas de las secretarías respectivas, que eran las únicas capaces de llevar adelante planes de recuperación y estímulos. Pero no, se demostraron como meros entes burocráticos, sin presupuestos; es justo reconocerlo; pero también sin ideas sin imaginación, cuyo resultado fue que terminaron siendo parte del corrupto orden gubernamental. En el área tandilense, afortunadamente, se puede afirmar que hubo algunas honrosas excepciones a esta regla generalizada, pero no alcanzó. (pág. 2)

A la luz de la publicación, se analizará la situación a la que debió enfrentarse la institución durante el periodo 1976-1983. Sin duda, las políticas económicas inauguradas a partir de golpe de Estado, principalmente, el reajuste salarial implementado por el ministro Martínez de Hoz y la creciente devaluación, generó una crisis económica que golpeó a las clases medias y trabajadoras. En el caso de Cine Club Tandil, estas medidas impactaron directamente en el bolsillo de sus asociados y de la Comisión, que se vio obligada a reducir costos, disminuyendo la cantidad de funciones y suspendiendo la edición de la revista, que era de distribución gratuita.

Por otro lado, la incertidumbre frente a la censura y la represión reinantes en el ámbito artístico y cultural en el territorio nacional, los obligó a manejarse con prudencia, adecuando su accionar al control imperante. Palacios describe la estrategia puesta en marcha de la siguiente manera:

Creo que fue producto de una resistencia democrática a todos los estamentos de la cultura a todo lo que fuera la falta de libertad [...], el poder producir hechos artísticos, en el caso nuestro la exhibición, apelando a la inteligencia de la gente, apelando a los contenidos subjetivos de las obras en cuestión. Saber que el hecho de haber aprendido a ver cine, comprender su lenguaje y saber que muchas obras se expresan a través de metáforas nos permitía programar de una manera que, sabíamos que corríamos cierto riesgo, pero que como las obras eran de interpretación, no eran manifiestas, podían llegar y eran una manera de no perder los objetivos que nos habíamos trazado, poder continuar funcionando semi-normalmente¹⁷.

¹⁷ Idem.

Aunque reconoce que los servicios de inteligencia estaban controlando las actividades culturales y a sus agentes muy de cerca, no estuvo nunca entre sus intenciones suspender las actividades del cineclub. Si bien, sufrieron amenazas y advertencias de cierre esporádicas, su alcance no fue alarmante y no requirió medidas específicas. Testigos acuerdan en que amistades fuera del espacio institucional entre Rodolfo Nigro y otros miembros del Cine Club Tandil, con autoridades policiales y de las Fuerzas Armadas locales, fueron centrales para su continuidad. Aun a la luz de estos vínculos, el espíritu modernizador del cineclub debió ser moderado, en concordancia con la censura cinematográfica imperante a lo largo de todo el territorio nacional. Sin embargo, el espíritu original del cineclub, en tanto espacio de reflexión, no sólo del cine en su forma, sino de sus contenidos, no pudo ser combatido.

Recuperación y repercusiones de Cine Club Tandil en la actualidad

En la historia del cine en general y del cineclub, en particular, los setenta y los ochenta son sinónimos de la decadencia de estos espacios: la crisis económica, la proliferación del televisor en los hogares y la popularización del VHS, significaron el alejamiento del público de las salas cinematográficas. Sin embargo, en Tandil, durante estas dos décadas, el Cine Club Tandil se convirtió en el reducto de trabajadores, profesionales, estudiantes y público en general que se vio seducido por las ofertas de esta asociación. Incluso, durante 1971, contaron con un servicio de traslado desde diferentes zonas de la ciudad al Club Excursionistas por un costo extra pero, aún accesible. Esto deja a la vista la voluntad inclusiva del Cine Club Tandil, que, con una oferta variada, le permitía a la ciudadanía acceder a producciones que traducían el valor artístico y poético del cine pero que no eran promovidos por las salas cinematográficas locales, la televisión o el video comercial.

Además del público, la asociación se vio enriquecida por el auspicio y el apoyo de embajadas y entidades sin fines de lucro como el Cine Club Mar del Plata o la Dirección de Cultura local, cuyo director, Daniel Pérez, accedió a colaborar con el Cine Club Tandil para la realización de la Muestra de Cine Internacional de 1976, con el auspicio y el permiso para el uso de la sala Auditorium del Museo Municipal de Bellas Artes Tandil (MUMBAT). Además, se registran otras colaboraciones entre el Cine Club Tandil y el Municipio fueron los ciclos de cine organizados conjuntamente durante la Semana Santa y la Semana de la Juventud.

Luego de la restitución democrática, la asociación retomó la frecuencia normal de las proyecciones en el Cine Alfa y el Auditorium del MUMBAT, y

la publicación de *Séptimo Arte*. Durante los próximos seis años fue protagonista de algunos eventos que enriquecieron la cultura tandilense: La organización junto a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN) de un ciclo de cine argentino durante 1984, el Primer Festival Cinematográfico de Cortometrajes en Súper 8 y el ciclo Obras Maestras del Cine Alemán auspiciado por el Instituto Goethe, ambos en 1985.

Sin embargo, la recuperación fue gradual pero lenta y, para 1989, la sala del Cine Alfa ya no estaba disponible, la salud de Rodolfo Nigro empeoraba y algunos de sus miembros fundadores se habían diseminado en función de sus actividades profesionales. Frente a la certeza del cese de las funciones del Cine Club Tandil, Hugo Nario, Presidente de la Biblioteca Rivadavia durante el periodo, le ofreció a Ernesto Palacios la realización de ciclos de cine en sus instalaciones. De esta manera, se dio inicio a una actividad que, con variaciones, aún continúa. Actualmente, en el salón de la Biblioteca los días martes se realizan funciones cinematográficas de cine alternativo a Hollywood y al cine comercial en general. Por otra parte, la experiencia formativa que supuso el Cine Club Tandil, generó interés entre algunos ciudadanos y comenzó a proyectarse la creación de un espacio formal de formación en artes audiovisuales que se concretó en el año 2003 con la creación de la carrera de grado Realización Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte – UNICEN).

Además de estas actividades, en la actualidad, Tandil se ha convertido en un centro de promoción y divulgación del quehacer audiovisual y, particularmente, cinematográfico por la realización anual del Festival de Cortometrajes “Tandil Cortos” y del Festival Argentino Competitivo “Tandil Cine”, así como de la puesta en funcionamiento de la Sala INCAA-UNICEN con funciones tres días a la semana. En lo que respecta a la realización, desde la Productora de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN se vienen realizando contenidos que fueron emitidos por la TV Pública y Paka-Paka, y actualmente pueden ser vistos en la plataforma de Contenidos Audiovisuales de la UNICEN ABRATV¹⁸, de la misma manera que hay un gran número de productoras independientes que cosechan premios y reconocimientos con sus obras.

¹⁸ www.abratv.com.ar

Conclusión

Durante dieciocho años, el Cine Club Tandil se convirtió en un reducto para intelectuales, profesionales, trabajadores y jóvenes que tenían en común su pasión por el cine y hacían de cada función un momento de discusión e intercambio. Esto gestó una comunidad de cinéfilos que logró traspasar las barreras temporales y espaciales, diseminándose por distintos ámbitos locales y acogiendo a las nuevas generaciones.

Otro de los desafíos que logró superar esta institución fue la modernización de la cultura local, replicando un formato de exhibición impuesto mundialmente gracias a la oferta cinematográfica alternativa. Sin duda, el Cine Club Tandil supo responder a los objetivos del cineclubismo mundial apostando a la formación de una comunidad de espectadores a partir de la difusión del cine de autor. Sin embargo, su mayor desafío fue defender sus principios ante la censura y la violencia imperante durante la década del setenta.

Esta lucha se replicó luego de su cierre en múltiples experiencias, posicionando a Tandil como uno de los polos cinematográficos más importantes del país y en continuo crecimiento.

Finalmente, el estudio de estas experiencias en ciudades intermedias permite reconstruir el recorrido cultural de ciertos sectores sociales segregados por los discursos oficiales pero que, sin embargo, contribuyen a la interpretación de prácticas del presente.

Referencias bibliográficas

- Bañiles, Sabina Selene (2010). “Vanguardia y política en un espacio del interior bonaerense: la experiencia del Ateneo de Cultura Popular en Tandil”, en AA.VV., *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Bertone, María Agustina (2013). “La Biblioteca Rivadavia en Tandil: Entre la persecución y la autocensura. Experiencias en la década del ’60”. En AA. VV. *Actas de I Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política*, Tandil: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN.
- Fuentes, Teresita María Victoria (2011). *Marilena Rivero: de la intuición a la profesionalización. Una actriz en provincia*. (Tesis de maestría no publicada) Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Grilli, Daniel (2008). *Promotor y organizador de cineclubes*. Buenos Aires: Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica. Centro de Formación Continua y Producción –Cefopro–.
- Minnucci, Aníbal (2010). “Cine, cultura y dictadura. El grupo Cine en Tandil, 1968”, en AA.VV., *Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Fuentes consultadas

- Diario *Nueva Era*, Tandil, Buenos Aires.
- Revista *Séptimo Arte*, Tandil, Buenos Aires.
- Documentos provistos por Archivo de la DIPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires).

La creación de la Escuela Municipal de Música Popular de Tandil

Rubén Maidana¹
Fátima Llano²

Introducción

En el presente trabajo indagamos en la creación de la *Escuela Municipal de Música Popular* de Tandil a fines de la década de 1980, focalizando nuestra atención en la propuesta de enseñanza de la voz cantada que se impartía en ese momento. Puesto que metodológicamente adoptamos una perspectiva histórica e interpretativa nos valdremos del análisis documental de recortes periodísticos, afiches y programas de actividades desarrolladas por este establecimiento, cartas y gacetillas de prensa de esos primeros años. Este análisis documental será completado con los aportes de informantes clave realizado a través de entrevistas personales.

Motiva nuestro interés el hecho de que nos desempeñamos como docentes del Sub-Área Vocal de la carrera de teatro que se dicta en la Facultad de Arte de la UNICEN y consideramos que en los últimos tiempos, en la ciudad de Tandil, se observa un mayor cruce entre el teatro y el canto generando la aparición tanto de espacios de formación como de nuevas propuestas teatrales vinculadas con la Comedia Musical.

¹ Doctor en Filología Española, Universidad de Valencia. Profesor del sub-área vocal de la carrera de Profesorado y Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNICEN. Actor, director y productor teatral.

² Estudiante avanzada de la carrera de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN. Auxiliar alumna en la asignatura *Educación de la voz I*. Ha presentado avances de sus investigaciones en congresos y reuniones académicas de la especialidad.

El artículo es resultado del proyecto de investigación “La voz cantada en el teatro tandilense. Pasado y presente de su abordaje técnico” que procura interpretar y comprender las perspectivas teóricas y metodológicas con que se aborda la voz cantada en espacios formales y no formales de la ciudad de Tandil en el período comprendido entre el año 2000 y la actualidad.

Puesto que la creación de la Escuela de Música Popular es la materialización de un proyecto municipal que respondía a los lineamientos de una plataforma política, consideramos pertinente observar qué medidas se llevaban a cabo en ese momento.

El gobierno de Nicolás (Gino) Pizzorno, intendente de Tandil entre 1987 y 1991 por el Partido Justicialista

En el año 1983, luego de dejar la municipalidad Julio José Zanatelli, intendente de facto, asumieron el gobierno en el ámbito municipal autoridades de la Unión Cívica Radical, en concordancia con el gobierno provincial y nacional. Américo Reynoso ocupó la Intendencia de Tandil y designó al historiador Hugo Nario como conductor de la Dirección de Cultura.

Podemos ubicar, siguiendo a García Canclini (1987) la propuesta cultural del radicalismo dentro del paradigma de "democratización cultural", ya que la política cultural fue concebida como un programa de distribución y popularización del arte, del conocimiento científico y de otras formas de la llamada "alta cultura". Subyacía la idea de que a una mayor y mejor difusión cultural le corresponderá, por tanto, modificar las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos.

En 1987 asumió el gobierno municipal y provincial el Partido Justicialista. Una nueva orientación política ocupó el lugar de las decisiones. El primer dato para tener en cuenta es que el intendente Nicolás (Gino) Pizzorno inmediatamente elevó el rango del área de cultura: la Dirección de Cultura de la gestión radical pasó a denominarse Subsecretaría de Cultura y Educación, de la cual dependían la Dirección de Cultura y la Dirección de Educación. Allí, en un brevísimo período se desempeñó como Subsecretario Raúl Echegaray, quien fue sucedido por Alejandro Testa. La Dirección de Educación fue ocupada por Margarita Sgró.

En una entrevista publicada por el Diario *El Eco de Tandil* del año 2008 se le pregunta a Pizzorno qué recuerda de su paso por la intendencia. Él manifiesta:

-¿Qué recuerda de la intendencia? Han pasado más de 20 años.

-Como cosa mala, recuerdo la hiperinflación. En los cuatro años de gestión mía, la inflación fue del 500 mil por ciento. Un disparate. Y lo bueno fue que se empezaron a hacer algunas descentralizaciones del poder, que creo que es la base si queremos aportar a esta democracia y hacerla crecer. Hay que acentuar las descentralizaciones. [...]

-Fue en su gestión donde por primera vez se cruzó la ruta para llevar obras a Villa Aguirre.

-Llevamos el gas a Villa Aguirre, y gas y cloacas a Villa Gaucho, entre otros lugares. Otra de las cosas interesantes para mencionar fue la dinamización de la actividad cultural. Realizaron muy buenas tareas Raúl Echegaray, Cacho Testa y Margarita Sgró en Cultura y Educación, respectivamente. Pero además asignamos un presupuesto superador para el área de Cultura, que llegó a representar en su momento hasta el 5% del presupuesto municipal. Todo un récord. Las gestiones anteriores no llegaban al 1%.³

Gino Pizzorno finalizó su mandato como Intendente municipal de Tandil el 10 de diciembre de 1991 y a los pocos días presentó su libro *Gino, cuatro años de gestión y algo más*. En una parte del libro se sincera diciendo que al momento de asumir no tenía una idea clara de lo que pretendía como ciudad, ni tampoco tenía un conocimiento completamente palpable de lo que era Tandil histórica y geográficamente. Lo que sí sabía a priori es que había dos Tandil: el que tenía acceso a los servicios públicos y el que no lo tenía. Y que la proporción de éste último era, en números, cuantitativamente igual al primero. Así la reivindicación social de ese “Tandil olvidado” era un objetivo prioritario. Y esa reivindicación no sólo incluía cubrir los servicios básicos de luz, agua y cloacas en los barrios, sino también el fomento de la cultura y la educación, fundamentalmente el fomento de una cultura popular y nacional.

En el contexto de aquellos días del '87 visualizábamos la necesidad imperiosa de generar desde el poder municipal una gran movilización social a partir de tareas concretas que habíamos trabajado en nuestro proyecto, a través, concretamente, de Cultura y Educación, de Deportes, Bienestar Social y de Turismo. Esas tres áreas de gobierno para nosotros tenían que proyectarse como las áreas de la gran movilización comunitaria. También hicimos hincapié en el tema de la vivienda como una reivindicación social, y, completando la síntesis, la cuestión de la Minoridad, que es y sigue siendo un problema, como otro de los puntos

³ <http://eleco.com.ar/interes-general/tandilenses-con-historia-nicolas-gino-pizzorno-ex-intendente-25-5-08/>

importantes, esenciales, que –dentro del área de Bienestar Social– debíamos inmediatamente poner en ejecución.

Yo creo que la operatividad y los objetivos logrados en Cultura y Educación reflejan un resultado de éxito (si el lector permite el recurso de esta palabra a menudo bastardeada desde la frivolidad y el esnobismo) y resumo: a pesar de los errores cometidos –fallas que se cometen por ser una de las áreas que más trabajó– no tengo ninguna duda que cuando los tandilenses tengamos tiempo de hacer un análisis objetivo nos vamos a encontrar con que la gestión de Alejandro Testa y Margarita Sgró va a quedar signada dentro de la historia de la cultura pública de Tandil. Esta tarea de Cultura provocó una gran movilización en la comunidad, llámese a través del Corso, de la Escuela de Música Popular, y de la apertura institucional que se da con la participación directa de distintas instituciones, en especial a aquellas de bien público.⁴

Los objetivos de este proyecto comunal que manifiesta Gino Pizzorno y las acciones que realizaron para concretarlos son reafirmados por la ex Directora de Educación de ese período, Margarita Sgró, en una entrevista que le realizáramos el día 7 de Junio de 2016 en Tandil:

M.S.: De la Dirección de Educación dependían algunas poquitas Escuelas Municipales. La Escuela de Artes Visuales, la de Danzas y una sucursal de Artes Visuales en el barrio de Villa Italia. Nosotros en campaña hicimos un trabajo de militancia. Salimos por los barrios e íbamos anotando lo que la gente demandaba a todo nivel. Cuando ganamos las elecciones buscamos responder a esas demandas. En cuanto a cultura vimos que en la ciudad había una gran actividad cultural –y lo sigue habiendo– pero casi siempre amateurs, muy desorganizada porque partía de la voluntad individual de cada una de las personas. Así que cuando nosotros entramos empezamos a hablar con toda esa gente y tratamos de organizar una movida cultural más en relación al Estado, al Estado Municipal que diera respuesta y estimulara lo que ya estaba desarrollado y a su vez nuestros propios planes. En este sentido nosotros entendíamos que la cultura y la educación estaban destinadas a la emancipación del pueblo. No éramos setentistas, pero teníamos esa concepción de que la Cultura es muy movilizadora. Y este que era mi discurso, el de Cacho Testa en Cultura y el de Raúl Echeagaray a cargo de la Subsecretaría fue generando adentro del gobierno un gran consenso. Por eso teníamos una amplísima libertad y

⁴ Idem.

apoyo del Intendente. Éramos un grupo fundamental dentro del gobierno, no un grupo marginal⁵.

Ahora bien, esta postura sobre lo que debía hacerse con la cultura y la educación encontraba, para este grupo de dirigentes, una realidad distinta. Según Margarita Sgró el Tandil de aquella época era conservador en sus hábitos y costumbres y sobre lo que se entendía por “cultura”:

M.S.: Cuando nosotros llegamos al gobierno, la cultura en Tandil tenía nombre y apellido. Donde no existía esta Facultad de Arte, no había gente progresista en la cultura de Tandil. La cultura tenía nombre y apellido. Tres o cuatro. La música era lo que planteaba tal persona, las artes plásticas lo que consideraba aquella otra, el periodismo era lo sostenía el diario *Nueva Era*, la historia era lo que planteaba esta persona y pará de contar. Incluso para nosotros era una pelea con los sectores más progresistas de la Universidad. En ese Tandil se instala la Subsecretaría de Cultura y Educación. Y lo que nosotros intentamos era una pelea con el establishment. Con Ernesto Valor que era el dueño del arte plástico en Tandil, con Bernardo Moroder en el Coro; con Hugo Nario (con quien ahora tengo una excelente relación), el diario *Nueva Era*. Entonces nosotros teníamos una batalla ideológica que dar.⁶

Así la circulación de bienes simbólicos (teatro, música, pintura, escultura, etc.), según la entrevistada, quedaba circunscripta al radio de lo que se denomina “las 4 avenidas” (el centro de Tandil) y la utilización de determinados espacios como legitimantes de la cultura (exposiciones plásticas en el Museo Municipal de Bellas Artes, las audiciones y muestras en el Conservatorio de Música “Isaías Orbe”, las presentaciones de libros en la Biblioteca Rivadavia y no mucho más). Por lo tanto aparece una concepción ideológica muy fuerte y profunda entre “lo culto” y “lo popular” que es el origen primigenio de las tensiones entre el gobierno de Gino Pizzorno y los representantes del mundo cultural local de ese momento.

De ahí en más el leitmotiv político que esgrimía el gobierno municipal era “Jerarquizar la Cultura Popular”. Pero el mismo no se quedó simplemente en un slogan partidario, se puede constatar un sinnúmero de eventos y actividades⁷ que reflejaron esta postura.

⁵ Margarita Sgró, entrevista de los autores, 7/6/16.

⁶ Idem.

⁷ En un texto tipeado a máquina que lleva por título “Programa básico de la Dirección de Cultura para 1992” se describen las Actividades Culturales previstas para ese año: Semana

M.S.: Yo no quiero que dejes de ubicarte en un momento histórico en que la cultura estaba reducida a un pequeño grupo. Y todo lo que era popular... por ejemplo *Flor de Murga*, todo eso era barbarie. Así cuando nosotros queríamos jerarquizar lo popular queríamos demostrar que lo popular también tenía una larga trayectoria. Así por ejemplo hicimos la Semana de la Tradición. O la Semana de los Pueblos Originarios, traer cultura, traer arte de pueblos originarios. Aimé Painé por ejemplo vino a dar un seminario de música popular. Otros venían a enseñar telar mapuche. La idea era reivindicar aquello que estaba olvidado en la cultura. Hoy sería eso multiplicado por mil. Pero en ese momento, hace 25 años, eso no existía. El Museo traía tres o cuatro muestras de Buenos Aires al año. ¿Y quienes iban? Las señoras de tapado de visón. Pero nosotros no teníamos nada “contra” sino mostrar otra cosa. Un teatro que se podía hacer en la calle, que se podía hacer una muestra de pintura en el Mercado Municipal. La farándula estudiantil, los corsos. (Tandil, 07-06-16)

Es en este contexto donde se da la creación de la Escuela de Municipal de Música Popular.

de la Piedra Movediza -29 de febrero a 7 de Marzo; Semana de Tandil -30 de marzo al 5 de abril; Semana Santa -12 al 19 de abril; Semana Maya -22 al 29 de mayo; Semana Belgraniana -14 al 21 de junio; Semana de la Independencia -5 al 12 de julio; Semana del niño -9 al 16 de agosto; Semana Sarmatiniana -16 al 23 de agosto; Semana de la Juventud -20 al 27 de septiembre; Semana de los Pueblo Originarios -11 al 18 de Octubre; Semana de la Tradición -7 al 15 de noviembre; Semana de la Música Popular -22 al 29 de noviembre; y Navidad en Tandil -20 al 27 de diciembre. Además se prevé la realización de los ciclos: ciclo de exposiciones plásticas, fotográficas, conferencias, reportajes abiertos, cine y video, teatro, música y conciertos de todos los géneros. Talleres y concursos literarios, muestras, salones y jornadas, cursos y seminarios. Certamen intercolegial de teatro, Festivales de Coros, una nueva edición de Muredones. Se avanzará la labor tendiente a concretar la edición de la primera antología de poetas y narradores de Tandil, así como también a lograr una exposición de libros. Se señala que participarán de este programa básico el Museo Municipal de Bellas Artes, el Archivo Histórico Municipal, la Banda de Música, el Conjunto Municipal de Bandoneones, los Coros Estables de Tandil, el Coro de Niños de María Ignacia, la Comedia Tandilense, las Escuelas Municipales, la Sala Abierta de Lectura, así como también numerosas instituciones sociales y culturales de la ciudad. Se prevé que los lugares de realización de los distintos eventos abarquen la mayor parte posible de los barrios de Tandil. El este sentido se estima que el Censo Cultural que se realizará tendrá un valor fundamental. Asimismo se intentará concretar el fortalecimiento del intercambio cultural en el Circuito del Sudoeste de la Provincia.

La aparición de la Escuela Municipal de Música Popular en la cultura tandilense de fines de los ´80

La Escuela Municipal de Música Popular se inauguró el 8 de Abril de 1989. Este acontecimiento significó la culminación de un trabajo de gestión que involucró tanto al gobierno municipal de la ciudad de Tandil como a conjunto de músicos que pugnaban por la creación de un espacio de estas características.

A partir del trabajo de militancia que explicitaba más arriba Margarita Sgró y en el afán y convencimiento de que sólo la participación ciudadana en espacios de debate permitiría darle solidez y legitimación a los proyectos que el Municipio impulsaba, comenzaron a reunirse los directores de Cultura y Educación con distintos músicos locales.

Hemos accedido a algunas cartas de aquella época que nos permiten observar de qué modo se estaba concibiendo este nuevo espacio de formación para la ciudad.

La Subsecretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Tandil, invita a Ud. a participar de la reunión con el fin de formar la comisión consultora del Proyecto de Creación de la Escuela de Música Popular. La misma se llevará a cabo el martes 27 de septiembre a las 18:30 en el Auditorium Municipal (18-09-88, firma Margarita Sgró)

La Subsecretaría de Cultura y Educación, junto con un grupo de músicos de Tandil, se encuentran abocados a la elaboración del proyecto de la Escuela de Música Popular, que se pondrá en funcionamiento el próximo año en nuestra ciudad.

Por este motivo viajan a nuestra ciudad el 25, 26 y 27 de noviembre profesores del Conservatorio de Música Popular de Avellaneda, quienes además de brindar asesoramiento a los encargados de éste proyecto, realizarán un concierto el sábado 26 a las 21 hs. en el Salón Blanco de la Municipalidad.

Entiendo que Uds. sabrán evaluar la importancia de este proyecto cultural para nuestra ciudad y la necesidad de asumir conjuntamente con empresas privadas la responsabilidad de apoyar este tipo de proyectos, es que solicitamos una ayuda económica para iniciar éste camino. Agradeciendo desde ya su colaboración, Saluda a Uds. muy atentamente (10-11-88, firma Margarita Sgró)

De estos materiales se desprende: 1) se convoca a los músicos con el fin de formar una comisión consultora del Proyecto de Creación de la Escuela de

Música Popular; 2) se invita al empresariado tandilense a colaborar y; 3) se recibirá asesoramiento de los organizadores del Conservatorio de Música Popular de Avellaneda.

La apertura de la discusión a los músicos tandilenses explicitó dos concepciones de entender la música: los que pugnaban por una formación más academicista (además de la práctica teoría musical) y los que sugerían que lo más importante era la parte práctica. Puesto que desde el Municipio se tenía la convicción de que la música popular tenía que ser una música tan jerarquizada como la música culta y que para ello se debía estudiarla ganó la postura más “academicista” representada por los músicos jazzeros. Como estructura organizativa se tomó el modelo del Conservatorio de Música Popular de Avellaneda a partir de tomar contacto con el músico Gustavo Molina, director de este Conservatorio. En dos entrevistas publicadas por el diario *El Eco de Tandil* el músico describe las características de esta institución educativa:

En el sistema educativo nunca ha tenido cabida nuestra expresión popular. En los conservatorios de música se enseña música europea porque los argentinos, lamentablemente no nos hemos dado cuenta de que en vez de mirar tanto a Europa o al norte, tenemos que mirar hacia nosotros mismos y hacia Latinoamérica.

[...] El proyecto comenzó a trabajarse hace cuatro años pero la Escuela tiene tres años de vida, en Avellaneda. La carrera es de cuatro años de duración, se otorgan títulos habilitantes para ejercer la docencia en la Provincia de Buenos Aires. Por primera vez un músico popular puede tener trabajo; el bandoneón, por ejemplo, puede llegar a las escuelas primarias. El espectro comprende géneros como el tango, folklore, jazz también, porque si bien no es música nuestra no la podemos ignorar porque convive con nosotros. Y música latinoamericana; tenemos que conocer qué es la música brasilera, de dónde viene, cuáles son sus parámetros, el joropo venezolano, etc. (Diario *El Eco de Tandil*, viernes 9 de diciembre de 1988, pág. 18)

¿La Escuela de Avellaneda es de nivel terciario?

Sí. O sea que el alumno debe comenzar con el secundario. Con el Ciclo Básico. Da un examen de ingreso de aptitud, tiene que tener conocimientos musicales previos. Eso lo diferencia con el proyecto de Tandil que ha planificado que el alumno comience desde el nivel inicial, aunque no sepan tocar un instrumento van a tener la posibilidad de aprender, a incursionar en él, abarcando un lenguaje clásico y popular. Entonces la formación va a ser mucho más completa que en otros

lugares donde se inician pura y exclusivamente en la música clásica
(Diario *El Eco de Tandil*, viernes 13 de enero de 1989)

De esta segunda entrevista se desprende que la escuela de Música Popular de Tandil se propone como una alternativa al Conservatorio “Isaías Orbe” que funcionaba desde tiempo atrás en la ciudad⁸. Alternativa desde los contenidos, los propósitos, el abordaje pedagógico y los requisitos de ingreso.

Respecto de qué se iba a enseñar, diversos materiales periodísticos que difundían la propuesta y su pronta inauguración, mencionaban: que el curso tendrá una duración de tres años y que se enseñarían tres géneros optativos: Jazz, Tango y Folklore con una carga horaria de 60 minutos semanales. Los instrumentos que se aprenderán serán guitarra folklore, guitarra jazz, guitarra tango; bandoneón; instrumentos andinos; flauta travesera; piano jazz; bajo eléctrico; trombón; percusión jazz; percusión folklore, etc.

A su vez a la cátedra de instrumento se le sumarán las siguientes materias de carácter obligatorio:

Lectoescritura musical (1 hs y 20 minutos, dos veces por semana).

Práctica Vocal (dos veces por semana, 40 y 80 minutos).

Apreciación musical (Historia y análisis de los distintos géneros populares, 80 minutos semanales).

Piano complementario (40 minutos semanales).

La carga horaria total del alumno será de siete horas cuarenta minutos semanales.

Este Plan de Estudios se proponía formar músicos, no profesores, como era la oferta académica del Conservatorio, además que estos instrumentos y géneros no eran abordados en ese espacio educativo.

Por otra parte, y otra gran diferencia con el Conservatorio es que se le proponía al alumno tocar los instrumentos desde el primer momento, junto con teoría musical. Y esta flexibilidad en la concepción de organización curricular se correspondía con los requisitos de ingreso que se exigían. La edad mínima requerida era de 12 años, implementándose dos grupos de estudios: 1) de 12 a 17 años y 2) de 18 en adelante sin límite edad y no era necesario poseer conocimientos previos de música. A estos mínimos requisitos de ingreso le

⁸ El Conservatorio inició sus actividades en 1981.

debemos sumar que había tres bandas horarias para elegir entre las 9 y las 24 hs. que permitían la posibilidad de cursar a estudiantes y trabajadores. Con estas flexibilidades el gobierno municipal plasmaba otro de los pilares fundamentales sobre los que se creó la Escuela de Música Popular: la *democratización del estudio*.

El cuerpo docente⁹ estaba integrado por músicos reconocidos en el ámbito musical de la ciudad, donde si bien se habían destinado horas cátedras desde el Municipio para pagarle el salario, había un alto grado de compromiso y entusiasmo que suplía muchas veces los magros ingresos. Entre ese cuerpo de docentes se encontraba en la cátedra de Práctica Vocal, Susana Platero.

Susana Platero, profesora de canto en la Escuela de música Popular

Susana Platero¹⁰, cantante con una formación eminentemente lírica, fue quien se hizo cargo de la asignatura Canto en los inicios de la Escuela Municipal de Música Popular. Sin dudas esto tuvo sus implicancias. Las concepciones sobre el canto lírico han ido variando a lo largo del tiempo del mismo modo que los requerimientos de las distintas obras a interpretar. Así encontramos una voz “abierta”, blanca y lisa para la polifonía antigua y

⁹ Coordinadores: Eduardo Iturrioz, Luis Tangorra y Atilio Fischer. Profesores: Atilio Fischer y Bernardo Pérez (*Guitarra Folklore*); Atilio Fischer (*Guitarra Tango*); Luis Tangorra y Coie Granato (*Guitarra Jazz*); Adrián Foschino (*Piano*); Oscar Tavano (*Flauta*); Susana Platero (*Canto*); Jorge Torrecillas (*Saxo*); Oscar Tavano y Guillermo Irigoyen (*Instrumentos Andinos*); Mario Alba y Eduardo Iturrioz (*Bajo*); Jorge Pemoff (*Percusión*); Antonio Zaldívar (*Batería*); Norberto Matti (*Bandoneón*); Claudio Galla (*Teoría y Lecto Escritura*) y Luis Otero (*Práctica Vocal*). *Diario Nueva Era*, 11-04-89.

¹⁰ Nació en La Plata, pero desde pequeña se radicó en Tandil, donde se recibió de Maestra Normal. Regresó a La Plata, estudió Filosofía en la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata (UNLP); Música y Canto en el Conservatorio Gilardi y Canto Lírico con la profesora Carmela Giuliano, en la Escuela de Bellas Artes (UNLP); se inició como cantante en el Coro Universitario, Luego de concursar participó en el Coro Estable del Teatro Argentino. Tomó clases de Canto con Arturo Wolken y cursos de Foniatría con el Dr. Salvador Magaró en la Facultad de Medicina de la UBA. En la Fundación del Teatro Colón perfeccionó la Oratoria y el Negro Spirituals con Betty Allen y realizó cursos con Renata Parussel, discípula de Eugene Rabine, creador del Método Funcional de la Voz. Además, estudió Teatro con Darío Fo, Oscar Fessler y su hermana Carmen Platero. En teatro, participó en *Calugan Andumba*, con autoría de ambas. Realizó una gira de conciertos en las universidades de Bogotá, Cali, Medellín y Cartagena; Brasil y República Dominicana. Representó a nuestro país en el *Segundo Festival de Arte y Cultura Negra* en Lagos (Nigeria). Junto a la profesora de Piano Elvira Repetto fundó en 1995 Tandil CANTICUM dedicado a la formación y proyección de cantantes. Falleció el 5 de junio de 2006, en La Plata.

barroca; abierta y clara en los belcantistas; oscura y cubierta y con gran proyección en el Romanticismo, etc. Además, de estas diferentes colocaciones de la voz, debemos considerar las distintas lenguas en que se canta pues cada articulación condiciona el tipo de emisión. De todas estas escuelas la que tuvo mayor trascendencia, en la formación de cantantes líricos fue el *Bel Canto* o “canto hermoso”. Esta técnica se originó en Italia a principios del siglo XVII y alcanzó su máxima expresión en la ópera de principios del siglo XIX. Con el pasar de los años este estilo fue desplazado y los compositores preferían el uso de cantantes con entrenamientos distintos y estilos más dramáticos acercándose más a la voz hablada. Así para el período 1930-1950 el *Bel Canto* perdió terreno. Fue María Callas y sus interpretaciones excepcionales las que permitieron que esta técnica se olvidara y que volviera a instalarse como alternativa de entrenamiento vocal hasta nuestros días.

A este entrenamiento, que podríamos considerar más tradicional, se contraponen el denominado *Método Rabine*, conocido como *Método Funcional de la Voz*. Eugene Rabine en colaboración con Peter Jacoby, creó una teoría de aprendizaje –o formas de aprendizaje– sobre la función vocal, que incluye un método pedagógico y un entrenamiento vocal basado en el conocimiento fisiológico, anatómico, muscular, locomotor y postural del cuerpo –en especial del aparato fonador y respiratorio en integración con el resto del cuerpo. Así este método ayuda a investigar profundamente en el alumno la expresión y la creatividad a través del movimiento, el sonido, la música y la palabra.

Así mientras el *Bel Canto* busca la perfecta pronunciación del *legato* (ligado) a lo largo de todo el registro vocal, el desarrollo de ciertos virtuosismos como el trino, la brillantez de los agudos y sobreagudos y el manejo perfecto de la respiración –consumir el mínimo de aire para obtener un sonido óptimo–, el *Método Funcional de la Voz* le propone al alumno indagar en la autopercepción y el conocimiento profundo de la función vocal, el sistema articulatorio y sus vinculaciones directas e indirectas con la musculatura del cuerpo para que conozca sus posibilidades vocales y musicales y a partir de allí desarrollarlas y hacerlas crecer en función a su proceso personal acordes con su personalidad, sus objetivos y ritmo de vida.

En el caso de Susana Platero su formación básica fue como belcantista, por lo tanto su propuesta pedagógica de enseñanza de la voz cantada se apoyaba en algunos principios básicos, tales como la búsqueda de un correcto uso del aire: por lo que en un primer momento se preocupaba por que sus alumnos identificaran su tipo de respiración y propendieran a una respiración baja y una vez logrado esto aprendieran a dosificar el aire; la colocación de la voz en los resonadores de “la máscara” –bucales, nasales, occipitales– para

lograr una mejor proyección de la voz, entrenando la articulación de las distintas consonantes para obtener una adecuada dicción y una atenta escucha auditiva que permitía ir entrenando la afinación y el pasaje entre nota y nota.

Este entrenamiento en el caso de la Escuela de Música Popular era aplicado a un repertorio popular –elegido por ella– que incluía a Ella Fitzgerald, Marian Anderson, Rubén Carámbula, Sebastián Piana, Carlos Guastavino, Gilardo Gilardi y Negros Spirituals. Sus alumnos recuerdan que en los últimos tiempos de trabajo, Platero había comenzado a incluir el movimiento corporal junto con las vocalizaciones y el uso de la imaginación como forma de estimularlo, lo que nos permite suponer que estaba comenzando a conocer las propuestas del *Método Rabine*.

Reflexiones finales

La Escuela Municipal de Música Popular, inaugurada en 1989, surgió durante la gestión del intendente justicialista Nicolás (Gino) Pizzorno (1987-1991). Una de las primeras medidas de su gestión de gobierno fue elevar al rango de Subsecretaría de Cultura y Educación la antigua dirección que se ocupaba del área. Este gesto significó la jerarquización del espacio en el marco de una redefinición de las políticas culturales. Sus preocupaciones incluían cuestiones propias de la urbanización y servicios públicos junto al fomento de la cultura y la educación, en especial la popular y nacional.

Estas inquietudes hallaron su cauce en diversas acciones concretas; una de ellas fue la creación de la Escuela Municipal de Música Popular, cuyo plan de estudios estaba claramente orientado a géneros musicales no previstos en el Conservatorio provincial. Sin embargo, al estudiar las acciones realizadas en torno del canto por quien fuera la primera maestra de la escuela se evidencia el cruce de la línea de canto “culto” al servicio de la canción popular. Sin duda, la marca de una política cultural definida pudo sumar los aportes de distintas tradiciones musicales y nutrirse de ellas.

Bibliografía

- García Canclini, Néstor y otros (1987). *Políticas culturales en América Latina*, Grijalbo, México.
- Pizzorno, Nicolás (1991). *Gino, cuatro años de gestión y algo más*, Editorial Unicornio, Tandil, Buenos Aires.
- Área de Canto (2014). *Manual de Técnica vocal, Cultura General y Ética*, CONAMU, Asunción, Paraguay.

Fuentes periodísticas

Diario El Eco de Tandil: <http://eleco.com.ar/interes-general/tandilenses-con-historia-nicolas-gino-pizzorno-ex-intendente-25-5-08/>

Entrevistas

- Sgró, Margarita. Tandil, Buenos Aires, 07-06-16.
- Barandiarán, Carolina, Tandil, 18-06-16.
- Berkunsky, Guillermina, Tandil, 11-06-16.
- Granato, Coie, Tandil, Buenos Aires, 07-06-16.
- Harispe, Beatriz, Tandil, Buenos Aires, 12-06-16.
- Repetto, Elvira, Tandil, Buenos Aires, 12-06-16.

Diez años de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la Universidad Nacional del Centro. Cambios sociales, culturales y tecnológicos

María Virginia Morazzo¹
María Cecilia Wulff²

Introducción

En el año 2004 se inicia la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales (en adelante RIAA) en la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). La Universidad fue creada en el año 1974. La sede central se halla en la ciudad de Tandil, en la cual se encuentran las facultades de Arte, Ciencias Económicas, Ciencias Exactas, Ciencias Veterinarias y Ciencias Humanas. Olavarría cuenta con las Facultades de Ingeniería y Ciencias Sociales, y Azul con las de Agronomía y Derecho. La Facultad de Arte ofrece los Profesorados en Juegos Dramáticos y de Teatro, la Licenciatura en Teatro, la Maestría en Teatro, la

¹ Realizadora en Cine, Video y Televisión (Facultad de Arte, UNICEN). Profesora en Lengua y Literatura (Instituto Superior del Profesorado del Colegio San José). Diplomada Superior en Ciencias Sociales con mención en educación, imágenes y medios (FLACSO Argentina). Ayudante Diplomada de la asignatura *Guión II* de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales y *Semiótica I* de la Licenciatura en Teatro, Facultad de Arte, UNICEN.

² Realizadora en Cine, Video y Televisión (Facultad de Arte, UNICEN) y Profesora de Castellano y Literatura (Instituto Superior del Profesorado del Colegio San José). Docente de *Semiótica* y *Guión I* de la Facultad de Arte de la UNICEN (Carreras de Realizador Integral en Artes Audiovisuales y Licenciatura en Teatro), de *Estética y Lenguajes Audiovisuales* en nivel terciario y de *Prácticas del lenguaje, Literatura y Taller de escritura literaria* en nivel secundario.

Licenciatura en Educación Artística y la carrera de RIAA. Esta última surgió con características diferentes a las que se reconocen en el nuevo plan de estudios, modificado en el año 2012. Las épocas cambiaron y también los estudiantes. Si bien no pasaron más que ocho años entre el primer plan y su modificación, se puede afirmar que los tiempos que corren han acelerado los procesos sociales y, sobre todo, aquellos vinculados con el uso de las tecnologías.

La carrera siempre se denominó *Realización Integral en Artes Audiovisuales*, si bien al principio el título con el que un egresado se recibía era el de *Realizador Integral de cine, video y televisión* y, en la actualidad, es *Realizador Integral en Artes Audiovisuales*. Este no es un simple cambio nominal sino que abarca una cuestión de perspectiva y proyección de los alcances del título en relación a la realidad que nos circunda. Entiéndase que ya no se habla de video y hasta podría decirse que lo importante no es si se hace el producto para cine, televisión o Internet sino que va destinado a una de las múltiples pantallas existentes y los parámetros van de acuerdo a otras variables: franja horaria, tipo de público, finalidad del producto audiovisual, etc.

Nuestro objetivo en el presente artículo es hacer un recorrido de los primeros diez años de esta carrera, desde la mirada de las primeras graduadas, hoy docentes de la casa. Por tal motivo, se plantearán los cambios experimentados en el plan de estudios de RIAA de acuerdo a las demandas y necesidades de un contexto sociocultural diferente, en un área de producción íntimamente vinculada a los avances tecnológicos.

Los diez años de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales

A partir del reconocimiento como Facultad de Arte a fines de 2002, se busca ampliar la oferta de enseñanza aparte de las carreras de Profesor de Juegos Dramáticos (3 años), Profesor y Licenciado en Teatro (5 años), pertenecientes al plan de estudios modificado de 1996³.

Se presta atención entonces a necesidades y demandas sociales vinculadas a la cultura en un momento de importante desarrollo de nuevas tecnologías de la imagen y el sonido, las cuales –se considera– contribuyen a transformar las comunicaciones, la opinión pública y la producción artística. Se tiene en cuenta que el quehacer audiovisual es un campo laboral en

³ Previamente, la Escuela Superior de Teatro otorgaba los siguientes títulos: Intérprete y Profesor de Juegos Dramáticos (3 años), Director y Licenciado en Teatro (4 años) y Profesor de Teatro (5 años), existentes en el Primer Plan de Estudios de 1989.

constante crecimiento. Se constata que no existen otras ofertas de estudios superiores de este tipo en la región (Tandil y la zona). Por todo lo dicho, se concluye que se trata del momento justo para abrir esta carrera. Así, en los inicios del año 2004 comienza su cursada la primera promoción de estudiantes de Realización Integral en Artes Audiovisuales, siendo un total de 136 inscriptos los que accedieron a la nueva carrera. Esto marca, de alguna manera, un inicio donde las expectativas excedieron los límites de lo esperado y, además, constata un acierto en la oferta o, mejor dicho, un acierto en la lectura de la demanda.

Vale aclarar que en este momento se está en una época donde los avances tecnológicos no siempre son vistos con buenos ojos ya que parecen amenazar con su intromisión desmedida la esfera de la vida privada, se modifica la interacción social (como dice Martín-Barbero, “se reconfiguran los modos de estar juntos”⁴), hay una desterritorialización y “eterno presente” y, muchas veces, se vislumbra como un agente de influencia negativa, sobre todo vinculado al ámbito académico/educativo; cambiando la forma de circulación y apropiación del saber, desplazando al libro como eje del conocimiento. Tal como lo manifiesta Victoria Camps (1985) en su artículo *Elegir la tecnología*:

Es cierto, y, a mi juicio, la salvación por la tecnología sólo será posible si se toma conciencia de dos peligros inherentes a ella que me propongo analizar:

1. Por un proceso de retroacción, la tecnología produce, sus propios valores o tiende a imponerse ella misma como valor absoluto, anulando la creatividad y capacidad de elección del individuo.
2. La tecnología descubre una serie de posibilidades que enriquecerían nuestra forma de vivir si supiéramos cómo usarla. Si estas dos consecuencias de la revolución tecnológica cogen al individuo desprevenido y sin recursos será inevitable que vea más obstáculos que horizontes salvadores en el desarrollo de la técnica...⁵

Pero tal como lo plasma esta filósofa y catedrática, “*se trata de saber elegir entre el desarrollo tecnológico que conviene a la humanidad y el que la envilece o la destruye*”. Por tal motivo, cuando se pensó en el Plan de Estudios de RIAA 2005, se hizo hincapié en la formación de profesionales conscientes de las necesidades comunitarias con el fin de revertir cuestiones propias de la

⁴ Martín Barbero, Jesús: *Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público*. Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_word/martin_barbero1.doc

⁵ http://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442810_850215.html

lógica de oferta y demanda de los medios de comunicación; tal como dice en la fundamentación de dicho documento “...el mercado mediático transnacional ha marcado los ritmos de creación y difusión de formatos típicamente caracterizados por su eficacia comercial y su abstención de promover ideologías contestatarias al orden informativo global...”⁶

Así, el perfil del egresado se centra en el desarrollo de la creatividad artística y el manejo adecuado de las nuevas tecnologías. Se especifica que los graduados podrán desenvolverse en productoras cinematográficas, agencias publicitarias, relaciones públicas, emprendimientos cooperativos, sea en la concepción, elaboración, comercialización y difusión de productos audiovisuales de cualquier soporte.

Se concibe un modelo de formación inspirado en las siguientes áreas: fundamentación técnica, formación artístico-profesional, formación contextual y fundamentación teórica, lo cual se condice con los alcances del título de Realizador Integral en Cine, Video y Televisión, donde se aspira a formar realizadores desde lo teórico-práctico relativo al diseño y realización de obras fílmicas en soporte convencional, televisivo o digital, de manera que: puedan comprender las características de la producción mediática en general, tengan la capacidad de dirección de equipos interdisciplinarios en rodaje y postproducción de obras fílmicas, y puedan evaluar recursos y posibilidades para la financiación y comercialización de obras fílmicas.

A fines de 2007, luego de cuatro ciclos académicos de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales, se realizan las Primeras Jornadas de Evaluación del Plan de Estudios descripto con anterioridad. En 2008 el profesor Silvio Fischbein, Coordinador de la carrera de RIAA (y posterior Director del Departamento de Artes Audiovisuales), efectúa un trabajo de revisión sobre lo analizado hasta ese momento y su propuesta queda plasmada, en 2009, en el Proyecto de Modificación del Plan de Estudios de la carrera de Realizador Integral de Medios Audiovisuales.

Allí, se parte de la consideración de profundos cambios en la cultura en general y en la industria audiovisual en particular, resumiéndose los mismos en la multiplicación de las pantallas (se citan el cine, la TV, Internet, los celulares). Se introduce asimismo el concepto de mutación digital, que implica el cambio cultural de lo cinematográfico a lo audiovisual. Se concluye que ante cualquier transformación el desafío fundamental es no renunciar a la aspiración (motivación) de contar nuestras historias.

⁶ Resolución de Consejo Superior N° 2897/2005, Anexo II, p. 6.

Se persigue que estudiantes, graduados y docentes respondan en forma creativa e innovadora al nuevo escenario, avancen en el análisis tanto en los nuevos modelos de creación como de negocios, en el área de influencia de la facultad/universidad, con proyección a niveles nacionales e internacionales. En suma, se busca fomentar la mentalidad del emprendimiento como respuesta de futuro.

La propuesta parte de la certeza de que el objetivo fundamental de la producción audiovisual consiste en mejorar la calidad de vida, por eso *“la necesidad de interactuar con el entorno, reconocer el deseo de hacerlo en forma audiovisual, atravesado por la libertad, condición indispensable de toda creación artística, nos permite la absorción de los cambios sin que ellos se nos impongan sino que los podamos encuadrar en una lógica que genere un conocimiento artístico transformador de las condiciones de vida...”*⁷

Otros principios que se sostienen son la concepción de toda expresión audiovisual como la trílogía ideología/arte/economía, y a partir de estas bases se pueden analizar los vínculos que se establecen entre los medios audiovisuales y la realidad, la producción, distribución y exhibición, la crítica, la recepción, etc.

Se señala como propio de nuestra época la situación de mutación permanente y la vertiginosidad de los cambios, más la caracterización de las nuevas generaciones como “nativos audiovisuales”. Tal como lo menciona Alejandro Piscitelli con respecto a la diferencia entre los nativos e inmigrantes digitales (docentes y estudiantes): *“Nuestros estudiantes actuales, ya sea que tengan 6 años o 22, son hablantes nativos del lenguaje de la televisión interactiva, las computadoras, los videojuegos e Internet. Y nosotros, por más tecnofílicos que seamos (o pretendamos serlo), nunca sobrepasaremos la categoría de inmigrantes digitales o hablantes más o menos competentes en esa segunda lengua...”*⁸

Ante estos factores, se afirma que la educación superior universitaria organizada y sistematizada en carreras audiovisuales debe establecer la frontera entre las prácticas profesionales y las prácticas amateurs; y dedicarse a formar profesionales técnicos y artistas capaces de responder a los requerimientos cambiantes de los mercados culturales.

⁷ Fischbein, Silvio y Dimatteo, María Cristina (2014), “Algunas consideraciones acerca de la formación audiovisual en el ámbito universitario”, *Revista Iberoamericana de Comunicación* N° 26, Universidad Iberoamericana, México, pp. 24-25.

⁸ Carneiro, R.; Toscano, J.C.; Díaz, T. (coords.) (2009), *Los desafíos de las TIC para el cambio educativo*, OEI - Fundación Santillana, España, p. 74.

Se plantea la dupla proyecto (referido al proceso) / diseño (referido al producto). Este cruce de conceptos se refiere a no enseñar pensamientos sino enseñar a pensar, enseñar a desarrollar metodología proyectual que permita anticiparse a los hechos, enseñar a capacitarse para el empleo pero también, ante la posibilidad de desempleo, a fomentar la capacidad de generar trabajo.

Se concluye que en poco tiempo no va a ser posible solicitar a los estudiantes una imagen óptima definitiva, dado que los cambios tecnológicos acelerados van a modificar los resultados continuamente, siendo que lo enseñado/aprendido va a ser reemplazado por nuevas estructuras tecnológicas, por lo cual hay que centrarse en establecer estrategias que permitan encarar multiplicidad de problemas audiovisuales.

A fines de 2010 se crea la figura de Consejo de Carrera (órgano colegiado, propositivo y consultivo), que entre sus funciones cuenta con la de revisión del plan de estudios. Es así que en el Consejo de Carrera de RIAA se debaten las ideas antes expuestas entre los integrantes de todos los claustros (docentes, no-docentes, graduados, estudiantes) de la Facultad de Arte que lo conforman. La propuesta de este órgano está basada en la necesidad de modificar los contenidos, reorganizar la malla curricular e incorporar asignaturas que le brindarán al graduado herramientas para la inserción laboral y una formación crítica actualizada; apuntando a formar profesionales que, por un lado, estén capacitados para trabajar y crear a partir del uso de nuevas tecnologías y, por otro lado, puedan generar y concretar sus propios proyectos.

De esta manera, la propuesta del plan de RIAA modificado considera como fundamental, más allá de cambiar de nombre o año algunas asignaturas, ampliar, reformular o desdoblarse sus contenidos, eliminar unas e incorporar otras, responder a las demandas del ámbito audiovisual y sobre todo de los avances tecnológicos.

Este fue el caso de la incorporación de asignaturas que atienden a la postproducción, totalmente ausentes en el plan previo (Edición digital de video, Diseño y postproducción de sonido, Composición digital y Coordinación de post-producción). Tal como se expresa en el eje N° 1 del Documento de Implementación de Modificación del Plan de Estudio de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales: *“La presente propuesta señala como campos necesarios un mayor desarrollo en la producción y en la postproducción. En esta actualización académica se incorporan núcleos conceptuales ausentes en el plan anterior, tales como la*

animación y los efectos especiales, que aún constituyen áreas de vacancia en otras universidades nacionales... ”⁹

Así como se señala esta gran transformación en relación a la postproducción, cabe destacar un cambio en la concepción del área Realización, dado que se ha complejizado debido a la multiplicidad de pantallas a las cuales están destinados los productos audiovisuales. Por ejemplo, Realización 4, ubicada en el último año de la carrera, plantea un trabajo final a manera de cierre que prepare al estudiante para desarrollarse como futuro profesional en el campo audiovisual, ya no abocado a la televisión exclusivamente sino a cualquier formato. En cambio, en el Plan de Estudios 2003 cada Realización (I, II, III y IV) se vinculaba con un producto audiovisual específico (ficción, documental, videoclip y publicidad, televisión).

Otra cuestión importante es el caso de Pensamiento Proyectual, la cual pasa a ser, en el Plan de Estudios 2012, la fusión de dos asignaturas existentes (Ciencias Proyectuales I y II), pero además plantea sus contenidos en virtud del campo de la producción: traza, entre sus contenidos mínimos, las estrategias creativas en lo expresivo, lo narrativo y lo tecnológico y las etapas del proyecto audiovisual. Esto como paso a una concepción de la producción vinculada con la autogestión y financiamiento estatal o privado que admita la inclusión en la industria audiovisual de los diferentes proyectos.

Estas son algunas de las modificaciones más relevantes y hoy se puede hablar de un Plan de Estudios que mantuvo la denominación y duración de su carrera, pero que cambió muchas otras cosas y esas transformaciones impactan en una concepción diferente de esta carrera de acuerdo a las modificaciones del entorno socio-cultural. Si bien su título ahora es Realizador Integral en Artes Audiovisuales, dado que ya no es factible hablar sólo de televisión, cine y video, sino más bien de multiplicidad de pantallas en las que pueden apreciarse las diferentes realizaciones audiovisuales, es fundamental comprender que el cambio sustancial está en la redefinición de la estructura curricular, en la selección de las asignaturas y, principalmente, en la reelaboración de sus contenidos; todo esto en pos de una visión atravesada por los grandes cambios de la industria audiovisual actual.

⁹ Documento de Implementación de Modificación del Plan de Estudio de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales (2012), p. 3.

Conclusión

Como dijimos anteriormente, los ingresantes a este tipo de carrera han cambiado. No es lo mismo aquel estudiante que ingresó en 2004 y que poseía un “*acercamiento al lenguaje audiovisual a través de sus prácticas cotidianas fuertemente signado por medio del cine, la televisión, el DVD e incluso VHS, generalmente relacionados con la ficción y programas televisivos diversos*”¹⁰, siendo su posibilidad de acceso tecnológico muy limitada ya sea por el factor cognoscitivo¹¹ o económico y que lograba graduarse marcando una gran diferencia entre lo que sabía al ingresar a la carrera y lo que adquiriría al graduarse; que los ingresantes de estos últimos años, quienes poseen una mayor vinculación a las nuevas tecnologías (las cuales hoy facilitan la realización audiovisual, entre otras cosas), tales como cámaras fotográficas y de filmación digitales de alta definición, porque son económicamente más accesibles y ello les permite un uso y manejo de las mismas con una ductilidad antes no experimentada. Se puede decir que el acceso a la tecnología fue lo central para repensar el Plan de Estudios 2003 y lo primordial en este cambio no fue si las asignaturas desaparecieron, se modificaron o se agregaron, al igual que sus contenidos y ubicación curricular, sino que se atendiera a los cambios socio-históricos, sobre todo tecnológicos. Hoy se puede decir que las transformaciones vividas a nivel social confirman lo vislumbrado en las modificaciones del Plan de Estudios, algunas de ellas son:

- los cambios en los subsidios para producciones audiovisuales en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en el año 2007, cuando se promulga la Resolución 632 que trata sobre los derechos de exhibición para los proyectos documentales cuyo soporte de filmación sea digital;

¹⁰ Morazzo, María Virginia y Rodríguez, Marisa (2012-2013), *Cambios en los perfiles del ingresante a carreras audiovisuales. El caso de la Facultad de Arte*, Revista La Escalera N°22-23, UNICEN, Tandil, p. 297.

¹¹ Tal como lo manifiestan Martín Hopenhayn y Ernesto Ottone (2000) en *Pedagogía del Futuro: La escuela frente al desafío de las nuevas tecnologías de información*: “...Este nuevo ciclo expansivo y diversificado de la industria y el consumo cultural es importante no sólo porque aumenta el acceso a información para segmentos menos incorporados a la modernidad. También es clave porque el receptor es, muchas veces, consumidor y productor a la vez (o cuando menos, un consumidor activo o procesador de información); porque está obligado a desarrollar *habilidades intelectuales* para poder manejar y absorber los nuevos bienes culturales; y porque *debe aprender a discernir y seleccionar* entre una gama muy amplia de oferta formativa e informativa...” (p. 1)

- la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (26.522), sancionada en 2009, con el objetivo de descentralizar la comunicación mediática y democratizar la palabra;
- la digitalización de salas de cine que comenzó en 2008 en nuestro país, a partir de la inclusión del formato 3D de proyección, lo cual colaboró con la reducción de costos (por la eliminación de la transferencia de contenidos a 35 milímetros) y con una mayor versatilidad en la programación.

En este contexto sometido a la innovación tecnológica permanente y acelerada, es fundamental prever que la formación de los futuros realizadores audiovisuales ha de ser crítica, funcional y flexible, tal como se expresó en la presentación de la Modificación del Plan de Estudio de la Carrera de RIAA ante la Comisión Interfacultades (órgano dependiente de la Secretaría Académica de la UNICEN que realiza el análisis de nuevos planes de estudios o modificaciones de los mismos, de carácter consultivo pero no ejecutivo). Por tal motivo, es que se debe estar alerta a los cambios y proponerse como institución educativa la mejor forma de acompañarlos. En este proceso, será fundamental que el Consejo de Carrera de RIAA esté atento y evalúe/accione/proponga variables en el Plan de Estudios de acuerdo a las necesidades del mercado audiovisual y avances tecnológicos propios de una época que no da respiros.

Bibliografía

- Camps, Victoria (1985). «Elegir la tecnología», *Diario El País*, 17 de febrero, Madrid.
 Disponible en: http://elpais.com/diario/1985/02/17/opinion/477442810_850215.html
- Carneiro, R.; Toscano, J.C.; Díaz, T. (coords.) (2009). *Los desafíos de las TIC para el cambio educativo*, OEI - Fundación Santillana, España.

- Casas, Ximena (2013). *Adiós a los 35 mm: una de cada dos salas de cine ya son digitales*. Disponible en: <http://www.cronista.com/negocios/Adios-a-los-35-mm-una-de-cada-dos-salas-de-cine-ya-son-digitales-20131018-0003.html>
- Documento de Implementación de Modificación del Plan de Estudio de la Carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales (2012).
- Fischbein, Silvio (2009). Proyecto de Modificación del plan de estudios de la carrera de realizador integral de medios audiovisuales.
- Fischbein, Silvio y Dimatteo, María Cristina (2014). “Algunas consideraciones acerca de la formación audiovisual en el ámbito universitario”, *Revista Iberoamericana de Comunicación* N° 26, Universidad Iberoamericana, México.
- Hopenhayn, Martín y Ottone, Ernesto (2000). “Pedagogía del Futuro: La escuela frente al desafío de las nuevas tecnologías de información” en *El gran eslabón*, Buenos Aires, Fondo de cultura Económica.
- Huergo, Jorge (1998). “Las alfabetizaciones posmodernas, las pugnas culturales y los nuevos significados de la ciudadanía”, *Revista Nómadas* N° 9, DIUC, Bogotá.
- Huergo, Jorge (2008). “La relevancia formativa de las pantallas”, *Revista Comunicar* N° 30, volumen XV, España.
- La ley de la Comunicación Democrática* 26.522 (2013). 1° edición, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual, impreso en Grafitos.
- Martín Barbero, Jesús (2002). *La educación desde la comunicación*, parte tres, Editorial Norma, publicado en EDUTEKA.
- Martín Barbero, Jesús (2000). *Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público*. Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_word/martin_barbero1.doc
- Morazzo, María Virginia y Rodríguez, Marisa (2012-2013). “Cambios en los perfiles del ingresante a carreras audiovisuales. El caso de la Facultad de Arte”, *La Escalera* N° 22-23, UNICEN, Tandil.
- Pérez Tornero, J. (2008). “La sociedad multipantallas: retos para la alfabetización mediática”; *Revista Comunicar* N° 31, volumen XVI, España.
- Resolución de Consejo Académico, Facultad de Arte, N° 011/2013.
- Resolución de Consejo Académico, Facultad de Arte, N° 039/2005.
- Resolución de Consejo Académico, Facultad de Arte, N° 142/2011.
- Resolución de Consejo Superior, UNICEN, N° 2897/2005.
- Resolución del INCAA N° 632/2007.

ANEXO

Mapas de Industrias Culturales en ciudades medias de la provincia de Buenos Aires. Año 2015

María Eugenia Iturralde¹

El objetivo de este trabajo es presentar datos sobre industrias culturales de tres ciudades intermedias de la provincia de Buenos Aires, sistematizados de modo tal que puedan ser analizados con múltiples propósitos. Para ello partimos de la definición de industrias culturales de Ramón Zallo, quien las entiende como “un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenido simbólico, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (Zallo, 1988: 26).

Las tablas presentadas aquí forman parte de una investigación que analiza la aplicación de políticas de comunicación en tres ciudades medias de la provincia de Buenos Aires, del año 2003 a 2015. A fin de situar brevemente el estado de la cuestión, es necesario señalar que los debates en torno a la democratización de la comunicación cobraron visibilidad a nivel internacional en la década de 1970, mediante las denuncias que mostraban la existencia de

¹ Licenciada en Comunicación Social (Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN). Doctoranda en Comunicación (UNLP). Becaria doctoral ANPCyT. Docente de la asignatura *Políticas de la Comunicación*, Facultad de Ciencias Sociales, UNICEN.

desequilibrio informativo entre los países del Primer Mundo y los del Tercer Mundo (MacBride y otros: 1980). Años más tarde, y continuando con esta línea de investigaciones, se suma el factor geográfico nacional, es decir, no sólo la mirada se centraba en lo que sucedía internacionalmente sino que también se observaban diferencias en la producción comunicacional entre las diferentes zonas territoriales de los países. En el caso de Argentina Aníbal Ford (1987) analizó el flujo informativo en lo referente a televisión, diarios y revistas concluyendo que existía un alto nivel de concentración mediática en Capital Federal. En trabajos recientes Martín Becerra (2015) afirma que en Argentina, al igual que décadas atrás, existe centralidad de la producción de contenidos e informaciones en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde la perspectiva que sostenemos en nuestro trabajo la democratización se vincula directamente a los conceptos de *acceso* y *participación*, pero al trabajar en ciudades medias resulta pertinente sumar la noción, enunciada por Diego Portales C. (1984), de *capacidad nacional de comunicar*.

En el año 2009 fue sancionada la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que tiene como objetivo -entre otros aspectos- la democratización del “aprovechamiento de las tecnologías de la información y la comunicación” (Ley 26.522 Art. 1). A seis años de la sanción nos preguntamos: ¿Se registran cambios en el territorio nacional con la aplicación de esa normativa? ¿Se han iniciado procesos de descentralización de la producción audiovisual en las ciudades intermedias?

Esos y otros interrogantes motivan nuestra investigación. Para iniciar un camino reflexivo en torno a las políticas de comunicación decidimos efectuar un relevamiento de las industrias culturales en tres ciudades medias de la provincia de Buenos Aires: Azul, Tandil y Olavarría. Los datos básicos están ordenados en tres cuadros, uno por cada ciudad, que contienen las siguientes industrias culturales: prestadoras de señal televisiva de pago, prestadoras de señal televisiva abierta, televisión por aire, televisión por suscripción, canales locales en Televisión Digital Abierta (TDA), radio AM, radio FM, prestadora de internet, sitio Web, publicación en papel, productora audiovisual registrada en la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA)*, agencia de publicidad registrada en AFSCA y cine. Esta tabla inicial da lugar a un posterior agrupamiento de los medios de acuerdo a la titularidad. Los prestadores se consignan de acuerdo

* La Ley 26522 estableció la creación de la AFSCA, como organismo descentralizado y autárquico en el ámbito del Poder Ejecutivo Nacional. Estuvo en actividad desde diciembre de 2009 a enero de 2016.

a los tipos que establece el artículo 21 de la Ley N° 26522, es por esto que de los medios audiovisuales que no tienen título no figura el tipo de prestador, porque no poseen clasificación emanada de una entidad oficial. Las tablas fueron confeccionadas desde mayo hasta diciembre de 2015. Los datos consignados se extrajeron de: oficinas de AFSCA de las ciudades de Olavarría y Tandil, el sitio web de AFSCA, la escucha de la amplitud modulada y la frecuencia modulada en diferentes horarios del día en las cabeceras de los partidos, consulta a informantes clave, publicaciones de medios de comunicación, Boletín Oficial de la República Argentina, sitio web NIC Argentina² y búsquedas en Internet.

Azul

El Partido de Azul se encuentra en el centro de la provincia de Buenos Aires. En el último censo³, año 2010, registró 65.280 pobladores. Su superficie total es de 6.615 km², e incluye la cabecera del partido, ocho parajes y cuatro localidades (Chillar, Cacharí, Dieciséis de Julio y Ariel).

En Azul, a diciembre de 2015 no se observó concentración de medios de comunicación de acuerdo a la propiedad, si bien tres medios pertenecen a una persona, no tienen un alto perfil comercial⁴. El tradicional medio de la ciudad es el diario *El Tiempo*, que salió a la calle por primera vez el 9 de julio de 1933 y desde 1999 posee su sitio web.

² Bajo la jurisdicción de la Dirección Nacional de Registro de Dominios de Internet.

³ INDEC, Cuadro P2-D. Provincia de Buenos Aires, partido Azul. Población total por sexo e índice de masculinidad según edad en años simples y grupos quinquenales de edad 2010.

⁴ La radio *FM del Pueblo* nació en el año 2001, su línea editorial ha sostenido siempre fuertes críticas a las políticas neoliberales y su agenda informativa da lugar a los reclamos comunitarios. El sitio web *FM del Pueblo* es actualizado de manera irregular, una vez por semana en promedio. El *Canal 5 Azul TV* es de aire y no posee contrato con las empresas que brindan servicio por suscripción.

Tabla de Industrias Culturales. Azul, año 2015

Tipo de servicio: Prestadora de señal televisiva de pago					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador*	
1	Cablevisión (antes Azul TV Canal 2)	Licencia / 1980		PCFL	
2	Direct TV	Sí		PCFL	
3	SMTV Cooperativa Eléctrica de Azul	Licencia / 2014		PSFL	
4	Video Cable Chillar	Licencia / 2015		PCFL	
Tipo de servicio: Prestadora de señal televisiva abierta					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Televisión Digital Abierta (TDA)			GE	
Tipo de servicio: Televisión por aire					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Canal 7 – Televisión Pública de CABA	Autorización		GE	
2	Canal 8 de Mar del Plata	Licencia / 1983		PCFL	
3	Canal 5 Azul TV	Autorización Precaria / 2013		PCFL	
Tipo de servicio: Televisión por suscripción					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Somos Azul (antes Tv2 Azul Cablevisión Color)	Licencia / 1981		PCFL	
Tipo de servicio: Canales locales en Televisión Digital Abierta (TDA)					
Nº	Nombre	Tipo título / año	Operativo	Prestador	
-	-	-	-	-	
Tipo de servicio: Radio AM					
Nº	Nombre	Dial	Tipo título / año	Operativa	Prestador
1	LU 10 Radio Azul	1320	Licencia/ 1968	Sí	PCFL
Tipo de servicio: Radio FM					
Nº	Nombre	Frecuencia	Tipo título / año	Operativa	Prestador
Cabecera del Partido					
1	-	87.9	Autorización / 2011	No	GE
2	Radio 2	88.3	Autorización / 2014	Sí	GE
3	Radio Power	88.5	No	Sí	-
4	Del Altísimo Radio Network	89.1	No	Sí	-
5	Mas	89.5	No	Sí	-
6	La diosa	90.3	No	Sí	-
7	<i>No consigna nombre</i>	90.5	Licencia / 2006	Sí	PCFL
8	FM 102	90.9	Licencia / 1999	Sí	PCFL
9	Cadena Eich	91.5	No	Sí	-
10	La Red 92	91.9	No	Sí	PCFL
11	Radio Ekko	92.5	No	Sí	-
12	Radio Fiesta	93.1	No	Sí	-
13	Amistad	93.5	No	Sí	-
14	FM la 10	94.1	No	Sí	-
15	<i>No consigna nombre</i>	94.7	No	Sí	-
16	La Nova	95.1	No	Sí	-
17	San Jorge	95.5	No	Sí	-
18	Radio María	95.9	Autorización/ 2015	Sí	GE
19	Willy Rec	96.3	No	Sí	-
20	FM 96.7	96.7	No	Sí	-

* PCFL: Privado con fines de lucro. PSFL: Privado sin fines de lucro. GE: Gestión Estatal

Tipo de servicio: Radio FM					
Nº	Nombre	Frecuencia	Tipo título / año	Operativa	Prestador
Cabecera del Partido					
21	7mil300 Radio	97.1	No	Sí	-
22	FM A	97.7	Licencia / 1999	Sí	PCFL
23	<i>No consigna nombre</i>	98.3	No	Sí	-
24	Radio Uno	100.1	No	Sí	-
25	Radio Wow	100.5	No	Sí	-
26	-	100.9	Licencia / 2006	No	PCFL
27	Radio Ciudad Azul	101.3	No	Sí	-
28	Estación Sur	102.3	No	Sí	-
29	Cadena 103	103.1	No	Sí	-
30	FM del Pueblo	104.1	No	Sí	-
31	X Radio	105.3	Licencia / 2006	Sí	PCFL
32	Universal	106.1	Licencia / 1999	Sí	PCFL
33	<i>No consigna nombre</i>	106.7	No	Sí	-
34	El semillero de Azul	107.3	No	Si	-
35	Amanecer	107.9	No	Si	-

Grupos de Medios de acuerdo a la titularidad. Azul, año 2015.

GESTIÓN PRIVADA CON FINES DE LUCRO		
Titular: Miguel Ángel Di Spalatro		
Nº	Nombre	Tipo de servicio
1	FM del Pueblo	Radio FM
2	104.1 FM Del Pueblo	Sitio Web
3	Canal 5 Azul TV	Televisión

Tipo de servicio: Prestadora de Internet			
Nº	Nombre	Formato	
1	Fibertel	Cable	
2	Speedy	Telefonía	
3	CEALCOM	Cable e inalámbrico	
Tipo de servicio: Sitio Web			
Nº	Nombre	Formato	URL
1	La Ventana	Noticias	www.laventanaradio.com.ar
2	Info Azul Diario	Noticias	www.infoazuldiario.com.ar
3	Diario El Tiempo.com.ar	Noticias	www.diarioeltiempo.com.ar
4	Agua y Aceite. 50% Independiente	Noticias	www.aguayaceite.com.ar
5	Diario Ciudad Azul	Noticias	www.diariociudadazul.com
6	Ekko Noticias	Noticias	www.ekkonoticias.com.ar
7	104.1 FM Del Pueblo	Noticias	fmdelpuebloazul.com.ar
8	Gobierno Municipal de Azul	Gacetillas	www.azul.gov.ar
9	Azul es Cultura	Eventos culturales locales	www.azulescultura.com.ar
10	Turismo en Azul	Información turística	www.turismoenazul.com.ar
11	El Tedines	Información regional	eltedines.com.ar
12	Noticias de Azul.com	Noticias	noticiasdeazul.com
13	Portal Chillar Informativo y Comercial	Noticias	chillar.com.ar
14	Cachará al día	Noticias	www.cacharialdia.com.ar
Tipo de servicio: Publicación en papel			
Nº	Nombre	Formato	
1	El Tiempo	Diario	
2	Pregón	Diario	
3	El Tedines	Noticias regionales	
Tipo de servicio: Productora Audiovisual registrada en AFSCA			
Nº	Nombre	Registro	
1	Daulerio Producciones S.A.	Vencido	
2	Carlos Rafael Comparato	Vencido	
3	Guillermo Fittipaldi	Vencido	
4	Tierra Films	Vencido	
5	Dynamo Audiovisuales	Si	
6	MEP	Vencido	
7	Toqui	Vencido	
8	Sonríeme	Vencido	
Tipo de servicio: Agencia de publicidad registrada en AFSCA			
Nº	Nombre	Registro	
1	Ravizzoli Cordeviola	Vencido	
2	Qliq Marketing	Vencido	
3	LC Producciones	Vencido	
4	Daulerio Producciones	Si	
Tipo de servicio: Cine			
Nº	Nombre		
1	Flix Cinema Azul		

Olavarría

El Partido de Olavarría está ubicado geográficamente en el centro de la provincia de Buenos Aires. En el censo⁵ del año 2010 registró 111.708 habitantes. Posee una superficie total de 7715 Km2 que incluyen la cabecera del partido y 20 localidades (entre ellas Loma Negra, Sierras Bayas y Sierra Chica).

En Olavarría existen dos tradicionales medios de comunicación operativos, uno de ellos el diario *El Popular*, que lanzó su primera edición el 24 de junio de 1899. El otro LU 32 *Radio Olavarría*, inaugurada el 12 de diciembre de 1970 como filial de Radio Splendid de Capital Federal. En 1982, la AM local, pasó a formar parte del Grupo Fortabat, hasta el año 2007 que fue transferida a otro titular. Del crecimiento de estos medios se desprende la conformación de los dos grupos mediáticos existentes al momento del análisis.

Tabla de Industrias Culturales. Olavarría, año 2015.

Tipo de servicio: Prestadora de señal televisiva de pago					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Cablevisión (antes Teledifusora Olavarría S.A.)	Licencia / 1982		PCFL	
2	Cablevisión (antes Sibateco S.A.)	Licencia / 1990		PCFL	
3	Direct TV	Sí		PCFL	
Tipo de servicio: Prestadora de señal televisiva abierta					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Televisión Digital Abierta (TDA)			GE	
Tipo de servicio: Televisión por aire					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Canal 7 – Televisión Pública de CABA	Autorización		GE	
2	Canal 8 de Mar del Plata	Licencia / 1983		PCFL	
Tipo de servicio: Televisión por suscripción					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Canal Local (antes Canal 5)	Licencia / 1982		PCFL	
Tipo de servicio: Canales locales en Televisión Digital Abierta (TDA)					
Nº	Nombre	Tipo título / año	Operativo	Prestador	
-	-	-	-	-	
Tipo de servicio: Radio AM					
Nº	Nombre	Dial	Tipo título / año	Operativa	Prestador
1	LU 32	1160	Licencia / 1982	Sí	PCFL

⁵ INDEC, Cuadro P2-D. Provincia de Buenos Aires, partido Olavarría. Población total por sexo e índice de masculinidad, según edad en años simples y grupos quinquenales de edad. Año 2010

Tipo de servicio: Radio FM					
Nº	Nombre	Frecuencia	Tipo título / Año	Operativa	Prestador
Cabecera del Partido					
1	-	87.9	Autorización / 2011	No	GE
2	FM del Sol	89.5	No	Sí	-
3	Radio Universidad	90.1	Autorización / 1989	Sí	GE
4	FM Integración (La 90)	90.7	Licencia / 1999	Sí	PCFL
5	Radio Amistad	91.1	No	Sí	-
6	FM Espectra	91.5	No	Sí	-
7	La Red 92	91.9	No	Sí	-
8	Compacto FM	92.3	No	Sí	-
9	FM Del Rey	92.7	No	Sí	-
10	Cadena Cumbia Latina	93.1	No	Sí	-
11	FM Latina	93.5	No	Sí	-
12	FM Sensación	93.7	No	Sí	-
13	FM Bless	94.7	No	Sí	-
14	Radio Libertad	95.5	No	Sí	-
15	Fm Del Avivamiento	95.9	No	Sí	-
16	La Rockola	96.5	No	Sí	-
17	98 POP	98.1	Licencia / 1999	Sí	PCFL
18	FM Cristal	98.7	Licencia / 1982	Sí	PCFL
19	FM Evolution	99.1	No	Sí	-
20	La 99.9	99.9	Licencia / 1999	Sí	PCFL
21	-	100.3	Licencia / 2006	No	PCFL
22	FM Pasión	100.5	No	Sí	-
23	-	100.7	Licencia / 2006	No	PCFL
24	FM Tiempo	101.1	No	Sí	-
25	Radio María	101.9	Autorización/ 2015	Sí	GE
26	FM A	102.1	Licencia / 1999	Sí	PCFL
27	Radio Planet	102.3	No	Sí	-
28	Radio Sapiens	102.7	Licencia / 2006	Sí	PCFL
29	Cadena 103	103.1	Licencia / 1999	Sí	PCFL
30	Red Visión Radio	103.5	Reconocimiento / 2006	Sí	PSFL
31	-	103.9	Licencia / 2006	No	PCFL
32	FM Identidad	104.5	No	Sí	GE
33	Radio Uno	105.1	No	Sí	-
34	FM Aurora	105.7	No	Sí	GE
35	Radio El Faro	106.1	No	Sí	-
36	Radio Mágica	106.5	No	Sí	-
37	Moebius	107.1	No	Sí	-
38	FM Genial	107.5	No	Sí	-
Tipo de servicio: Prestadora de Internet					
Nº	Nombre	Formato			
1	Fibertel	Cable			
2	Speedy	Telefonía			
3	37 SUR	Satelital			
4	Infracom	Telefonía			
5	VAF Internet	Telefonía			
6	Fibernet	Satelital			
7	Wi Max	Satelital			

Tipo de servicio: Sitio Web			
Nº	Nombre	Formato	URL
1	El Popular	Noticias	http://www.elpopular.com.ar
2	Infoeme	Noticias	http://www.infoeme.com
3	Infoolavarría	Noticias	http://www.infoolavarría.com
4	En línea Noticias	Noticias	http://www.enlineanoticias.com.ar
5	LU 32 Radio Coronel Olavarría	Noticias	http://www.lu32.com.ar
6	7400 Noticias	Noticias	http://7400noticias.com.ar
7	Olavarría.gov.ar	Gacetillas del Gobierno Municipal	www.olavarría.gov.ar
8	OLAFUTBOL	Información deportiva	http://www.olafutbol.com.ar
9	Básquet Formativo	Información deportiva	http://basquetformativoolavarría.com
10	Tiempo de Motores Web	Información deportiva	www.tiempodemotoresweb.com.ar
11	Circuito Uno web.net	Información deportiva	http://www.circuitounoweb.net
12	Planeta Cultural	Información cultural	http://www.planetacultural.com.ar
13	Revista Magna	Revista digital	http://revistamagna.com.ar
14	Ola Tenis	Información deportiva	http://www.olatenis.com
15	Liga de Fútbol de Olavarría	Información deportiva	http://www.lfolavarría.com.ar
16	Olavarría Deportes	Información deportiva	http://olavarríadeportes.com.ar
17	ACOP	Información deportiva	http://www.olavarríapadel.com
18	Comunica Agencia de Noticias / ZUM	Agencia de noticias	http://www.agenciacomunica.com.ar
19	Olavarría Rock	Información sobre música	http://olavarríarock.com
20	Che Cultura	Información cultural	http://www.hecultura.com.ar
21	Vení a Olavarría	Información turística	http://www.veniaolavarría.com.ar
22	Olavariense	Noticias	http://www.olavariense.com
23	El Tedines	Periódico informativo regional	http://eltedines.com.ar
Tipo de servicio: Publicación en papel			
Nº	Nombre	Formato	
1	El Popular	Diario	
2	El Ventilador de la ciudad	Revista de actualidad	
3	Mailing Olavariense	Informativo mensual	
4	Red Olavariense	Publicitario mensual	
5	Puesta a Punto	Revista de Automovilismo	
6	Actualidad SaludHable	Revista sobre salud	
7	Dionisio	Comic	
8	Pistacho	Historieta humorística	
9	Agenda. Cultura y espectáculos	Cultural	
10	Eco de las Sierras	Noticias de las localidades serranas	
11	El Tedines	Noticias regionales	
Tipo de servicio: Productora Audiovisual registrada en AFSCA			
Nº	Nombre	Registro	
1	El Popular Medios	Vencido	
Tipo de servicio: Agencia de publicidad registrada en AFSCA			
Nº	Nombre	Registro	
1	Municipalidad de Olavarría	Sí	
2	Estudio Publicitario Virginia Bevegno	Sí	
Tipo de servicio: Cine			
Nº	Nombre		
1	Cine París 3D		
2	Flix Cinema Olavarría		

Grupos de Medios de acuerdo a la titularidad. Olavarría, año 2015.

GESTIÓN PRIVADA CON FINES DE LUCRO		
El Popular S.A – Director: Jorge Botta		
Nº	Nombre	Tipo de servicio
1	El Popular	Diario
2	El Popular	Sitio Web
3	98 Pop	Radio FM
4	Canal Local	Televisión por suscripción
5	El Popular Medios	Productora
Albaram S.A – Directora: Mabel Martínez de Panarace		
Nº	Nombre	Tipo de servicio
1	LU 32 Radio Olavarría	Radio AM
2	Cristal	Radio FM
3	LU 32	Sitio Web

Tandil

El Partido de Tandil se encuentra en el sudeste de la provincia de Buenos Aires. En el censo⁶ del año 2010 registró 123.871 personas. Su superficie total es de 4.935 km², en los que se encuentra la cabecera del partido, cinco parajes y cuatro localidades (María Ignacia, Gardey, De la Canal y Desvío Aguirre).

En esta ciudad los grupos de medios registrados fueron tres: El Eco Multimedia, Multimedia La Voz y Radiodifusora Tandil S.R.L. El diario *El Eco de Tandil* salió a la calle el 30 de julio de 1882, fue fundado por Juan S. Jaca. En su aniversario número 100 fue vendido a Rogelio Adrián Rotonda, propietario y director hasta la actualidad. La nueva gestión fue adquiriendo y creando medios de comunicación, en el año 1998 inauguraron *El Eco Digital* que en 2015 fue rediseñado y actualmente se llama *El Eco.com.ar*. En el año 2000 lanzaron *Eco Tv* y en el año 2014 inscribieron en AFSCA la productora audiovisual. En el año 2008 salió al aire en la frecuencia modulada 104.1 la radio *Tandil FM*.

Editorial La Capital S.A, radicada en Mar del Plata, posee medios en diversas ciudades de la provincia de Buenos Aires e incluso comparte

⁶ INDEC, Cuadro P2-D. Provincia de Buenos Aires, partido Tandil. Población total por sexo e índice de masculinidad, según edad en años simples y grupos quinquenales de edad. Año 2010.

propietarios con el diario La Prensa de Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En Tandil tiene la titularidad del diario La Voz de Tandil, editado desde el año 2000, el sitio web La voz de Tandil y la radio AM La Voz de Tandil, al aire desde 11 de febrero de 2008.

El último grupo es el de Radiodifusora Tandil S.R.L. conformado en 1987 con la adquisición de LU 22 Radio Tandil, a la que algunos denominan “la radio madre”⁷ (fundada en 1970); Radio Galáctica que emite desde 1979 en Frecuencia Modulada. En último término, y adecuándose a los nuevos formatos comunicacionales, lanzó su portal de noticias LU 22 Radio Tandil.

Tabla de Industrias Culturales. Tandil, año 2015

Tipo de servicio: Prestadora de señal televisiva de pago					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Cablevisión (antes Cerrovisión S.A)	Licencia / 1984		PCFL	
2	Direct TV	Sí		PCFL	
3	TV Tandil S.A – Televisión codificada	Licencia / 1994		PCFL	
4	Telesierra SRL – María Ignacia / Vela	Licencia / 1994		PCFL	
5	Video Cable Tandil	Licencia / 1994		PCFL	
Tipo de servicio: Prestadora de señal televisiva abierta					
Nº	Nombre	Prestador			
1	Televisión Digital Abierta (TDA)	Gestión Estatal			
Tipo de servicio: Televisión por aire					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Canal 7 Televisión Pública	Autorización		GE	
2	Canal 8 Mar del Plata	Licencia / 1983		PCFL	
3	Canal 10 TV Mar del Plata	Licencia / 1983		PCFL	
4	Canal 20 Solidaria TV	No		-	
Tipo de servicio: Televisión por suscripción					
Nº	Nombre	Tipo título / año		Prestador	
1	Eco TV (antes Canal 2)	Licencia / 1984		PCFL	
Tipo de servicio: Canales locales en Televisión Digital Abierta (TDA)					
Nº	Nombre	Tipo título / año	Operativo	Prestador	
1	Canal 29.1	Autorización / 2015	No	GE	
2	Canal 29.2	Autorización / 2015	No	GE	
3	Canal 30.2	Autorización / 2015	No	GE	
Tipo de servicio: Radio AM					
Nº	Nombre	Dial	Tipo título / año	Operativa	Prestador
1	LU 22 Radio Tandil	1140	Licencia / 1968	Sí	PCFL
2	La Voz de Tandil	1560	Permiso Provisorio/ 1999	Sí	PCFL
3	Radio de la Sierra	1180	Autorización / 2001	Sí	GE

⁷ Extraído de entrevistas a periodistas locales.

Tipo de servicio: Radio FM					
Nº	Nombre	Frecuencia	Tipo título / año	Operativa	Prestador
Cabecera del Partido					
1	Radio del Fuerte	88.3	No	Sí	-
2	La Municipal	88.7	No	Sí	-
3	La Cueva	89.5	No	Sí	-
4	Radio Luna 1	89.9	No	Sí	-
5	Radio Cumpa	90.1	No	No	-
6	FM Mágica	90.3	Licencia / 2006	Sí	PSFL
7	Radio Mas (Nova Latina)	90.7	Licencia / 1999	Sí	PCFL
8	<i>No consigna nombre</i>	91.1	Autorización / 2011	Sí	GE
9	FM Play	91.3	No	Sí	-
10	Colina Radio	91.7	Licencia / 1999	Sí	PCFL
11	Radio Cadena 2	92.1	No	Sí	-
12	-	92.3	Licencia / 1999	No	PCFL
13	Radio Popular Tandil	92.5	No	Sí	-
14	Cadena Eich	93.1	Licencia / 2006	Sí	PCFL
15	Bien!	93.5	No	Sí	-
16	Lider	93.9	No	Sí	-
17	Radio Brisas	94.3	Licencia / 2006	Sí	PCFL
18	Brisas del Sur	94.7	No	Sí	-
19	Nativa	95.1	No	Sí	-
20	R 80	95.5	Licencia / 2006	No	PCFL
21	Atenea Music	95.9	No	Sí	-
22	Nitro	96.3	No	Sí	-
23	Radioactiva	96.7	No	Sí	-
24	Radio Galáctica	97.1	Licencia/2005	Sí	PCFL
25	RKM	97.3	No	Sí	-
26	Radio del Sol	97.7	Licencia / 2003	Sí	PCFL
27	-	98.1	Licencia / 2013	No	PCFL
28	Voz de la Esperanza	98.3	No	Sí	-
29	FM Libre	98.7	No	Sí	-
30	La Voz de Dios	99.1	No	Sí	-
31	Radio María	99.5	Autorización / 2015	Sí	GE
32	FM Agua	99.9	No	Sí	-
33	Mega Stereo	100.9	Licencia / 1999	Sí	PCFL
34	Radio Vida	101.5	Licencia / 1999	Sí	PCFL
35	Radio La Compañía	101.7	Licencia / 2013	Sí	PCFL
36	Pop 102.1	102.1	Licencia / 2006	Sí	PCFL
37	FM El Muro	102.5	No	Sí	-
38	Radio Pasión	102.9	No	Sí	-
39	Estación Tandil	103.3	Licencia / 2006	Sí	PCFL
40	La 100	103.7	Licencia / 1999	Sí	PCFL
41	Tandil FM	104.1	Licencia / 2003	Sí	PCFL
42	Radio Tres Generaciones	104.3	No	Sí	-
43	FM País	104.7	No	Sí	-
44	Urbana	105.1	No	Sí	-
45	América	105.5	No	Sí	-
46	Ciudad	105.9	Licencia / 1999	Sí	PCFL
47	FM Juniors	106.5	No	Sí	-
48	Radio Voz	106.9	Licencia / 1999	Sí	PCFL
49	Enigma	107.5	No	Sí	-
50	PlanetMusic	107.9	No	Sí	-

Tipo de servicio: Prestadoras de Internet			
Nº	Nombre	Formato	
1	Fibertel	Cable	
2	Speedy	Telefonía	
3	RuraLink	Satelital	
4	Telpin	Telefonía	
Tipo de servicio: Sitio Web			
Nº	Nombre	Formato	URL
1	Cyber Tandil	Informativo	www.cybertandil.com.ar/
2	Código Aventura	Deportivo	www.codigoaventura.com.ar/
3	Comercial Tandil	Informativo comercial	www.comercialtandil.com.ar/
4	Tandil.com.ar	Información turística	www.tandil.com.ar/
5	Tandil.gov.ar	Portal Municipal	www.tandil.gov.ar/
6	HCD Tandil	Portal Municipal	www.hcdtandil.gob.ar/
7	Abc Hoy	Portal de noticias	www.abchoy.com.ar/
8	Largamos.com.ar	Deportivo	www.largamos.com.ar/
9	Deporte Tandilense	Deportivo	www.deportetandilense.com.ar/
10	El Espejo Serrano	Diario de medios y opinión	www.elespejoserrano.com.ar/
11	Tandil Diario	Portal de Noticias	www.tandildiario.com/
12	El Eco.com.ar	Portal de Noticias	eleco.com.ar/
13	El diario de Tandil	Portal de Noticias	eldiariodetandil.com/
14	Política Tandil.com	Noticias políticas	www.politicatandil.com/
15	LU 22 Radio Tandil	Portal de Noticias	www.lu22radiotandil.com/
16	LaVoz de Tandil	Portal de Noticias	www.lavozdetandil.com.ar/
17	Noticias De Aquí	Portal de Noticias	noticiasdeaca.com/
18	La Opinión de Tandil	Portal de Noticias	www.laopiniondetandil.com.ar/
19	Tandil Noticias	Portal de Noticias	www.tandilnoticias.com/
20	Nueva Era NET	Portal de Noticias	www.nuevaeranel.com.ar/
21	Tandil Sports	Deportivo	www.tandilsports.com.ar/
22	Centro Náutico del Fuerte de Tandil	Deportivo	www.cnf-tandil.com.ar/
23	Agenda de Noticias de los de Abajo	Portal de Noticias	agendadelosdeabajo.com.ar/
24	UNICEN	Portal de Noticias	www.unicen.edu.ar/
25	Noticias Tandil	Portal de Noticias	noticiastandil.com.ar/
26	Cosa de Serranos	Portal de Noticias	www.cosadeserranos.com.ar/
Tipo de servicio: Publicación en papel			
Nº	Nombre	Formato	
1	La Voz de Tandil	Diario	
2	El Diario de Tandil	Periódico	
3	Nueva Era	Diario	
4	Eco de Tandil	Diario	
5	El Chacarero	Periódico	
6	La Voz de Mar y Sierras	Periódico	
7	Llevatela Contigo	Revista de clasificados	
8	Tiempos Tandilenses	Periódico de historia y actualidad	
9	La Cigüeña	Revista regional	
10	Tandileo	Guía de compras y servicios	
11	Agenda. Cultura y espectáculos	Cultural	
12	Tandil Sports	Periódico Deportivo	
13	Nuestro Folklore	Información sobre folklore	
14	Unidad Municipal	Información sindical	
15	Puños Bonaerenses	Revista deportiva	
16	Cámara 21	Información Comercial	

Tipo de servicio: Productora Audiovisual registrada en AFSCA		
Nº	Nombre	Registro
1	Productora de Contenidos Audiovisuales UNICEN	Vencido
2	Payana Audiovisual	Vencido
3	Toscano Producciones	Vencido
4	El Eco Multimedia	Vencido
5	5 Cuerdas	Sí
6	Tandil Producciones Integrales	Vencido
7	Bruni Producción Publicidad	Vencido
8	MAD Multimedia	Sí
Tipo de servicio: Agencia de publicidad registrada en AFSCA		
Nº	Nombre	Registro
1	Jorge Augusto Cimerman	Vencido
2	MAD Multimedia	Si
Tipo de servicio: Cine		
Nº	Nombre	
1	Espacio INCAA – UNICEN	
2	Cinemacenter	

Grupos de Medios de acuerdo a la titularidad. Tandil, año 2015

GESTIÓN PRIVADA CON FINES DE LUCRO		
El Eco Multimedia - Director: Rogelio A. Rotonda		
Nº	Nombre	Tipo de Servicio
1	El Eco de Tandil	Diario
2	Canal 2 – Eco TV	Televisión por suscripción
3	Tandil FM 104.1	Radio FM
4	El Eco Multimedia	Productora Audiovisual
5	El Eco.com.ar	Sitio Web
Editorial La Capital S.A. - Director General: Florencio Aldrey Iglesias		
Nº	Nombre	Tipo de servicio
1	La Voz de Tandil	Diario
2	La Voz de Tandil	Radio AM
3	La Voz de Tandil	Sitio Web
Radiodifusora Tandil S.R.L –Director: Miguel Pablo² (hasta el 31-7-2015)		
Gerente: Adolfo Cassini (desde 1-8-2015)		
Nº	Nombre	Tipo de servicio
1	LU 22 Radio Tandil	Radio AM
2	Radio Galáctica	Radio FM
3	LU 22 Radio Tandil	Sitio Web

² El Director de Radiodifusora Tandil fue Juan Vicente Martínez Belza, desde la conformación hasta el año 2015. Lo sucedió Miguel Pablo, hasta el 1 de agosto de ese año; momento en el que la empresa fue transferida a la sociedad anónima Stadium Enterprises y quedó a cargo de la gerencia Adolfo Cassini.

Conclusiones

La sistematización de datos sobre industrias culturales presenta algunas dificultades. Mencionaremos dos situaciones puntuales: FM y productoras audiovisuales. En el caso de las radios FM que no poseen título es muy difícil saber desde qué año están al aire o quién es el titular del medio. Quienes están al frente de ellas no brindan detalles, probablemente por temor a la circulación de información que pueda volverse en su contra por encontrarse fuera de lo establecido normativamente. Las productoras audiovisuales se crean y en la mayoría de los casos no logran sostenerse en el tiempo, por eso se optó por incluir las inscriptas en AFSCA, es decir, aquellas que decidieron declarar su existencia ante un organismo oficial.

De acuerdo a lo que muestran las tablas, realizadas de mayo a diciembre de 2015, en estas ciudades medias priman los medios con perfil comercial, y los de gestión estatal. Los últimos son gestionados por la Iglesia Católica Argentina o se vinculan a instituciones educativas: escuelas, un instituto superior y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. En Azul y Olavarría los medios que pueden ser considerados como privados sin fines de lucro, conocidos como “del tercer sector”, son los gestionados por las iglesias de cultos considerados no oficiales por el Estado. A diferencia de Tandil que presenta estaciones de frecuencia modulada de asociaciones civiles, organizaciones políticas, sindicales y comunitarias.

La sistematización y presentación de estos datos permite desarrollar investigaciones con diversos propósitos, incluso pueden constituir el inicio de estudios comparativos que den cuenta de lo que sucede año a año en estas ciudades con respecto a las industrias culturales.

Bibliografía

Becerra, Martín (2015) *De la concentración a la convergencia. Política de medios en Argentina y América Latina*, Argentina, Paidós.

Ford, A. (1987). "Aproximaciones al tema de federalismo y comunicación". En Landi, O. (Ed.), *Medios, transformación cultural y política* (pp. 59-87). Buenos Aires: Legasa.

MacBride, S. y otros (1993). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zallo, Ramón (1988) *Economía Política de la Comunicación y la Cultura*, Madrid, Akal.

