

ACTAS XV JORNADAS

INTERNACIONALES/NACIONALES
DE HISTORIA, ARTE Y POLÍTICA

Compiladoras:
Agustina Bertone
y Gabriela Piñero



Con el apoyo de



Abiuso, Federico Luis

Actas XV Internacionales Nacionales Jornadas de Historia, Arte y Política / Federico Luis Abiuso ; Tatiana Kravetz ; Ivana Quinteros ; Compilación de Gabriela Piñero ; Agustina Bertone. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-643-0

1. Cultura Urbana. 2. Historia. 3. Sociedad. I. Kravetz, Tatiana II. Quinteros, Ivana III. Piñero, Gabriela, comp. IV. Bertone, Agustina, comp. V. Título.
CDD 982

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Facultad de Arte

9 de Julio 430/Pinto 399 3° piso - www.arte.unicen.edu.ar

Tandil - Buenos Aires - Argentina

Facultad de Arte - UNCPBA

Lic. Daniela Ferrari Decana

Lic. Claudia Castro Vicedecana

Prof. Alcides Cicopiedi Secretario General

Dra. Julia Lavatelli Secretaria Académica

Mg. Martín Rosso Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Sofía Cheves Secretaria de Extensión

Arte Publicaciones - Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci y Claudia C. Speranza.

Diseño de tapa: Alicia Cavallieri.

Departamento de Historia y Teoría del Arte - Facultad de Arte

Coordinación: Agustina Bertone y Aníbal Minnucci.

Compilación y corrección: Gabriela Piñero y Agustina Bertone.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Febrero de 2025

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

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

ÍNDICE

- 11 **Una indagación sociológica sobre los públicos del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD)**
Abiuso, Federico Luis, Tatiana Kravetz, Ivana Quinteros, Rubén Venticinque
- 25 **Estéticas políticas en la experimentación audiovisual argentina**
Acosta, Silvia Fatima, Sofia Lena Monardo, Manuel Schifani
- 41 **Recuperar la historia audiovisual: acerca del fondo documental *Sucesos Argentinos Edición Cooperativa* (1972-1981 ca.)**
Ainchil, Celeste y Daiana Masin
- 51 **Entre Memorias. Una lectura de género sobre el espacio testimonial en los documentales *Papá Iván* de María Inés Roqué (2000/2004), *Encontrando a Víctor* (2005) y *Tiempo suspendido* (2015) de Natalia Bruchstein**
Arreche, Araceli Mariel
- 65 **Hacia una cartografía de la memoria obrera de Tandil en la década de 1920**
Barandiarán, Luciano y José Alejandro Olivera
- 78 **Modos de la percepción estética frente a las nuevas configuraciones de la imagen animada**
Bassil, Jazmín
- 86 **La crisis de Identidad en las Instituciones artísticas y su anclaje histórico**
Battisti, Lorena Gisela
- 98 **De pasajes. *Abzurdah* de Cielo Latini (2006) y de Daniela Goggi (2015)**
Beker, Osvaldo

- 109 **Cartografía de una memoria colectiva**
Bifaretti, Luisina
- 120 **El cine político militante y su vinculación con las puebladas en Mendoza y Tucumán durante los gobiernos de la “Revolución Argentina” (1966-1973): Los casos de *La Historia de un hombre de 561 años* (1969-1972) de Lucio Donantuoni en Mendoza y *El largo camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971) de Gerardo Vallejo en Tucumán**
Bracco, Roberto Daniel
- 133 **La noción de vanguardia y el tango del siglo XXI**
Calello, Tomás
- 145 **¿Quiénes son las “Sinsombrero”? : subjetividades femeninas y redes culturales en la vanguardia española**
Cano Rivadeneira, Sofía
- 154 **E-imagen e instrumentalización de la visión. Debates en torno a otros modos de ver posibles**
Cardone, Esteban
- 160 **Entre banderas y amapolas: la poesía-teatro de Mónica Morán**
Catalano, Agustina
- 172 **La generación del noventa en la dirección de fotografía argentina**
Cerana, Franco
- 184 **A la sombra de las imágenes digitales. Un ensayo de reconocimiento sobre la permanencia del arte**
Conti, Romina
- 192 **De la reproductibilidad mecánica a la era digital: Sobre la expansión de la ubicuidad de la imagen contemporánea**
Cordeu, Diego Lucas
- 198 **Algunas transposiciones al cine nacional de relatos ficcionales argentinos que aluden a la última dictadura cívico-militar del Coto, María Rosa**
- 209 **Variaciones de un relato: un sistema de reglas para *Stardew Valley***
Denápole, Franco

- 215 **La construcción de un fotolibro institucional en la encrucijada: entre las decisiones históricas, políticas y estéticas. El caso del cincuentenario de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires**
Di Salvo, Luciano, Silvana A. Gómez, Florencia Ramón, Ramiro Tomé
- 229 **Entre la conexión global y la desconexión inmediata: El efecto de las imágenes digitales en la acción**
Dimarco, Amparo
- 234 **¿Fuera del canon? La autoconfiguración de Karmelo Iribarren como outsider en el campo literario español**
Domingo, Mariano
- 242 **Los cuerpos por venir. Intervenciones del archivo en el territorio bonaerense**
Fayolle, Lucía y María Eugenia Rasic
- 256 **Representar los orígenes: hacia una arqueología del tiempo en *Teogonía***
Fernández de Azcárate, Martín
- 262 **El caso María Marta García Belsunce: una historia, múltiples relatos**
Flores, Fabián Francisco, María Virginia Morazzo y María Cecilia Wulff
- 274 ***Alta en el cielo. Cruces potentes entre arte, memoria y política en la obra de Laura Rippa***
Florio, Sabina Diana y Cynthia Blaconá
- 294 **Audiovisual, Archivo e investigación artística. El documental del Barrio de La Estación de Tandil**
Funaro, Fernando
- 313 **Construir la(s) memoria(s) de la última dictadura cívico-militar argentina mediante murales en las paredes exteriores del ex centro clandestino «*Olimpo*» (Buenos Aires)**
Gafsi, Aurélie
- 328 **Estampillas y dictaduras, una historia de auto representación**
Galella, Leandro
- 338 **Breve análisis de políticas públicas de diseño en Argentina que promueven su interacción con el territorio**
Gallinal Cassarotti, Milagros y Pablo Ungaro

- 350 **Betsabeé Romero: una mirada decolonial entre los lazos de la memoria**
García Clerc, Horacio
- 357 **La trata de mujeres en *Turba*, de Laura Sbdar**
Gardey, Mariana
- 368 **Unas palabras sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más profundos del teatro**
Gevorkyan, Naira
- 377 **Recepción anestésica de las imágenes en Walter Benjamin y Susan Sontag. Dos lecturas en torno a la indiciabilidad fotográfica**
Girala, Ignacio
- 385 **Imágenes sonoras: desarrollo de proyectos, adaptabilidad y hegemonía de la normalidad**
Gómez, Ana Paula
- 392 **Fragmentación e interrupción. Figuraciones de la crisis en el cine de Kleber Mendonça Filho**
González Narvarte, Julia
- 404 **Fotografías, apariencia corporal y contrastes sociales en la arena (Mar del Plata, 1938-1946)**
González, Agustina
- 422 **Avance de investigación: Arte como resistencia: los casos de artivismo en contra del extractivismo petrolero en el mar Argentino**
Gutiérrez, Gustavo Gabriel
- 436 **Doña Felipa, su hija Ofelia y su nieta Mónica, tres mujeres a la intemperie en los años de la Revolución Libertadora**
Gutiérrez, Mauricio
- 454 **Imágenes migrantes e identidad. El caso de Porcelanas Magdalena y la identidad gallega**
Hernández Celiz, Gabriela y Laura Fuertes
- 470 **Arte, activismo y ocupación del espacio público urbano**
Hernández Guerra, Darío
- 485 **Invasores con crestas: una mirada al movimiento punk argentino de finales de la década del ochenta a partir del documental *Heroxs del '88* de Hitoshi Díaz**
Ilzarbe, Ariel Jesús

- 497 **Mujeres del cortometraje documental argentino. La antesala de una posible genealogía**
Leivas, María Jorgelina
- 514 **Reconsideraciones de autoría en dos retratos eclesiásticos del siglo XVI en el Museo Nacional de Bellas Artes**
Lo Russo, Alejo
- 522 **Imágenes en avalancha: crítica a los valores de la política visual**
López Geadá, Guillermo
- 533 **El rock con Perón ¿y con el pueblo?: el alcance del emergente rock nacional como motor de cambio generacional en los sectores populares de Argentina (1970 – 1973)**
Márquez Soltys, Martina
- 544 **La construcción de identidades, sujetos e instituciones en el mundo de las artes en secundarias orientadas en arte desde un enfoque local**
Montagna, Jesica y Araceli De Vanna
- 557 ***Contrafactum otaku* y fiesta futbolera: el caso Frikiverseros**
Montenegro, Florencia
- 571 **“PROYECTO CALLES” Aproximaciones a las Teatralidades de Paisaje**
Nemi, María Elena
- 578 **Contame de tu dolor y yo te contaré del mío: la construcción autobiográfica en las clases de Literatura de nivel secundario**
Nimes, Daniel
- 589 **Imágenes pictóricas e intervenciones culturales de mujeres artistas plásticas durante/ante la dictadura (Santa Rosa, La Pampa)**
Nofri, María Clarisa
- 605 **Los ritos comerciales de la muerte**
Orciani, Ayelén Susana
- 622 **En torno a la crisis en el vínculo visión-verdad en la cultura ocularcentrista actual**
Ortega, Abril Evelyn
- 629 **“No perdamos el tiempo”: Poesía, comunidad y amistad en la poética de Gloria Fuertes**
Paglione Mareque, Lara Sol

- 637 **Un mundo rural en transformación desde las experiencias personales: el caso de las mujeres en Estación de la Canal**
Palavecino, Valeria, Yesica Amaya, Vanesa Gregorini, Albina Baez Gonzalez, Florencia Díaz, María Paz Touceda
- 652 **Proyecto Molinos. (Tecno)poéticas ambientales**
Piñero, Gabriela, María Paz Mosa y Pablo Ali
- 663 **El arte y la memoria, lo visto y lo dicho, acerca de la muerte de Sócrates**
Pitencel, Marcela Patricia y Diego Alejandro Reinante
- 673 **Mundos Ficcionales en la narrativa de Carlos Gardini y Marcelo Cohen**
Prado, Esteban
- 681 **Orígenes y Crecimiento del FIC de Pehuajó**
Risucci, Agustina
- 686 **Política cultural pública Argentina: un hiato entre el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) y el Instituto Nacional de Teatro (INT)**
Rivarola, Larisa
- 695 **Motosierra y licuadora: un triunfo en la batalla cultural libertaria**
Rocha Alonso, Amparo
- 709 **La elección de una epistemología política feminista: poéticas territoriales y prácticas científicas situadas**
Rocha, Margarita
- 723 **La explosiva censura a Jesucristo Superstar**
Rodríguez Romero, Matías Germán
- 736 **PER/REsistencias. El arte textil argentino contemporáneo y su vínculo con el pasado ancestral**
Rodríguez, Maité Soledad
- 754 **Las imágenes contemporáneas y su posible relación con la estética de la existencia foucaultiana**
Rovelli. Juan
- 762 **Escritoras de la posguerra: narrativa e identidad de género en la literatura española del Medio Siglo**
Rudenick, Karen A.

- 770 **El Gólem y el motivo de la necrofilia como metáfora “serie B” en Alberto Laiseca. Lo despreciado como material discursivo**
Salandro, Juan Martín
- 783 **Ética y estética: las tensiones de la periferia y el compromiso ético del arte en la imagen contemporánea**
Salas, Sofía Andrea
- 789 **Burlador burlado: El desmantelamiento del arquetipo de Don Juan en *Valor, agravio y mujer* de la dramaturga andaluza Ana Caro de Mallén**
Salgado, María Belén
- 797 **Difusión digital del patrimonio arquitectónico y urbano marplatense: características, oportunidades y desafíos**
Sánchez, Lorena M., Estefanía Slavin y Florencia Cambieri
- 807 **Entre el mito y la política: las voces de la resistencia en el *Ollantay***
Sánchez, María Eugenia
- 815 **Tres formas de extractivismo y tres resistencias de las mujeres**
Scipione, Nicolás
- 823 **El uso del registro y la entrevista filmica en la recuperación de la memoria histórica de comunidades mineras**
Schucky, Marina Andrea y Ana Pía Recavarren
- 834 **Construcción del patrimonio artístico de la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro de Mar del Plata**
Sisti, Jorge, Mariana Amonacid, Abril Cañueto, María Giannini, Gianina Mastragostino, Luciana Thomsen y Celeste Valenzuela
- 851 **La obra cerámico-mural de Domingo Cerella: Un proyecto de re-territorialización y protección patrimonial**
Valli, Verónica
- 865 **El abordaje del texto dramático en las técnicas actorales de Raúl Serrano y de Silvina Sabater**
Zucchi, Mariano Nicolás

Una indagación sociológica sobre los públicos del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD)

Federico Luis Abiuso

fabiuso@sociales.uba.ar

Tatiana Kravetz

merlinagk@hotmail.com

Ivana Quinteros

Rubén Venticinque

venticinqueruben9@gmail.com

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Introducción

En los últimos años hemos desarrollado indagaciones sociológicas sobre los públicos que asisten a los museos de arte de la Ciudad de Buenos Aires en el marco de distintos proyectos, ya sea autogestionados¹, financiados por el Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias² y pertenecientes al Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones (PRII) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires³. Los principales resultados de aquellas incursiones, especialmente nutridos de herramientas cuantitativas de investigación social, han sido presentados en anteriores celebraciones de las jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política (Kravetz, 2016; Abiuso et. al. 2023).

En continuidad con estas experiencias previas, consideramos que las XV Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política son una ocasión propicia para dar a conocer los resultados de nuestra última investigación, desarrollada desde junio de 2022 hasta julio de 2024. En particular, presentaremos los datos obtenidos a partir de la implementación de una encuesta, en su modalidad presencial, entre junio del 2023 y abril del 2024 en el Museo

¹ «Revisitando los museos de arte de la Ciudad de Buenos Aires: la composición del público que asiste» (2013-2016). Centrado en un abordaje multimétodo (cualitativo y cuantitativo), a partir de las técnicas de observación y de encuesta. Dirigido por Tatiana Kravetz y Federico Luis Abiuso.

² «La juventud en el arte: la composición del público que asiste al Museo Nacional de Bellas Artes» (2019). Dirigido por Tatiana Kravetz.

³ «Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público» (2020-2022) y «Los públicos de arte. Una indagación sociológica de los vínculos entre museos, visitantes y barrios de la Ciudad de Buenos Aires» (2022-2024). Ambos fueron dirigidos por Federico Luis Abiuso.

Nacional de Arte Decorativo (MNAD) de la Ciudad de Buenos Aires. Con inspiración en las clásicas investigaciones de Gibaja, Bourdieu y Darbel, García Canclini y Lorenzano, así como en nuestros propios antecedentes más inmediatos, nos interesa describir los datos relativos a variables tales como preferencias de arte, sistema de prácticas culturales, pertenencia al ambiente artístico e interacción con las redes sociales.

Marco teórico

La definición de los museos y sus públicos ha ido transformándose históricamente dando lugar, de tal manera, a distintas formas de vinculación y relación entre ambos términos. Si bien podemos reconocer, desde los albores del siglo veinte, diversas aproximaciones centradas en los estudios de los públicos de los museos de arte como antecedentes, es recién a partir de la década de 1960 que podemos hablar de un campo de estudios más consolidado, orientado a responder el interrogante acerca de quiénes son los visitantes, y en particular conocer el perfil sociodemográfico de éstos, sus intereses, motivaciones y representaciones. Siguiendo a Nathalie Heinich (2010), podemos enmarcar estos estudios dentro de una etapa generacional de la sociología del arte: la sociología de cuestionarios, la cual se interesa por el funcionamiento del entorno del arte, sus actores, sus interacciones y estructuración interna. Con un fuerte componente empírico, recurre a distintos métodos (encuestas, entrevistas, observaciones, etc.) para abordar las dinámicas de recepción de las obras de arte.

Los clásicos trabajos de Regina Gibaja (1964), Pierre Bourdieu y Alain Darbel ([1966] 2012), Néstor García Canclini (1987) y César Lorenzano (1998) son antecedentes ilustrativos al respecto⁴. En nuestras investigaciones, partimos del supuesto de que no es posible hablar de un público de arte homogéneo, sino de públicos diferenciados a partir de distintas aristas (Panozzo Zenere, 2018). Una de ellas es el nivel educativo, variable que tanto para Bourdieu y Darbel, así como también para Gibaja, desempeña un rol explicativo fundamental para dar cuenta de la mayor concurrencia al museo del arte. Más aún, para Bourdieu y Darbel ([1966] 2012: 140), “todas las conductas de los visitantes y todas las actitudes respecto de las obras expuestas están ligadas directamente y casi exclusivamente a la instrucción”. Es en ese sentido que destacan la manera en que el nivel educativo influye en la preferencia de determinados pintores por sobre otros, así como también en el modo en que se contemplan las obras, dando lugar a una diferenciación entre una perspectiva académica (vinculada a escuelas artísticas, pintores y

⁴ Para un mayor nivel de detalle de estos trabajos, así como también de otros estudios contemporáneos sobre públicos de museos de arte, remitimos a Kravetz y Abiuso (2022).

rasgos distintivos del estilo pictórico) y una percepción cotidiana (que remite, por su parte, a lo sensible, a los significados y funciones de los objetos observados).

Si bien para Gibaja la instrucción también desempeña un papel fundamental, destaca, no obstante, que la pertenencia a sectores artísticos tiene mayor peso en la concurrencia a exposiciones. En sus propias palabras, “cuando se trata de una manifestación artística, la educación es menos determinante que el interés específico o profesional por lo artístico” (Gibaja, 1964: 47). Justamente, la “pertenencia a ambientes artísticos” constituye otra de las variables de interés en nuestras indagaciones sociológicas sobre los públicos de museos de arte. Con ella pretendemos distinguir, entre el público en general, aquellas personas que realizan alguna actividad o tienen relaciones profesionales vinculadas con el mundo del arte o con ambientes artísticos.

La conducta cultural es otro de los conceptos pilares de nuestras investigaciones, el cual definimos, siguiendo una vez más a Gibaja, como la frecuencia o la regularidad con que se asiste a exposiciones y conciertos, se leen libros y se escucha música, así como la preferencia por distintos tipos de corrientes pictóricas, estilos musicales y géneros literarios.

Desde similares coordenadas teóricas, retomamos asimismo aquello que Bourdieu y Darbel definen como sistema de prácticas culturales, a saber, el conjunto de actividades compartidas por individuos del mismo nivel educativo o categoría social. En este sentido, una determinada práctica de la esfera cultural estará relacionada con un alto nivel de probabilidad a otro tipo de práctica equivalente en el campo cultural. De manera ilustrativa, quienes asisten frecuentemente a los museos, es igualmente probable que también concurren a otras actividades culturales tales como teatros y conciertos.

Estrategia de investigación

La estrategia de investigación desarrollada fue transversal en su dimensión temporal, es decir, que el tiempo se expresó en forma sincrónica, aludiendo únicamente al momento de realización de la investigación. En cuanto a las fuentes a partir de las cuales obtuvimos la información, nos apoyamos fundamentalmente en fuentes primarias, recorriendo todas las instancias involucradas en la etapa de producción de datos: operacionalización de variables, elaboración del instrumento de registro, selección de las unidades de análisis y tarea del campo y procesamiento. En continuidad con experiencias anteriores, la perspectiva fue cuantitativa, con el propósito de establecer comparaciones entre magnitudes de datos. En concreto, implementamos la técnica de encuesta, ya que permite producir datos sobre actitudes, creencias

y opiniones e indagar sobre múltiples temas como pueden ser las pautas de consumo cultural. Además, considerando su adecuación cuando buscamos relevar muchas propiedades referidas a una diversidad de individuos.

Respecto a su abordaje, optamos por la modalidad “cara a cara” o presencial, con activa participación del encuestador para aclarar dudas y guiar a la persona encuestada. En lo que respecta al diseño muestral, optamos por el método coincidental (Archenti, 2012), destacando su eficiencia cuando estudiamos un segmento poblacional que puede ser identificado por su localización y concentración espacial. En este caso en particular, las personas fueron encuestadas en las salas aledañas a la entrada del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), con la aclaración de que debían estar concluyendo su recorrido y saliendo, por ende, del edificio, ya que varios aspectos que trabajamos tenían que ver con la forma en que transitaron la experiencia de haberlo visitado.

De acuerdo a Néstor Cohen y Gabriela Gómez Rojas (2019), el cuestionario es el instrumento propio de las investigaciones cuantitativas. Es de carácter estructurado, sigue un orden rígido y una determinada secuencia de preguntas que deben realizarse de idéntica forma para todos los encuestados, siendo este un elemento que asegura la comparabilidad de los resultados. Tanto la administración de los cuestionarios, así como también la carga de los mismos en la matriz de datos, fue realizada por estudiantes de la Licenciatura en Sociología de la Universidad de Buenos Aires, entre junio de 2023 y abril de 2024, como parte de las actividades desarrolladas en el proyecto «Los públicos de arte. Una indagación sociológica de los vínculos entre museos, visitantes y barrios de la Ciudad de Buenos Aires». Nuria Pazos, Ivana Quinteros y Luciana Demonte participaron de dicha experiencia en 2023, y Marina Lauro y Denise Falah en 2024. Para el diseño del instrumento de registro, nos hemos inspirado en cuestionarios utilizados en anteriores experiencias de investigación, proyectando la intención de comparar los resultados de la indagación en el MNAD con aquellos obtenidos tras haber administrado, en años anteriores, uno similar a los asistentes al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de la Ciudad de Buenos Aires.

Respecto a su estructura, el cuestionario se compuso de siete bloques temáticos: (a) Aspectos relacionados a la visita al museo/primera visita; (b) Sistema de prácticas culturales; (c) Pertenencia al ambiente artístico; (d) Actitudes frente al arte; (e) Percepciones frente a los medios de comunicación; (f) Ubicación geográfica del museo en la ciudad y sus efectos; y, finalmente, (g) Aspectos sociodemográficos. En cada uno de ellos alternamos preguntas cerradas (ya sean dicotómicas, de alternativa múltiple pero respuesta única y de respuesta

múltiple) y abiertas, tanto numéricas como aquellas abiertas donde buscamos profundizar o ampliar una cerrada.

Para la fase de procesamiento y análisis, el total de 103 de cuestionarios aplicados fueron cargados en una matriz de datos y, con posterioridad, analizados con el soporte informático del *software* SPSS.

1) Aspectos sociodemográficos

Para iniciar nuestra descripción, existen distintos aspectos que nos permiten caracterizar el perfil de los públicos que asisten al MNAD y, en particular, el de aquellos que fueron efectivamente encuestados en 2023 y 2024. En términos etarios, más de mitad de la población encuestada se ubicó en la franja comprendida entre los 21 y 40 años, seguido por un 23% que se ubicó en el rango 41-60. De esta manera el 75% de las personas encuestadas tenían, al momento de administrarse el cuestionario, entre 21 y 60 años. Los porcentajes restantes son relativamente más bajos: 13% para el intervalo 61-80 años y 12% para el comprendido entre 0-20 años, respectivamente.

En cuanto al género⁵, una gran mayoría de las personas encuestadas lo definieron como “femenino” (77%, 79 casos), frente a un 23% (24 casos) que lo hicieron a partir de la categoría “masculino”.

Asimismo, una fracción significativa de personas encuestadas (80) se encontraban trabajando al aplicar el cuestionario, y el restante 23 de ellos no lo hacían. Respecto al máximo nivel educativo alcanzado, una de las variables más importantes de acuerdo a nuestro marco teórico, para el 62% de los encuestados fue universitario (64 casos sobre 103), seguido, en orden descendente, por secundario (20%) y terciario (16%). Solamente se dio un caso en que la respuesta fue primario. Apenas más de la mitad se encontraba estudiando (53%) al momento de ser encuestada.

En lo que hace al lugar de residencia, de los 103 respondientes, 50 de ellos afirmaron residir en distintos barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Aquellos que obtuvieron los mayores porcentajes fueron Recoleta, Palermo, Almagro y Caballito. Los restantes 53 se distribuyeron entre quienes residen en el extranjero, en el Interior (Tucumán, Santa Fe, Entre Ríos) y en distintos municipios de la Provincia de Buenos Aires.

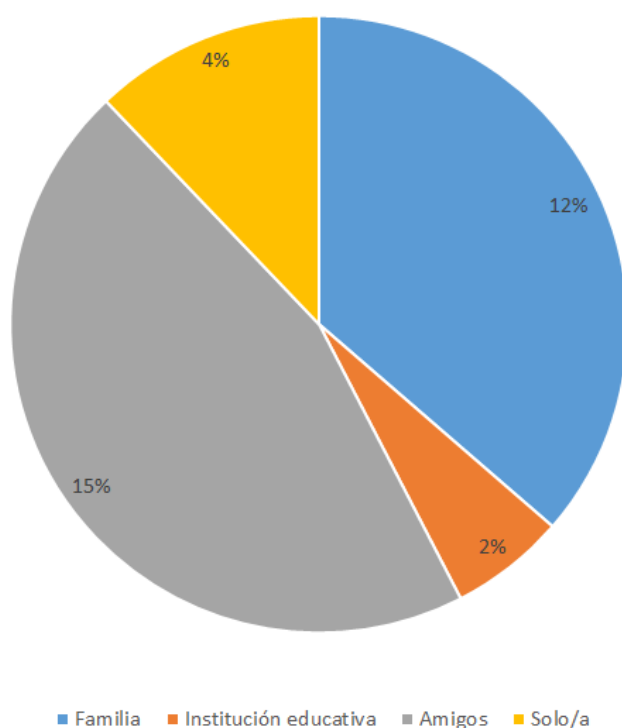
⁵ A diferencia de nuestras anteriores experiencias, adoptamos en este caso una pregunta abierta que apuntara al género con el que se auto-percibe la persona encuestada.

Para concluir este apartado, podemos destacar que el perfil de los públicos que asistieron al MNAD es mayoritariamente joven, se identifica con el género femenino, se encuentra trabajando y es una población eminentemente universitaria. Casi la mitad de ellos residen en la CABA, y la otra mitad en el exterior, en el Interior de Argentina y en la Provincia de Buenos Aires.

2) Aspectos relacionados a la visita al museo/primer visita

De las 103 personas encuestadas, más de la mitad visitaba el MNAD por primera vez en el marco del trabajo de campo realizado (61%). El restante 39% ya había asistido con anterioridad. A éstos últimos, además, se les preguntó si recordaban en qué consistió esa primera visita: de los 40 casos, 34 respondieron afirmativamente. En el gráfico N°1 destacamos el contexto de aquella inaugural visita:

Gráfico N°1. Contexto primera visita al Museo Nacional de Arte Decorativo.



Tal como se puede observar, los mayores porcentajes corresponden a “Amigos” (15%) y “Familia” (12%). Este dato es coincidente con lecturas de nuestro marco teórico, de acuerdo a las cuales la familia cumple un rol fundamental en la inculcación del hábito de frecuentar

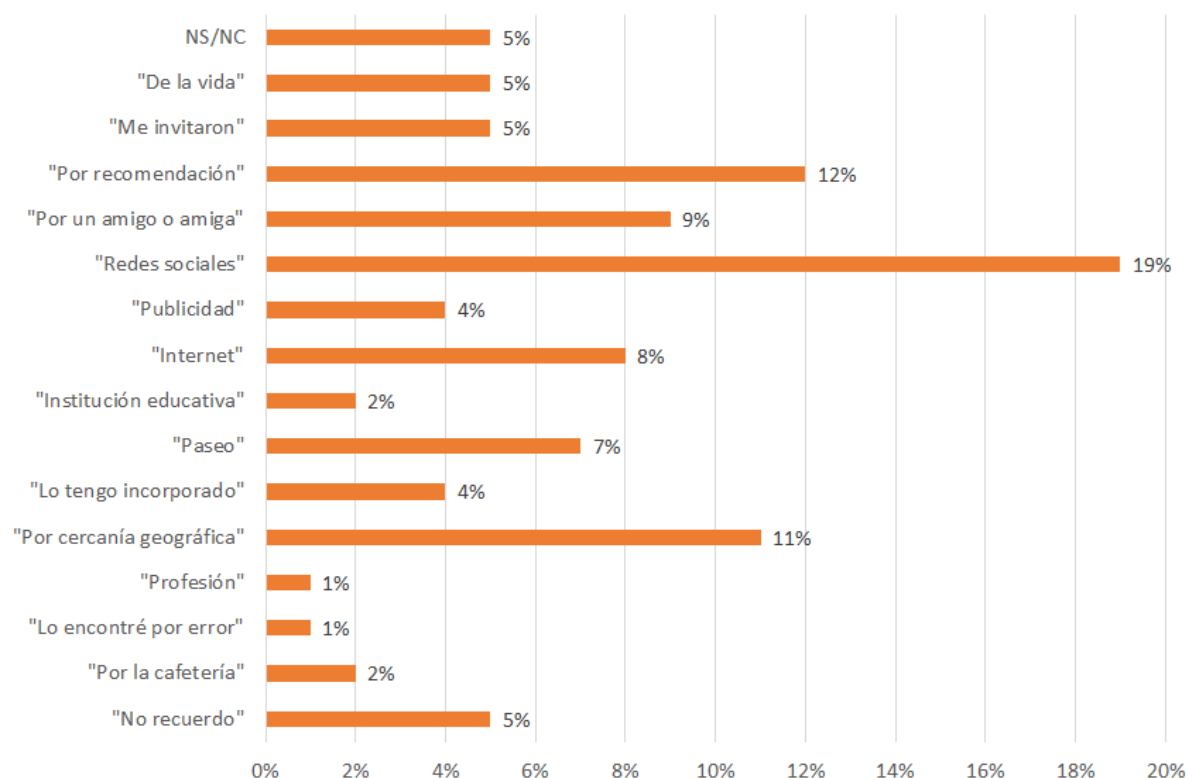
museos de arte. Aunque también advierte sobre la importancia de considerar el papel del capital social, en tanto red de contactos que propician interacciones, en este caso en particular, con el mundo del arte.

En cuanto a la forma de describir esa experiencia, señalamos definiciones como “Me gustó”, “Muy buena”, “Muy preciosa” y “Estuvo lindo”: En términos globales, no emergieron prácticamente aspectos negativos en las respuestas, salvo en dos casos donde se relató que la experiencia fue “Abrumante” y que había “Mucha gente”.

Respecto al motivo de la visita al museo, para el mayor porcentaje de la población encuestada se dio en el marco de un “Paseo” (26%), seguido, en orden descendente, por las categorías de “Interés cultural” (20%) y “Curiosidad” (11%). Si bien otro tipo de respuestas obtuvieron cifras comparativamente menores, consideramos significativo mencionar algunas de ellas, tales como “Me recomendaron venir” (8%), “Vine a ver una muestra” (7%), “Para que lo conozca un familiar/amigo” (5%) y “Para ver la arquitectura” (5%), ya que dan cuenta de diversos modos de vincularse con el MNAD.

Las personas encuestadas tomaron conocimiento de este museo de arte en particular a través de distintas vías, que ilustramos a continuación.

Gráfico N°2. Conocimiento del Museo Nacional de Arte Decorativo.



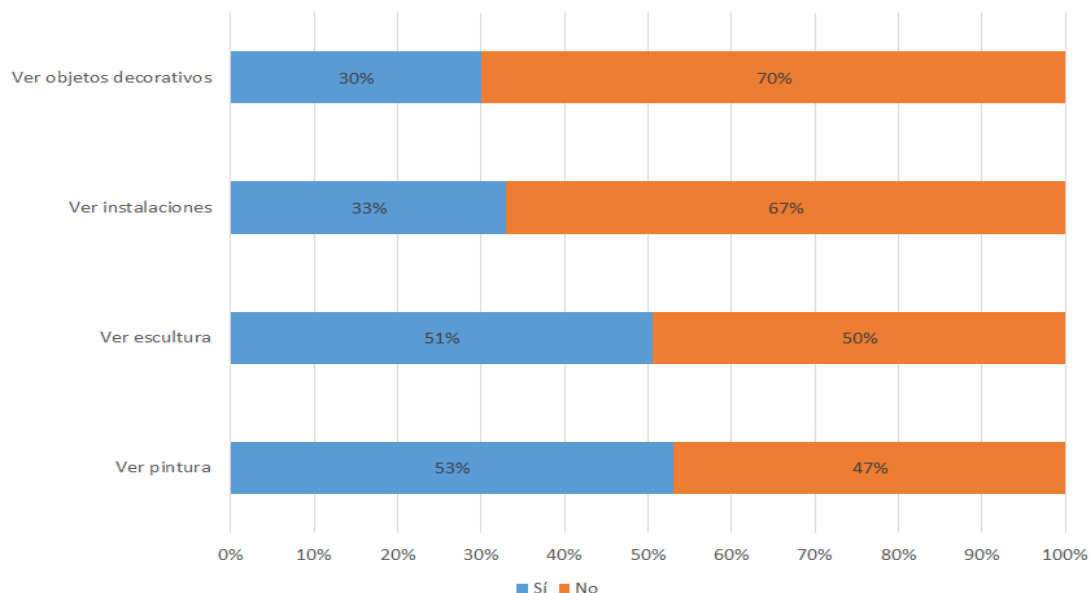
Se observa una preponderancia de las redes sociales como modo de conocer el MNAD (19%), un dato que llama la atención teniendo en cuenta la poca cantidad de casos que interactúa con los perfiles del museo en redes, aspecto que presentaremos en uno de los próximos apartados. Hacemos la aclaración que la categoría “Redes sociales” agrupa tres respuestas obtenidas tras esta pregunta abierta: “TikTok” (3%), “Instagram” (8%) y “Redes sociales” (8%).

En línea con la recomendación como motivo de visita, también aquí sobresale el conocer el museo a partir de esta vía, en un 12% de los casos. Apenas por debajo, destacamos “Por cercanía geográfica” (11%), un dato que resulta relevante para indagar en las conexiones que se establecen entre el museo de arte y el barrio donde se encuentra emplazado, aspecto éste que incorporamos desde nuestro último proyecto de investigación. Es importante señalar, no obstante, que las categorías No sabe/No contesta y “No recuerdo” agruparon 10% de los casos. A diferencia de las anteriores experiencias de investigación, contamos con el aval institucional del museo para administrar los cuestionarios puertas adentro. Es por ello que consideramos significativo incluir una pregunta respecto a las expectativas para con el MNAD, con el objeto de que el propio museo acceda a esta información y pueda tomarla eventualmente como insumo para afianzar su oferta cultural. Concretamente, para una gran mayoría de personas encuestadas, la visita al MNAD cumplió sus expectativas (89%), incluso algunas de ellas agregaron que “las superó”. Aquellos que respondieron negativamente dieron el siguiente detalle al preguntarles por el motivo:

- ❖ “Poca iluminación, difícil acceso y obras mezcladas”
- ❖ “No había indicaciones claras en el recorrido”
- ❖ “El lugar estaba mal iluminado”
- ❖ “Últimamente no es tan artístico”
- ❖ “Pensé que iba a encontrar una mejor muestra temporal”
- ❖ “Parecía más grande y había mejores reseñas y con lugares cerrados”
- ❖ “Me hubiera gustado que más salas estuvieran abiertas”
- ❖ “No era el plan”
- ❖ “Falta de visita guiada”

Para concluir este bloque, otra de nuestras áreas de interés se relaciona con las preferencias de los públicos respecto a los diversos formatos y materialidades de las obras de arte expuestas. Es decir, si prefieren ver pintura, escultura, instalaciones y/o objetos decorativos.

Gráfico N°3. Preferencias de arte.

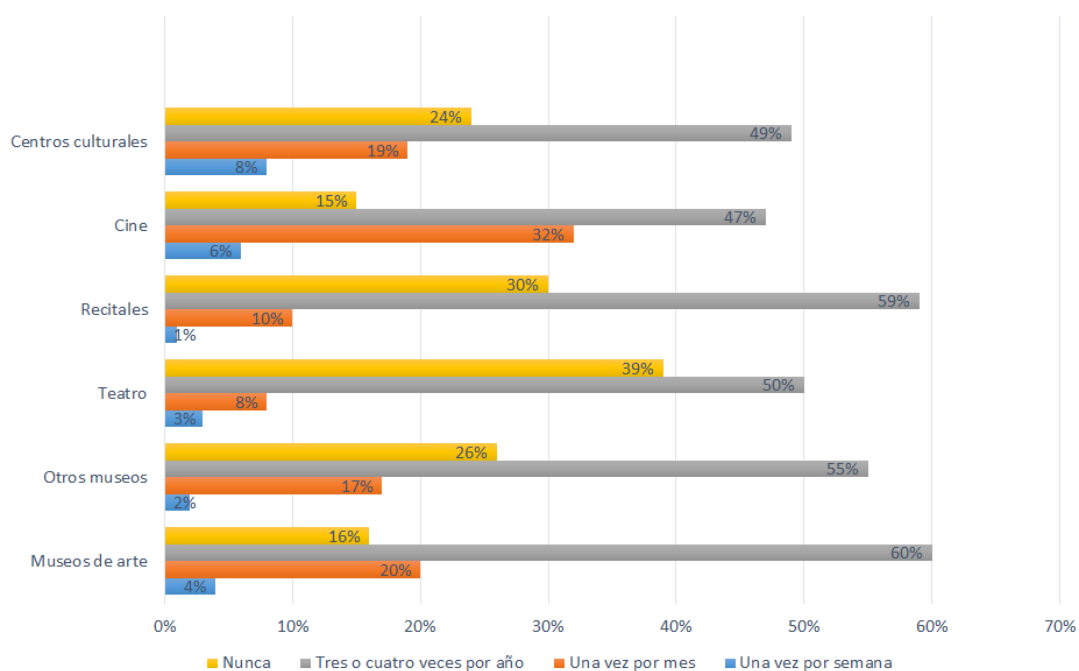


Si bien para pintura y escultura las preferencias de las personas encuestadas se mantuvieron más o menos repartidas en mitades, los porcentajes que obtuvimos para las instalaciones y los objetos decorativos fueron, por el contrario, de características más polares. En este sentido, 33% de los encuestados prefiere ver instalaciones cuando visita el museo frente a un 67% que no. Más llamativo todavía es el dato obtenido en la preferencia por los objetos decorativos, considerando, sobre todo, el perfil del MNAD y el acervo de objetos de estas características que posee en su colección.

3) Sistema de prácticas culturales

Tal como mencionamos en la introducción, nos interesa describir a continuación los datos relativos a la variable sistema de prácticas culturales (o conducta cultural, según la definición de Gibaja), una de las más significativas de acuerdo a las lecturas teóricas que guían nuestras investigaciones.

Gráfico N°4. Sistema de prácticas culturales. Frecuentación.



Los mayores porcentajes de todas las categorías de prácticas culturales corresponden a la frecuencia “Tres o cuatro veces por año”: 55% en lo que respecta a museos, 60% para museos de arte, 50% en la asistencia al teatro, 59% para ir a recitales, 47% al cine y, finalmente, 49% a centros culturales.

Por su parte, la práctica que se realiza con mayor frecuencia entre los públicos encuestados fue ir al cine, debido a que suma 38% entre las opciones “Una vez por mes” (32%) y “Una vez por semana” (6%), seguido por centros culturales, que constituye un total de 27% entre las opciones de respuesta que engloban aquellas de mayor frecuencia (19% para “Una vez por mes” y 8% para “Una vez por semana”).

En el polo opuesto, ubicamos aquellas actividades que nunca realizan los visitantes del MNAD: ir al teatro y a recitales, donde las personas encuestadas señalaron, para la opción “Nunca”, un 39% y un 30%, respectivamente.

Sería significativo relacionar a futuro estos porcentajes con los principales resultados que obtuvo la Encuesta Nacional de Consumos Culturales⁶, con miras a poder identificar tendencias más generales y no tan solo particulares de las personas que efectivamente hemos encuestado dentro de las salas del MNAD.

⁶ Datos que pueden consultarse desde el siguiente sitio web: <https://www.argentina.gob.ar/cultura/cultura-en-datos/encuesta-nacional-de-consumos-culturales>

4) Pertenencia a ambientes artísticos

Con esta variable, inspirada fundamentalmente en la pionera investigación realizada por Gibaja (1964) en el MNBA, nos interesa distinguir, entre el público en general, aquellas personas que realizan alguna actividad o tienen relaciones profesionales vinculadas con el mundo del arte o con ambientes artísticos.

De las 103 personas encuestadas, 51 de ellas afirmaron tener algún tipo de pertenencia a ambientes artísticos. Al momento de profundizar y ampliar respecto del mismo, destacamos distintas profesiones vinculadas a artes visuales (8%), artes sonoras (8%), al diseño o arquitectura (6%), artes del fuego (3%), artes escénicas (1%) y artes del movimiento (1%).

En otros casos, la pertenencia a ambientes artísticos se relacionaba con el desempeño de los encuestados en tanto gestores culturales (6%), así como también con otro tipo de actividades profesionales, tales como la escritura y la docencia (3% y 2%, respectivamente). Considerando las características de la población encuestada (ver punto 1), no sorprende que varias personas hayan relatado su pertenencia al mundo del arte debido a que se encontraban estudiando carreras afines. Completa la distribución de respuestas la categoría “Por vínculo familiar” (3%), que agrupa aquellos casos en que la persona encuestada refirió directamente a sus contactos de mayor cercanía para explicar su pertenencia a ambientes artísticos, y “Otros” (3%), donde englobamos las respuestas que no apuntan ni a distintas profesiones u actividades profesionales, así como tampoco a la trayectoria de las personas encuestadas en materia de estudio.

5) Interacción a través de redes sociales

Una de las preguntas que formulamos a los visitantes del MNAD fue por su interacción con las redes sociales. Esta indagación se inspiró en la experiencia transitada en el proyecto «Una mirada del Museo Nacional de Bellas Artes desde la composición de su público» (2020-2022), perteneciente al Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones de la Universidad de Buenos Aires. Debido a que ésta tuvo lugar en el contexto de la pandemia COVID-19, nos interesaba saber si las personas encuestadas seguían al Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en sus redes, o bien, desde su página web, como parte de interacciones más amplias en un escenario en el cual los museos se encontraban cerrados al público. De los datos que obtuvimos en esa ocasión, destacamos un muy bajo nivel de interacción.

Para la investigación cuyos resultados estamos presentando en la ponencia, replicamos la pregunta si quienes asistían al MNAD seguían al museo en alguno de sus perfiles en redes

sociales. Si bien sólo el 22% de las personas encuestadas respondió de forma afirmativa frente a un 78% que no sigue al museo en redes sociales, esto representa, no obstante, una diferencia con investigaciones previas dónde la cantidad de personas que interactuaba con las redes del museo era considerablemente menor. Creemos que la diferencia puede estar dada por la diferencia de públicos entre el MNBA y el MNAD, por el uso que cada museo hace de sus perfiles en redes, o bien, por la cada vez más creciente utilización de internet luego de la pandemia COVID-19; en todo caso, esta constituye una línea abierta para profundizar en futuras indagaciones.

En cuanto a cuál es la red social usada para interactuar o enterarse de las novedades del museo, la tendencia es clara. De las 23 personas que afirmaron seguir al museo a través de las redes sociales, 21 de ellas lo siguen a través de *Instagram*, 2 desde *Facebook* y 1 a través de *Tik Tok*.

Conclusiones

A lo largo de la ponencia, nos hemos propuesto dar a conocer los principales resultados del análisis realizado sobre el total de los 103 cuestionarios administrados entre 2023 y 2024, enmarcados desde una perspectiva sociológica del arte interesada en abordar las dinámicas de recepción de las obras de arte y los modos en que interactúan los públicos y los museos de arte. De manera sintética, destacamos que el perfil de los públicos que asistieron al MNAD es mayoritariamente joven, se identifica con el género femenino, se encuentra trabajando y es una población eminentemente universitaria. Casi la mitad de ellos residen en la CABA, y la otra mitad en el exterior, en el Interior de Argentina y en la Provincia de Buenos Aires.

Para el mayor porcentaje de la población encuestada, el motivo de la visita se dio en el marco de un “Paseo” (26%), seguido por quienes lo hicieron por “Interés cultural” (20%) y por “Curiosidad” (11%).

Si bien se observa una preponderancia de las redes sociales como modo de conocer el MNAD (al agrupar un 19% de respuestas), llama la atención el hecho de que solamente un 22% afirmó seguir al museo en alguna de sus redes, la gran mayoría a través de *Instagram*.

En cuanto al sistema de prácticas culturales, señalamos que los mayores porcentajes de todas las categorías (centros culturales, cine, recitales, teatro, museos de arte y otros museos) corresponden a la frecuencia “Tres o cuatro veces por año”: 55% en lo que respecta a museos, 60% para museos de arte, 50% en la asistencia al teatro, 59% para ir a recitales, 47% al cine y, finalmente, 49% a centros culturales.

La práctica que se realiza con mayor frecuencia entre los públicos encuestados fue ir al cine y a centros culturales, ya que ambas suman el 38% y el 27% de las opciones más frecuentes (“Una vez por mes” y “Una vez por semana”), respectivamente. En las antípodas, ir al teatro y a recitales son aquellas actividades que nunca realizan los visitantes del MNAD.

Respecto a la pertenencia a ambientes artísticos, 51 de las 103 personas encuestadas afirmó tener algún tipo de vínculo con el mundo artístico, ya sea a partir de las profesiones relacionadas a las artes, al diseño o la arquitectura, escritura y docencia. Así como también porque se encontraban estudiando carreras afines o tenían algún familiar relacionado al ambiente artístico. En continuidad con nuestras experiencias de investigación anteriores, consideramos que las Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política constituyen una ocasión propicia para dar a conocer e intercambiar acerca de los resultados de nuestra última indagación, desarrollada desde junio de 2022 hasta julio de 2024. Como desafíos a futuro, creemos que sería significativo realizar un análisis bivariado que ponga en relación nuestras variables de interés, así como también profundizar en la dimensión barrial y en los diversos modos en que se vinculan los consumos culturales, y sus tendencias más generales, con los públicos encuestados efectivamente, tanto en el MNBA como en el MNAD.

Bibliografía

Abiuso, F.L., Kravetz, T., Pazos, N., Pipicello, A. y Venticinque, R. (2023). Los museos de arte y sus públicos, encuentros y vínculos en las prácticas culturales. En J. M. Padrón, D. Giacomelli y M.A. García (Coords.), *Actas XIII Jornadas Internacionales/Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 252-263). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Archenti, N. (2012). El sondeo. En A. Marradi, N. Archenti, N. y J.I. Piovani (2012). *Metodología de las ciencias sociales* (pp. 179-190). Buenos Aires: Cengage.

Bourdieu, P. y Darbel, A. ([1966] 2012). *El amor al arte: los museos de arte europeo y su público*. Buenos Aires: Prometeo.

Cohen, N. y Gómez Rojas, G. (2019). *Metodología de la investigación, ¿para qué? La producción de los datos y los diseños*. Buenos Aires: Teseo.

García Canclini, N. (1987). Museos y público: cómo democratizar la cultura. En E. Cimet, M. Dujovne, N. García Canclini, J. Gullco, C. Mendoza, F. Reyes Palma y G. Soltero, *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (pp. 49-63). México: Inba.

Gibaja, R. (1964). *El público de arte. Encuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Eudeba.

Heinich, N. (2010). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Kravetz, T. (2016). Revisitando el Museo Nacional de Bellas Artes: la composición del público que asiste. En J. Campos y M.A. García (Comps.), *Actas de las IV Jornadas Internacionales y VII Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 320- 339). Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Kravetz, T. y Abiuso, F.L. (2022). Variables, preguntas y datos. Una visita teórica y metodológica por el Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de Buenos Aires. *Actas del VII Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales (ELMeCS)*. Disponible en: <http://elmecs.fahce.unlp.edu.ar/vii-elmecs/actas>

Lorenzano, C. (1998). El público de arte treinta años después. Ponencia presentada en las *III Jornadas de Sociología, La cuestión social hoy*. Realizadas del 12 al 14 de noviembre de 1998 en la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Panozzo Zenere, A. (2018). La recepción en los museos. Exploraciones de los estudios de visitantes en los museos argentinos. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (139), 311-326.

Estéticas políticas en la experimentación audiovisual argentina

Silvia Fátima Acosta

siacosta16@gmail.com

Sofia Lena Monardo

sofia.monardo@gmail.com

Manuel Schifani

manuschifani@gmail.com

Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso" (FADU - UBA)

En esta ponencia, nos proponemos estudiar el audiovisual experimental argentino del período 60/70 partiendo de las obras artísticas que irrumpen en la vida cultural quebrando por un lado, las convenciones del realismo del cine ficcional y, por el otro contraponiéndose al cine de carácter netamente militante donde se pretende que lo político aflore en el mensaje dado.

Buscamos analizar en un corpus de films cómo se construye lo político en el audiovisual experimental argentino, cómo se manifiesta en sus narrativas, a través de qué exploraciones formales rompen con el estatuto del realismo y la representación en la búsqueda de una politicidad en sus intervenciones poéticas. El audiovisual experimental aparece como un lenguaje que pretende una doble tensión política, no solo en su mensaje, sino en su praxis. Para comprender este nuevo lenguaje, nos centraremos en las propuestas experimentales del “Grupo Goethe” y las del “El grupo de los 5”.

Para desentrañar nuestro objeto de estudio, indagaremos cómo emerge lo político en el audiovisual experimental argentino, organizando coordenadas de análisis que incluyen cuáles son las estrategias narrativas, a través de las intervenciones visuales y sonoras, las elipsis y metáforas, los modos de creación y realización: colectiva / individual, las propuestas de exhibición y sus efectos en las audiencias.

La década prodigiosa: Entre la vanguardia política y la vanguardia estética.

Al cine realizado entre las décadas del ‘60 y ‘70 se lo suele pensar desde la óptica de lo político, muchas veces sin cuestionar qué es lo político en la imagen audiovisual y dando por sentado

que las propuestas de los grupos de cine militante de aquellos años son las únicas que construyen estas imágenes. “Un cine político latinoamericano que se caracterizaba, a grandes rasgos, por su impronta documental, su fuerte contenido testimonial y social, y su rol pedagógico, que apela a una concientización del espectador” (Paula Wolkowicz: 2022) Pero existieron otras experiencias contrahegemónicas que buscaron construir imágenes políticas desde la experimentación audiovisual durante lo que Silvestre Byrón llamó “La década prodigiosa”, comprendida desde el ‘65 hasta el ‘75, este nombre se da justamente por la cantidad de nuevas expresiones aparecidas en aquellos años donde el arte y la política se van a entrecruzar y buscan nuevos cauces a tal punto que para el ‘68 se da “un proceso de desplazamiento del compromiso del artista con el arte al compromiso con la política” (Andrea Giunta 2008: 19). El campo audiovisual de esta década se tensiona entre dos tipos de vanguardias: las **políticas** con la presencia de cineastas militantes, como Grupo Cine de la Base, liderado por Raymundo Gleyzer quién se vincula al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y al Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y por el grupo Cine Liberación liderado por Fernando Soladas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, vinculados a Montoneros y a la Juventud Peronista; y las vanguardias **estéticas** de Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Claudio Caldini, conocidos como el “Grupo Goethe”; la presencia de “El grupo de los 5” (Alberto Fisherman, Néstor Paternostro, Raúl de la Torre, Ricardo Becher y Juan Stagnaro) y de otros cineastas comprendidos dentro de lo que se denominó cine underground como Edgardo Cozarinsky, Mario Bejo, Julio Ludueña, entre otros. Los cuales también fueron llamados según Paula Wolkowicz como “cineastas subterráneos” o lo que Silvestre Byrón llamó **cuarto cine** en respuesta al manifiesto del Grupo Cine de Base.

Durante esta década encontramos tres hitos políticos, el del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía (1966-1970) continuado por Alejandro Agustín Lanusse (1971- 1973), para en el ‘73, retomar las sendas de la democracia hasta el golpe de estado de 1976. Si bien la dictadura de Lanusse va a ser cruenta como podemos ver en los fusilamientos de Trelew del ‘72, va a existir una apertura cultural respecto a los años de Onganía, así se “produjo el clima que permitió una relativa recomposición de la escena underground, que en los años anteriores había sido fuertemente reprimida y relegada” (Andrés Denegri, 2012: 93)

Los grupos de cine militante asentaron sus principios de trabajo esencialmente en la utilización del cine como medio de comunicación meramente político. Impulsados por la Revolución Cubana, estos nuevos cines surgen durante “un momento en el cual debería ser posible encontrar una serie de rupturas. Se trataría de rupturas observables en lo político, pero también en el plano

estético y cultural” (Mariano Mestman, 2016:7) Es un cine de denuncia donde existirá una experimentación formal pero a merced de que el mensaje se comunique de forma clara, primero está la revolución y en un segundo plano el cine. El hambre, la explotación, la dominación económica, la desigualdad social, entre otros, son ejes temáticos comunes en estas nuevas cinematografías. Cabe preguntar si los films pasatistas y hegemónicos de la época como podría ser *Un muchacho como yo* (1968) de Enrique Carreras no construyen también un tipo de imagen política. Mientras Palito Ortega canta y baila durante el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía, en las calles, el movimiento obrero y estudiantil se manifiesta. Uno de los tantos momentos bisagras de nuestra historia será el Cordobazo en 1969. La protesta popular puso de manifiesto la unión de diferentes realizadores en pos de dar testimonio de lo ocurrido.

Si bien el álgido contexto político provoca un tipo de cinematografía característica y militante, suceden a la par otros tipos de audiovisuales realizados de manera independiente que podemos pensarlo como un cine underground y experimental. Si Solanas y Getino proponen una división entre cine industrial, de autor y militante, Byron va a hablar de un **cuarto cine**, tal como mencionamos anteriormente “que busca lo raro y lo oculto, el misterio y lo conocido” (Silvestre Byron 1969: 6), planteando una mirada subjetiva que en principio parece contraponerse a la postura del tercer cine, que aunque bien busca construirse con recursos expositivos y de apariencia objetiva, cuentan con un grado de subjetividad como por ejemplo a través del uso de la voz en off en *La hora de los hornos*

Sin embargo existen varios puntos en contacto, los grupos militantes no van a ser los únicos surgidos durante aquellos años “prodigiosos”. En esta ponencia buscamos analizar el caso del “Grupo Goethe” quienes participan de la escena experimental y el del “Grupo de los Cinco”, que construyen lo que la crítica denominó como cine underground. El movimiento underground surge en Estados Unidos con cineastas como Jonas Mekas, Shirley Clarke, Rober Drew, Andy Warhol, Michel Snow, entre otros. En sus principios proponían el carácter de oposición frente al establishment, la libertad creativa, cámaras livianas, los bajos costos de producción y la circulación marginal de estas películas. Este movimiento fue muy influenciador para los cineastas marginales que en argentina también construyeron “un cine contestatario, marginal y provocador que se caracterizó por la unión entre la experimentación con el lenguaje cinematográfico y la referencia a la coyuntura política y social de su momento, y que entiende que el socavamiento del modo de representación hegemónico era en sí mismo una cuestión política” (Wolkowicz, 2022:17)

Tanto en el cine militante como en las experiencias audiovisuales underground, existirá un fuerte cruce entre vanguardia y política, en ambos casos, la experimentación será un eje central. Otro punto en común será su ubicación al margen tanto de realización, como exhibición. Así como el cine político se veía de manera clandestina, durante la dictadura de Onganía el cine experimental se va a ver en casas particulares para luego sí conseguir una sala en el instituto Goethe. Es interesante que en este caso, a diferencia del cine militante, se va a seguir exhibiendo durante la dictadura del '76.

Otra diferenciación es la procedencia, en el caso del “Grupo Goethe” sus integrantes vienen de las artes plásticas y de las experiencias del Di Tella. En el caso por ejemplo de Narcisa Hirsh, comenzó a experimentar con el audiovisual luego de que se registrara su happening Marabunta. En el caso del “Grupo de los cinco” en su mayoría los realizadores pertenecían al campo publicitario y están más ligados a un conocimiento tradicional del quehacer cinematográfico.

Un punto en contacto entre las vanguardias políticas y las vanguardias estéticas es la tendencia que tienen de agruparse, generando un sentido de pertenencia creando imágenes desde los márgenes por fuera de los circuitos comerciales, tanto en la creación como en la exhibición como indicábamos, también la búsqueda de un internacionalismo que permitiera “acceder a un discurso sociocultural más amplio y desestructurado respecto al dictamen de una identidad o una responsabilidad “nacional” (Pablo Marín 2022:160) El tercer cine propuesto por Solanas y Getino si bien denunciaba la extranjerización cultural, no dejaba de crear redes entre los países del llamado Tercer Mundo, tal como se demostraba en la conformación de Cineastas de América Latina (1967), la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay (1969) y el comité del Tercer Mundo que buscaba unir experiencias de los países del sur global como Asia, África y América Latina.

Algo que va a impulsar el surgimiento de estos *cines subterráneos* es la aparición de nuevos formatos, como el 16mm o el Super 8. Este nuevo dispositivo tecnológico marca una herramienta que será el modo de producción más utilizado por los cineastas experimentales del Grupo Goethe. “Mediante cámaras económicas, livianas y automatizadas de pequeño formato, el cine comenzó una nueva etapa relajada ya de los conocimientos específicos para proponer una visión inclusiva y descontracturada del amateurismo” (Pablo Marín, 2022: 53). Sin embargo, los artistas del Cine Experimental, harán uso de este formato pero a la vez librarán una batalla creativa para desnaturalizar el uso casual y hogareño del formato, proponiendo un uso artístico y exhaustivo del mismo, es decir una lucha fundada en términos estéticos, lo que

las diferencia de la vanguardia política que proponía que “una verdadera lucha fundada debía estar al servicio de una ideología política” (Marín, 2022:54).

Es interesante pensar las temáticas que van a trabajar las “vanguardias estéticas”. Podemos notar que el “grupo de los cinco” plantea un cine con “referencias a la situación social y política del país: al terror, censura y paranoia que se vivía por esos años” (Wolkowiks 2011: 413) a diferencia del Grupo Goethe donde en principio no pareciera haber un compromiso con la realidad de la época, esto no quita que su producción audiovisual sea política como podemos ver en *Campos bañados de azul* (1971) de Sylvestre Byrón, un film realizado en 16mm que cuenta la vida de Sergio, un joven de clase media de 18 años que terminó la secundaria, “un escape de la angustia de una generación en los albores de la mayor convulsión social y política de la historia reciente argentina habla del triunfo de esa poética personal sobre la hegemonía del realismo (ya sea documental o ficción)” (Marín 2022:167)

De esta manera nos preguntamos si ese supuesto menor compromiso con la realidad del Grupo Goethe lo vuelve apolítico. Para responder esta pregunta es importante marcar qué es lo que vamos a considerar como político y cómo se va a manifestar en estas nuevas narrativas. El cine construye su politicidad y alude a la realidad, de un modo directo o indirecto “con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una intervención poética” (Ana Amado, 2009: 10). Al momento de analizar los films buscamos reconocer las relaciones entre el mundo filmado y su referente sociopolítico, histórico y cultural, cómo se acercan o se alejan de “lo político”, como construyen los rangos de politicidad con la realidad en la que están insertas, cómo interpelan al poder, y cómo fundamentan su respuesta artística. De esta manera entendemos lo político no desde las temáticas tratadas, sino como una forma de transmitir y construir dichos temas mediante la producción de imágenes. A su vez, lo político se ve en la manera en que dichas imágenes se relacionan con su tiempo. Es así que entendimos lo político más allá del cine militante sino como “los modos que el lenguaje cinematográfico adopta para construirse como discursos” (Gustavo Aprea 2008: 27). De esta manera, vamos a pensar lo político desde sus estrategias estilísticas, lo que entenderemos como las ‘políticas estéticas’, que “se pueden observar a través de las elecciones realizadas en torno a los tipos de relato utilizados, los modos de hacer creíble lo que se muestra, los estilos de actuación (...) la forma en que se asumen las distintas convenciones de los espectáculos y los lenguajes audiovisuales” (28). Si bien estas palabras apuntan a la narrativa clásica dentro del cine, vamos a entender cómo la abstracción de las experiencias audiovisuales experimentales van a ser entendidas como una política estética. Lo político en el arte para Jacques Rancière tiene que ver con su

capacidad emancipatoria y es ahí donde la experimentación puede ser tomada desde una mirada política ya que explora nuevas sensibilidades, va a contramano de la estética hegemónica, construyendo discursos nuevos que operan en el tiempo presente. Con esto queremos decir que la experimentación hace un guiño a los sucesos coyunturales de su tiempo. “Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Rancière, 2010: 65) En este sentido, consideramos que la imagen audiovisual experimental es una imagen política al buscar romper con la tradición visual, por su búsqueda de experimentación y por su forma de marginal de circular en el campo artístico. Entenderemos como una política estética la abstracción o la ruptura de la linealidad del relato. Estos dos asuntos rompen con la imagen cinematográfica clásica y en esta ruptura vemos la politicidad de la experimentación audiovisual. La “dimensión política” de un film se da no “porque sustenten una ideología en particular sino porque fundan una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad” (Oubiña 2013:49). De esta manera buscaremos realizar un desglose de aquellas políticas estéticas que encontramos dentro del audiovisual experimental y underground argentino. Para ello nos basaremos en *Manzanas* (1969) de Narcisa Hirsh y en *The Players vs. Ángeles caídos* (1969) de Alberto Fisherman.

Una mirada sobre *Manzanas*: un acto relámpago

En la década del sesenta el paisaje cinematográfico se conforma de múltiples experiencias artísticas que cuestionan el concepto del cine mismo, desafiando los procedimientos narrativos clásicos, promoviendo innovaciones formales, explorando el lenguaje y los dispositivos tecnológicos, con el propósito de crear nuevas formas de hacer cine, y también de hacer política como un imperativo de la época. Este impulso creativo permitió contener, acercar y favorecer la cooperación entre grupos de artistas que provenían de campos disciplinares distintos, y que adherían a concepciones diferentes sobre el papel del arte, del cine y del artista. Sin embargo, el golpe de Onganía y la violencia que se instaura en el país termina por diluir progresivamente estos acercamientos ante la urgente necesidad de un cambio radical, generando polémicas, enfrentamientos y rupturas entre las tendencias del cine. A pesar de estos acontecimientos políticos, queremos detenernos en un momento particular de acercamiento y cruce de sensibilidades poéticas para reflexionar en una experiencia artística fugaz, pero a nuestro entender consistente y significativa de la época: “*Manzanas*” (1969) un happening de Narcisa

Hirsch en el que participan Marie Louise Alemann y Walter Mejía y que tuvo como camarógrafo a Gerardo Vallejo.

Tanto Vallejo como Hirsh, provenían de espacios de formación, ámbitos laborales y profesionales dispares entre sí. Por el año 1969 Vallejo ya había sido premiado en el primer Festival de Viña del Mar con su film tesis *Las cosas ciertas* (1965), había realizado *Olla popular* (1968) y estaba en rodaje del documental *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1968-1971). También integraba Cine Liberación como camarógrafo, asistente de producción, y otros roles en *La hora de los hornos*. Narcisa Hirsch, nacida en Berlín y radicada en Argentina desde temprana edad, estudió pintura, dibujo y como artista plástica, hizo exposiciones de grabado y pintura. Realizó seminarios en el Instituto Goethe, filmó en 16mm y en Super 8. Realizó dos películas estructurales en la década del 70, *Come out* (1971) en 16mm, *Taller* (1975) también en 16 mm. Antes de estos films se dedicó a hacer happening como *Marabunta* (1968), *Manzanas* (1969) y múltiples intervenciones en la calle con un colectivo de artistas que tenían su lugar de encuentro en el Instituto Goethe. Cuenta Narcisa:

Aunque no pertenecí al Di Tella (nunca me invitaron), me interesó ese movimiento y cuando Romero Brest dictaminó que la pintura de caballete había muerto, dije “chau” y con un grupo de gente comenzamos a salir a la calle y a hacer happenings. Si no me querían dentro de la sala, tenía el mundo entero para hacer lo que quisiera... (Arber, s/f, Universidad Nacional del Litoral)

Vallejo en una de las visitas a Buenos Aires en los momentos que no filmaba en Tucumán, concurre al taller que Narcisa tenía en Capital Federal, y en esa ocasión le cuenta de su militancia. En una entrevista que le hace Alejandra Correa (2010), Narcisa expresa que le gustaba el documental de Vallejo *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1968-1971). Entendía que el cineasta le tenía afecto a pesar de ser como ella misma lo define “de otro lado”, porque por su posición acomodada ella era considerada una burguesa por los grupos militantes y a su vez para los burgueses ella era una hippie, una especie de bohemia que se relacionaba con los del “otro lado”. Entre sus actividades en la vía pública escribía en las paredes y muros en Buenos Aires, en una época en que no se escriben grafitis, lo hizo por un año, actividad que disfrutaba por la libertad y anonimato que implicaba, pero cuando la revista *Mutantia* empieza a hablar de esos grafitis, considera que había ya que concluir ese tipo de intervención en las paredes.

Narcisa no militaba políticamente en ningún partido a diferencia de Vallejo quién se identificaba con el peronismo, y forja un vínculo sólido que le permitió integrarse a los obreros y dirigentes nucleados en la Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera (FOTIA) con los que realizó gran parte de su cine en los sesenta y setenta. Formado como documentalista en la Escuela de Cine Documental de Santa Fe que dirigía Fernando Birri, entendía al cine como una herramienta para documentar la realidad, sus contradicciones, a partir del testimonio de sus protagonistas, en donde él entendía que estaba el verdadero cine y la cultura. Sin embargo, se produce un encuentro entre Narcisa y Vallejo, y las distancias de prácticas profesionales y políticas se disipan por un tiempo y surge una oportunidad de trabajo en conjunto que Vallejo acepta, se precisaba un camarógrafo que registre el happening *Manzanas*, y ese lugar lo viene a ocupar Vallejo como lo hizo Glayzer en *Marabunta*.

Manzanas es un registro documental de 4'29'' de un happening, que consiste en repartir manzanas a los transeúntes en Diagonal Norte y Florida. Participan Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann, Walter Mejía y Gerardo Vallejo como camarógrafo. El registro filmico y el montaje del corto, delatan la mirada de Vallejo y de una construcción visual y narrativa que el cineasta y otros documentalistas de la época utilizaban. La cámara se desplaza sobre las fotos fijas y se detiene en un punto del encuadre y luego las imágenes en movimiento de la escena del happening y así sucesivamente dando ritmo al corto. El trabajo de las voces crea un contrapunto que se construye a partir de las voces de los transeúntes y la de los artistas. Las Manzanas que se reparten, despiertan reacciones entre la gente que se ha convocado en la calle, algunos se muestran intrigados, el acontecimiento despierta sospechas, y lo expresan en un tono e intensidad de voz que contrasta con la voz en off de los artistas que se escuchan en el momento de las fotos fijas y que da sentido al acontecimiento. Algunas voces en la calle por momentos sobresalen con insistencia sobre otras. Por montaje estas voces dialogan con los artistas con tonos y registros diferentes, por un lado, las voces de los transeúntes son grabadas de forma directa en el transcurso del happening, y por otro lado la voz de los artistas son registradas en un estudio fuera del espacio callejero. La voz del transeúnte se expresa en un tono e intensidad del cuestionamiento, desconfianza y con cierta ansiedad, y la voz de los realizadores se escucha clara, pausada y relajada. La voz del transeúnte es registrada con cámara en mano, que va enfocando primeros planos pasando de rostros que reciben y comen manzanas. Las voces de los artistas son incorporadas a la imagen fija de las fotos que se tomaron del happening. Entre imágenes en movimiento, fotos fijas y palabras, se va construyendo un sentido a este acontecimiento artístico, y se da respuesta a los cuestionamientos, a las intrigas que tenían los

espectadores-actores, pero que ya no podrán escucharlas, porque es construida por montaje. Hay un tiempo de la experiencia y un tiempo de la reflexión a posteriori, que se condensa en la frase que dicen los artistas en el montaje del documental:

“Esta manzana es distinta a la de todos los días / hacemos la obra con la gente / la obra es el momento compartido”.

Sea cual fuere la función que se le asigne al happening requiere de una audiencia que lo constituye y que se llama a participar, la audiencia es parte del happening. Como explica Oscar Massota en *Cometí un happening*, remitiéndose a Levi-Strauss el hombre tiene contacto con la materia sensible porque él es un cuerpo, y por otro lado la materia sensible puede ser soporte estético en la medida que no englobe la condición de su creación, esto es al cuerpo del hombre. Como consecuencia de esta explicación Massota escribe “Este podría ser la razón, como dice Levi-Strauss, hay en la constitución misma de la obra de arte un problema de dimensiones, en alguna manera ella es siempre una miniatura de lo que representa” (Masotta, 2004 :39), lo cual aplica sobre todo para las artes tradicionales como la pintura, la escultura, el teatro. Pero Masotta se pregunta, ¿qué pasa entonces con el happening? Este tiende a neutralizar estas dimensiones porque homogeneiza hombres y cosas haciendo más difícil distinguir la noción de materia y también porque es una actividad difícil de fijar su lugar social, por eso coincide con Krapow que el happening es el único arte realmente experimental.

Manzanas, calle, personas, actitudes, cuerpos, deseos, percepción, arte, paraíso, se dinamizan con la vivencia del happening. Diagonal Norte y Florida es el espacio urbano, la intersección del encuentro con el otro, en donde se van a revelar los secretos y deseos de quienes la transitan. La calle se siente, como espejo de la vida personal, social, e histórica. Los hombres, mujeres que recorren la calle se expresan en estas frases:

“La primera vez que en la República Argentina me regalen algo, nunca me regalaron nada” “Usted sabe que Adán perdió el paraíso por esa excusa” “Señorita me no voy a ir de aquí hasta que me explique” “Tiene que haber algo con las manzanas” “No pretendo ser descortés, máximo viniendo de usted cómo no voy a aceptar un obsequio” “No contesta usted tampoco” “Que son del viaje espacial, traídas de la luna, tendremos que probar algo, ¿cómo es?” “Yo a estas manzanas las conozco hace 29 años, hace 40 años las conozco” “Se pueden hacer compotas” “Se habla y no se come” “Queremos saber porque regalan manzanas”

Es por este motivo que esta manzana es distinta a la de todos los días. Ha provocado un suspenso en la vida ordinaria, haciendo visible una trama de historias personales y compartidas con los otros pasajeros de la calle. Las manzanas circulan por la esquina de mano en mano, se comen, se guardan, y ayudan a romper el silencio del caminante solitario. El acontecimiento es tan potente, que da lugar a la experiencia poética en el momento compartido, “en definitiva la calle, aquella intemperie en donde se debate la experiencia humana, sin que nada trascienda su puro acontecimiento, es entonces para nosotros, el lugar para medir y poner en escena nuevamente la relación arte-vida” (Sanfuentes, 2013:4) Experiencia inolvidable para los que la vivieron, un cajón de manzanas ha cambiado el ritmo de la ciudad, la rutina diaria se suspende, el diseño urbano de Florida y Diagonal Norte, con sus demarcaciones racionales es interpelada por las manzanas que reparten Narcisa junto con Marie Louise Alemann, Walter Mejía y la cámara de Vallejo, caminando entre la gente, documentando la irrupción de una experiencia estética en la ciudad de Buenos Aires.

En plena dictadura militar *Manzanas* sucede en la calle céntrica de Buenos Aires, a pocas cuadras de la Casa Rosada. Onganía en 1966 había decretado el cierre de 11 ingenios en Tucumán afectando drásticamente la economía de la provincia y generando una crisis social que acrecentó la pobreza, desocupación e inmigración de sus habitantes, este suceso fue noticia y provocó el repudio en el país. El campo cultural se politiza y poetas, artistas plásticos, músicos, cineastas resisten a la dictadura militar. En 1968 se realiza la muestra interdisciplinaria *Tucumán Arde*, en donde las instalaciones artísticas funcionan como un ejercicio de contrainformación sobre la situación de hambre que los medios de comunicación y el propio Onganía querían ocultar. Otras de las medidas que desató conflictos y enfrentamientos violentos, fue la intervención de las Universidades, suprimiendo la autonomía, y la disolución de las organizaciones estudiantiles. En 1969, el mismo año de *Manzanas* suceden en mayo el Cordobazo y el Tucumanazo. En ese contexto dictatorial pensamos que *Manzana* viene a contradecir el mandato de silencio, orden y disciplinamiento que buscaba la dictadura. Promueve el encuentro desordenado de los cuerpos, la unión de seres anónimos, articulados en una propuesta de hacer arte y de insubordinación al mandato político. Por otro lado *Manzanas* permite visibilizar tensiones, creencias, y fisuras del entramado social y actúa en la calle como un acto relámpago, común en la época entre los estudiantes que irrumpían en una esquina tiraban panfletos y se dispersaban rápidamente para no ser detenidos. Con la fuerza de un acto relámpago, *Manzanas* ilumina un momento particular de la década del sesenta. También se provoca al espectador- transeúnte, a elaborar su propia respuesta. No se explica ni se dan

razones, solo una acción sucede y da espacio para la elaboración personal. Consideramos que la cámara delata la presencia de Vallejo, quién tenía experiencia en filmar en la calle, en actos populares. Recordemos que Vallejo fue camarógrafo y montajista del noticiero del canal 10 en Tucumán en los sesenta. El punto de vista, la angulación, el plano, los movimientos de la cámara acentúan las expresiones y los rostros de una diversidad de vidas concentradas en una esquina. El corto comienza con una imagen fija de una manzana y se escucha los sonidos de tambores, con ritmo rápidos que llaman a una acción, a un movimiento, a un impulso a salir a participar, a ser parte como lo hace *La hora de los Hornos* en su comienzo. Si bien es otra construcción formal, con un fuerte impacto visual y sonoro, *Manzanas* tiene cierta reminiscencia o nexo en sus intervenciones sonoras y visuales con los cortos políticos de la época. Entendemos que *Manzanas* alude de un modo indirecto, o deja leer la realidad social que se expresa en esa calle, y construye su politicidad a partir de una intervención artística que Narcisa Hirsh lo expresaba con certeza: “Lo nuestro tenía que ver con la poesía, y la poesía también es subversión” (*Página 12*, 19/7/2013).

***The Players vs. Ángeles caídos* (1969): cine político más allá del cine militante**

Este film se ubica dentro del cine *underground*, es decir forma parte de un “momento contracultural de cierta producción cinematográfica que radicaliza los postulados del cine independiente, llevándola hacia los márgenes” (Oubiña, 2016: 102). Es un cine realizado de manera independiente sin ayuda económica, por fuera tanto de los institutos cinematográficos como del mercado privado. Entendemos que este cine dentro de las vanguardias estéticas que optan por ficción, diferenciándose de los documentalistas pertenecientes al Nuevo Cine Latinoamericano y las vanguardias políticas, “los cineastas *under* plantean que solamente la ficción provoca imágenes honestas que se sustraen a la manipulación ideológica” (Oubiña, 2016:112) bueno

En 1970, poco después del estreno de *The players Vs. Ángeles caídos*, se produce un acontecimiento clave para comprender los cruces entre cine de vanguardia y cine militante. Dichos acontecimientos se ven reflejados en un artículo de Beatriz Sarlo titulado “La noche de las cámaras despiertas”. Los integrantes de la Escuela de Cine del Litoral en Santa Fe realizan un acto contra la censura donde invitan a participar a un grupo de realizadores de Buenos Aires que hicieron unos cortometrajes en apenas 2 días. Los mismos se proyectaron el día del acto y generaron un gran repudio. Así Sarlo propone una división que nos sirve para entender el contexto pero, tal como dice ella, “es algo grosera”. Estaban los ‘birristas’ (partidarios del

documental social “puro” que se identificaban con Fernando Birri, el primer director del instituto) y los “antibirristas” o “esteticistas” (entre quienes militaban Raúl Beceyro, Patricio Coll y Marilyn Contardi)” (Beatriz Sarlo 2007: 172). Dentro del grupo de directores porteños se encontraba Alberto Fischerman y Rafael Filippelli, entre otros, que se desempeñaban en el mundo audiovisual de la publicidad, tomando varios elementos formales del mismo. El problema se desencadenó ya que chocaron dos maneras distintas de comprender el audiovisual. Los “birristas” tenían una postura semejante al cine militante donde no había lugar para plantear problemas estéticos, ni para la vanguardia formal, comprenden el cine como lo planteaba el grupo Cine Liberación, para denunciar la realidad colonialista del continente. Los cortometrajes del grupo de Buenos Aires planteaban búsquedas poéticas y estéticas que eran entendidas como manifestaciones pequeñoburguesas. Sin embargo, podemos encontrar que estas dos posturas no debían entenderse de forma separada y tenían lazos. Uno de ellos es que, Fernando “Pino” Solanas también trabajaba como publicista y tomaba varios elementos formales del mismo para construir el cine militante. El film *La hora de los hornos* (1969) lejos está de ser un sencillo documental sociopolítico conteniendo varios elementos de vanguardia estética. En todo caso, la pregunta era si el cine político debía ser revolucionario en sus formas o solo debía ser utilizado para realizar denuncias. Pero esta pregunta lejos está de dividir en dos grupos uniformes a los cineastas de la época ya que la problemática es la misma, hay que hacer un cine contra las viejas formas, un cine que encuentre nuevos espacios, “hay un sentido común: alternativismo en la producción, la distribución y la exhibición de films; rechazo a los formatos cinematográficos convencionales; circuitos paralelos o clandestinos; repudio del mercado de las instituciones estatales de financiación” (Beatriz Sarlo 2007: 183). De esta manera llegamos al film *The Players vs. Ángeles caídos*. El mismo cuenta el enfrentamiento entre dos grupos, los malos –Los Ángeles Caídos- y los buenos –Los Players- que se disputan un territorio. Este binomio nos recuerda a la lógica que imperaba en los grupos militantes donde encontramos al pueblo y a la oligarquía. La película transcurre en los estudios cinematográficos que habían pertenecido durante la década de oro del cine nacional a la productora Lumiton. Mientras los Ángeles Caídos observan desde los techos y confabulan futuros ataques, los Players lo habitan en su superficie y su vida es aburrida. En este film Fischerman busca nuevas formas posibles centrándose en la improvisación actoral. Sarlo comentaba de los cortometrajes de “la noche de las cámaras despiertas” que: “son la prueba de un equilibrio inestable entre la opción estética vanguardista y la acción política” (192). Este

mismo “equilibrio inestable” se encuentra en *The Players Vs Ángeles Caídos*. El film en principio parece colocarse dentro de la vanguardia estética, pero su planteamiento rupturista lo vuelve un film político ya que la dimensión política se da por la relación crítica de las imágenes con la realidad. Es por ello que política, realidad y representación son una triada imposible de separar porque conforman una red que se retroalimenta entre sí. El aparato cinematográfico no es objetivo y lo político no está únicamente dado en el mensaje social que se quiere mostrar, sino el cómo se construye la mirada.

Si bien el film de Fischerman es de corte autoral, es importante entender que es parte de discusiones que se dieron de forma grupal, así una de las escenas fue realizada de forma colectiva por el “Grupo de los 5”. Otro asunto que nos permite ligar esta propuesta a las de los grupos militantes es la urgencia. Existe una necesidad de velocidad, sea tanto para denunciar y accionar, como para experimentar. Esto se ve en cómo el “Grupo de los 5” realizó en 2 días los cortometrajes para el encuentro en Santa Fe. Si bien podemos encontrar estos puntos de contacto, en aquella época entre las dos tendencias existía una disputa, La obra de Fisherman no va a ser bien recibida por los militantes del Tercer Cine. “*La hora de los hornos y The Players* marcaban extremos, no tan hostiles como los que separaban a ambos grupos del cine burgués capitalista” (184). Ahora bien, ¿qué tipo de pueblo se construye en el film de Fischerman? Lo primero a tener en cuenta es que no existe un mensaje claro y directo como en los documentales sociales de Grupo Cine Liberación donde podemos encontrar imágenes del pueblo en sí. En el film de Fischerman encontramos otro tipo de sujeto, lo que podríamos entender, en principio, como ‘la clase media’. No se hace una denuncia respecto a alguna injusticia, no hay una voz over paternalista que realiza comentarios acerca de lo que se ve como sucede en *La hora de los hornos*. *The Players* busca romper con los viejos cánones del quehacer cinematográfico, esto se ve en que la acción transcurra en un estudio de una productora de la década de oro del cine nacional, la disputa es dentro del lenguaje cinematográfico. Una vez terminado el film, uno de los actores mira a cámara y habla de “cambiar las reglas del juego”, de que se puede “destruir la película” en este momento aparece una placa fija que dice “inventar los juegos”. Esta placa nos recuerda a las que utilizan en los films de Grupo Cine Liberación, pero la búsqueda es totalmente distinta. Si en el caso del cine militante se busca liberar al pueblo, en el caso del film de Fischerman se busca liberar la forma cinematográfica.

Conclusión

La década prodigiosa, comprendida entre 1965 y 1975, nos ofrece una rica diversidad de expresiones cinematográficas que, aunque distintas en sus enfoques, comparten ciertos puntos en común: la ruptura con los circuitos tradicionales y la búsqueda de formas alternativas de representación. Tanto las vanguardias políticas, representadas por el cine militante, como las vanguardias estéticas y experimentales, como el "Grupo Goethe" y "el grupo de los 5", confluyen en un rechazo a las estructuras hegemónicas, tanto económicas como ideológicas y en su reivindicación de la marginalidad. "Las únicas características compartidas por todos son de orden económico (rechazo de los circuitos tradicionales, reivindicación de la marginalidad) e ideológico (búsqueda de temáticas también marginales que muestran los modos de vida de las minorías" (Wolkowicz: 2022:15). Este es un punto fundamental en el análisis de ambos movimientos, ya que nos permite comprender las formas en que lo político se expresa tanto en la denuncia explícita como en la abstracción y la poetización de lo real. Este tipo de movimientos es lo que Wolkowicz engloba bajo el término subterráneo como todo aquello que se produce en lo oculto y marginal.

El cine militante, con su enfoque de denuncia y su fuerte contenido social y testimonial, encontró en la clandestinidad su espacio natural en un intento por confrontar directamente al poder. Sin embargo, el cine experimental también compartió esa condición marginal. Como destaca Andrés Denegri, "underground significa clandestino, secreto (...) el verdadero underground no suele dejar rastros" (Denegri 2012:93). En este sentido, la marginalidad se convierte en un espacio compartido por ambas vanguardias, aunque con fisuras y matices. Mientras que los cineastas militantes se agruparon en torno a proyectos políticos explícitos, los cineastas experimentales, como el "Grupo Goethe", se enfocaron en una ruptura estética que, sin embargo, también podía entenderse como un gesto político. La abstracción, la ruptura de la linealidad narrativa y la exploración de nuevas formas expresivas constituyen una "apología del desorden" que, según Pablo Marín, caracteriza al cine underground a nivel mundial (Marín 2022: 163).

A pesar de sus diferencias, la historia nos permite hoy analizar las conexiones y los puntos en común entre estas vanguardias. La politización del cine no solo se da a través de la denuncia explícita, sino también mediante la creación de nuevas formas de ver y representar la realidad. En este sentido, el cine experimental no fue un espacio apolítico, como puede verse en la continuidad del "Grupo Goethe" durante la dictadura, cuando otros espacios culturales y cinematográficos fueron brutalmente reprimidos. A pesar del "colapso de todo" que menciona

Denegri en referencia al fin del cine underground con la llegada del Proceso de Reorganización Nacional en 1976, "la producción de lo que se llama experimentalismo se sostiene" (Denegri: p. 97), lo que evidencia la resiliencia del cine experimental frente a la represión política.

Finalmente, estas vanguardias nos muestran los múltiples modos en que el cine puede ser una expresión política, ya sea a través de la denuncia directa o de la ruptura estética. La historia nos permite reflexionar hoy sobre las fisuras, los matices y los puntos en común entre estas corrientes, entendiendo que lo político en el cine no se limita a los contenidos, sino que también reside en las formas y en las estrategias estilísticas que eligen para representar el mundo. Así, la experimentación audiovisual se erige como una política estética en sí misma, que redefine las posibilidades del cine como lenguaje crítico y transformador.

Bibliografía

Amado, Ana (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue

Aprea Gustavo (2008). *Cine y política en Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional

Arber, Stella (s/f) *Entrevista a Narcisa Hirsch*, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad Nacional del Litoral

Byron Silvestre (1969) *Underground Cinema. ¿Arte o rebelión?* en <https://ahira.com.ar/ejemplares/el-contemporaneo-no-4/> consultado el 8/8/2024

Correa, Alejandra (2010) *Ver(se) mirarse a la cámara. Una entrevista a Narcisa Hirsch* en Catálogo, Casa del Bicentenario, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp 44-60

Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno

La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (2012) *Territorios Audiovisuales cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Compiladores. Buenos Aires, Librería.

Marín, Pablo (2022) *Una luz revelada: el cine experimental argentino*. Córdoba, La Vida Útil.

Masotta, Oscar (2004) *Yo cometí un happening en Ramona N 45*, revista de artes visuales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. pp.34-44.

Mestman, Mariano (2016). *Las rupturas del 68 en América Latina: contracultura, experimentación y política* en Mariano Mestman (coord.), Buenos Aires, Akal.

Oubiña, David (2013). “Las huellas del pie: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo” en *La escena y la pantalla: cine contemporáneo y el retorno de lo real*, Buenos Aires, Colihue.

_____ (2016) *Argentina. El profano llamado del mundo* en Mariano Mestman (coord.) *Las rupturas del 68 en América Latina*, Buenos Aires, Akal.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial

Sarlo, Beatriz (2007). *La máquina cultural*. Seix Barral, Los Tres Mundos Ensayo. Buenos Aires, Argentina.

Sanfuentes, Francisco (2013) *Introducción en Calle y acontecimiento*. Archivo Digital del Departamento de Audiovisuales, Universidad de Chile.

Vallejo, Gerardo (1984). *Un camino hacia el cine*, Córdoba, El Cid Editor.

Wolkowicz, Paula (2011) *Reflexiones de los cineastas under. Militantes del partido cinematográfico en Una historia del cine político y social en Argentina (1969- 2009)*, Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (Editores). Buenos Aires, Nueva Librería

_____ (2022) *La vía subterránea: vanguardia y política en el cine under argentino*. Buenos Aires, Librería.

Sitio web consultado: Pagina 12, 19/7/2013 Treibel, Guadalupe, El mito de Narcisa en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8171-2013-07-19.html>

Recuperar la historia audiovisual: acerca del fondo documental Sucesos Argentinos Edición Cooperativa (1972-1981 ca.)

Celeste Ainchil

celesteainchil@gmail.com

(IIGG-UBA)

Daiana Masin

daianamasin@gmail.com

(IIGG-UBA)

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo compartir la experiencia de gestión y preservación del fondo documental del noticiario cinematográfico “Sucesos Argentinos Edición Cooperativa (1972-1982 ca)” que llevamos a cabo como integrantes del equipo del Archivo Audiovisual del Instituto de Investigaciones Gino Germani (AAIIGG).

El AAIIGG fue creado en el año 2009, es un archivo universitario, público y sin fines de lucro. En sus comienzos, se reunieron colecciones a partir del desarrollo de tareas académicas de diferentes investigadores, en un contexto donde existían diversas limitaciones para el acceso y consulta de los registros audiovisuales. Así, el propósito primordial consistía en dar acceso y gestionar tanto los materiales hallados, donados y/o cedidos; acervos que se construyeron a raíz del trabajo y los vínculos establecidos durante ese recorrido (archivos orales, charlas, etcétera). No obstante, posteriormente, se incorporaron nuevos proyectos que dieron aristas novedosas al diseño inicial.

En ese marco, a finales del año 2015, la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) estableció un convenio con Radio y Televisión Argentina (RTA) para la preservación, digitalización, descripción y publicación del acervo audiovisual correspondiente al noticiario cinematográfico “Sucesos Argentinos Edición Cooperativa” (1972-1982 ca.). Actualmente, seguimos trabajando en el marco del convenio y, al momento de la presentación de este artículo, estimamos que el 70% del acervo -que contiene aproximadamente entre 800 y 1000 rollos de película- ha sido revisado. El material recuperado constituye un aporte muy valioso al patrimonio cultural y audiovisual de nuestra historia. Además, su contenido no ha sido estudiado en profundidad.

Por otra parte, entendemos que las limitaciones y desafíos de la gestión del patrimonio audiovisual son compartidas por otras instituciones y que, en este contexto de desfinanciamiento a las actividades de investigación, educación y cultura públicas, es relevante compartir esta experiencia y señalar algunos de los problemas que se presentan en la actualidad. Así, nos proponemos enunciar y reflexionar sobre algunas de estas problemáticas y limitaciones a fin de contribuir, desde nuestra experiencia, a la gestión, conservación y preservación del patrimonio audiovisual.

Breves consideraciones sobre el origen del AAIIGG

El AAIIGG surgió como parte del trabajo de docentes, investigadores y estudiantes en diversos proyectos de investigación sobre Historia Social Argentina e Historia de los Medios de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires, en los cuales habían conseguido reunir y encontrar materiales valiosos para estos objetivos.

Previo a su conformación en el 2009, existían una serie de dificultades en el acceso a material audiovisual - histórico, televisivo, cinematográfico- en los diferentes repositorios y archivos de la ciudad de Buenos Aires – tanto públicos como privados- que obstaculizaban la consulta pública y el trabajo de investigación. Es decir, los investigadores y la investigación con fines académicos no eran un público esperado en las instituciones que ofrecían materiales audiovisuales, por lo cual la creación de un archivo especializado en el campo de las ciencias sociales constituyó -desde aquel entonces- una necesidad para los investigadores, estudiantes y docentes del campo de la sociología de la cultura, la historia de los medios, entre otras disciplinas afines.

A lo largo de estos catorce años, el Archivo continuó creciendo y enriqueciéndose con el trabajo y aporte de profesionales e investigadores que contribuyeron tanto a la ampliación del acervo de los fondos documentales, como al desarrollo de las tareas de preservación, catalogación, actividades de difusión y de formación. De manera similar, se fueron estableciendo acuerdos con grupos de investigación -que forman parte del Instituto de Investigaciones- y convenios con diferentes Organismos Públicos y/o Instituciones, que han contribuido al crecimiento del espacio.

Actualmente, el Archivo cuenta para su consulta pública con diferentes fondos y colecciones. Estos reúnen materiales audiovisuales de distintas épocas y están relacionados con la historia social, política, económica, artística y cultural de la Argentina, desde principios del siglo veinte

hasta algunos de los procesos históricos más recientes como la última Dictadura Cívico-Militar en Argentina o la crisis del 2001.

Fondos y colecciones del AAIIGG

La prioridad del AAIIGG fue siempre la conservación y catalogación para la consulta y el trabajo con fines educativos y de investigación, sin fines de lucro. En particular, por el modo en que se reunieron los primeros materiales, muchos de ellos, fueron incorporados mediante acuerdos y convenios con instituciones públicas y privadas para su preservación y puesta a consulta pública: en principio con el AGN y Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, y posteriormente, con el Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina. También, hemos recibido donaciones de fondos, como la serie vinculada a la videoteca personal de Alejandro Romay o donaciones de otras instituciones como el de los “Encuentros Internacionales por un Nuevo Cine”, cuya copia en soporte analógica se encuentra en la Cinematheque Quebecoise de Canadá y una en digital accesible en nuestro archivo gracias al aporte del investigador Mariano Mestman.

Por otro lado, en el último tiempo hemos incorporado nuevos materiales y proyectos de grupos de investigación del IIGG con el objetivo de generar un acervo de la institución, entre ellos: el sub-fondo documental “Teatro por la Identidad” o el fondo documental “Testimonios de las mujeres de las Ligas Agrarias y el Movimiento Rural de Acción Católica”.

En todos los casos, a excepción de los nativos digitales, si bien no conservamos los soportes originales, custodiamos las piezas audiovisuales en sus formatos digitales reforzando la preservación de dichos materiales ya que, un modo de preservar es habilitar la custodia compartida. Ese fue el caso del material de Sucesos Argentinos “Edición Cooperativa”.

Fondo documental Sucesos Argentinos Edición cooperativa

A finales del año 2015 la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) estableció un convenio con Radio y Televisión Argentina (RTA) para la preservación, digitalización, descripción y publicación del acervo audiovisual correspondiente al noticiario cinematográfico “Sucesos Argentinos Edición Cooperativa” (1972-1982 ca.). Los rollos de material filmico de dicho acervo -que se daban por perdidos- fueron adquiridos en un remate judicial por Juan Carlos Olima entre los años 1991 y 1992. El ex canciller, al enterarse por los periódicos que el material iba a ser loteado, lo adquirió y lo cedió a la Biblioteca Florentino Ameghino de la Facultad

Libre de Venado Tuerto, que se encargó de su custodia y conservación hasta el momento del acuerdo con las demás instituciones.

El material recuperado constituye un aporte valioso al patrimonio cultural y audiovisual de nuestra historia y memoria argentina. Se trata de noticiarios y registros (notas sin editar) de diferentes gobiernos y personalidades políticas que tomaron decisiones relevantes para la historia de nuestro país, como por ejemplo, el Secretario del Ministerio de Bienestar Social e integrante de la Alianza Anticomunista Argentina (Tripe A) José López Rega, la Presidenta María Estela Martínez de Perón, el Presidente de la última Junta Militar, Jorge Rafael Videla (1976-1981) y funcionarios como el Ministro del Interior Albano Harguindeguy, entre otros.

Estado del fondo

Este fondo documental ha pasado por diversas situaciones que han deteriorado sus condiciones de conservación. En primer lugar, sabemos que permaneció un tiempo -desconocemos su duración- en un sótano sin las condiciones climáticas y/o temperatura ideal para su guarda (se especifican más adelante); luego, pasó por mudanzas en las cuales se perdieron algunos rollos del material; tampoco hubo un inventario. Por último, en algunos casos, el daño o deterioro del material filmico no pudo ser abordado y tratado a tiempo, con lo cual se perdió el contenido de algunos rollos.

Hasta el momento nos hemos encontrado con materiales cuyas características técnicas podríamos sintetizar de la siguiente manera: formato de 16mm y 35mm cuyo soporte material es acetato de celulosa, en blanco y negro y a color, con sonido óptico y magnético y, en otros casos, sin sonido y también sólo sonido, sin imagen. Las películas de 16mm han sido revisadas y fueron sometidas a un proceso de limpieza, aireado y empalmado para ser digitalizadas en su totalidad durante el transcurso de los últimos 5 años. En este sentido, resta realizar esta tarea son 200 latas de filmico en 35mm. Por supuesto que se contempla un plan de revisión y limpieza para los próximos 5 años de las ya revisadas, pero nos urge trabajar con el material que todavía no ha sido sometido a tratamiento.

. Conservación del filmico

Las cajas de cartón -en las cuales estaba embalada una parte de la colección originalmente- contienen rollos filmicos en su interior que, en algunos casos, tienen un rótulo en su parte superior, aunque no siempre el contenido coincide con lo que hay adentro, ni tampoco tienen

un número asignado, sino que se lo rotula a medida que se revisan cada una de las cajas o, en algunos casos, los rollos sueltos. Los materiales que reúne tiene las siguientes características técnicas: formato de 16mm y 35mm cuyo soporte material es acetato de celulosa, en blanco y negro y a color, con sonido óptico y magnético y, en otros casos, sin sonido y también sólo sonido, sin imagen.

La revisión del material filmico comienza con la apertura de la lata, o caja de embalaje, lo cual permite considerar sus condiciones de existencia, al tiempo que permite decidir si será digitalizado o no. Debido a las malas condiciones de guardado del material una gran mayoría presentan hongos, hidrólisis, resecamiento, así como suciedad propia de un mal almacenamiento desde el origen del guardado. También hay material que no logra ser recuperado ya que presenta la emulsión completamente removida, lo cual muchas veces es anticipado por el olor a vinagre que emana al abrir el embalaje. Este olor señala una degradación del acetato. Esta etapa da lugar a ampliar la clasificación del material y su nivel de deterioro. Allí determinamos la presencia de marcaciones, rayas en el filmico, fotogramas perforados y niveles de decoloración. También se ve el deterioro de la emulsión y se clasifica según este cristalizado (la imagen se verá alterada principalmente en los bordes) o, si está pegado capa con capa (por lo cual al despegar perderemos la imagen). Cabe señalar que este trabajo ahora se realiza en el Archivo Histórico de RTA.

Una cuidadosa documentación y control de la colección – “una buena gestión”– es un prerequisite para la preservación. (...) Involucra la creación de un inventario hasta el nivel de detalle de los soportes individuales y los archivos (Edmonson, 2018: 75).



Embalaje de los filmicos: Caja de cartón (izq.) y lata metal (der.)

 Material que ha sufrido hidrólisis, emulsión completamente perdida. Trozos de cartón pegados, del embalaje original. Blanco y negro.	 Material con hongos y moho. Negativo color.
 Material roto, con hidrólisis. Imagen deteriorada	 Inscripciones. Positivo color.

Material con distintos grados de daño.

Siguiendo este principio de documentación, se confecciona - de manera escrita y por triplicado- un boletín de entrada que consiste en un registro de los datos técnicos de las cintas, el embalaje y las condiciones en las que se encontraba al momento de su revisión. El boletín de entrada, además de ser una “memoria” de las cintas, constituye un documento de trabajo en el que se anotan, por ejemplo, los metrajes de los rollos a transferir posteriormente, en caso de que se decida hacerlo. Es importante que en el boletín de entrada se coloque la fecha de revisión y el código de documento para poder identificar el material en otra oportunidad que se requiera. Asimismo, en esta etapa, en caso de ser un material que se va a digitalizar, se reemplazan los empalmes viejos con cintas adhesivas libres de alcohol y se reparan perforaciones rotas. Luego, se coloca líder y cola de rollo, dejándolo correctamente enrollado para su digitalización. Un gran porcentaje de esta colección está compuesto por material originalmente clasificado como "descarte" (aquellas tomas o fragmentos de tomas que no fueron incorporados a los copiones finales). Es interesante resaltar que una gran cantidad del material de descarte no se encuentra en su edición final, por lo cual se lo recupera a través del montaje en la mesa según su orden de guardado.

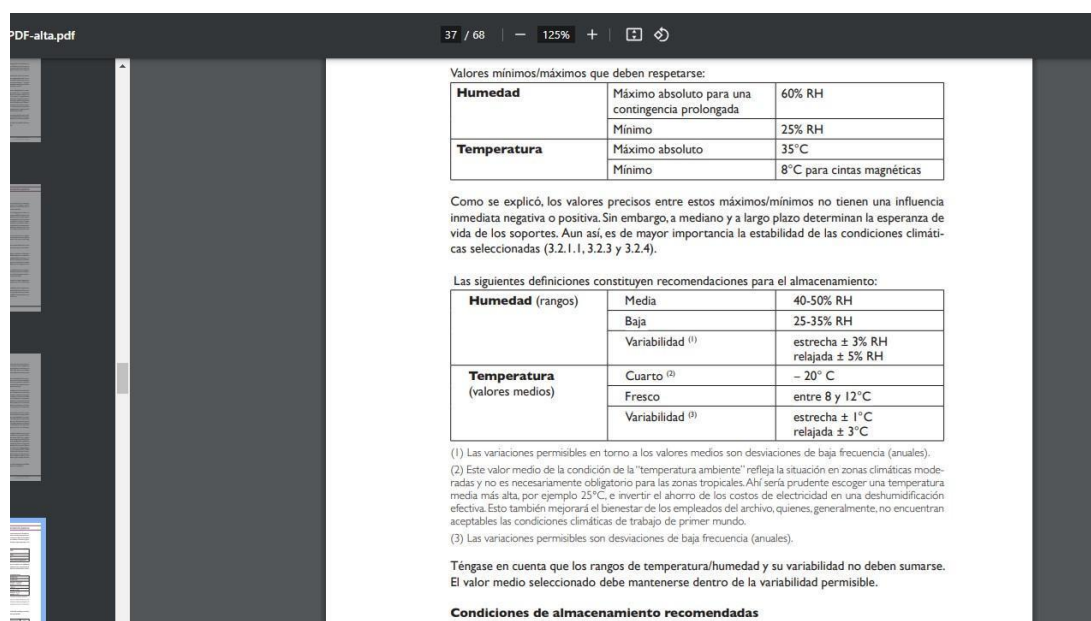
a.1. Guardado (conservación del original)

Desde el punto de vista de Edmonson (2018) “conservar un soporte original y proteger su integridad significa que no se pierda información, y que todas las opciones futuras para preservación y acceso se mantengan vigentes (...) El ambiente de almacenamiento –incluyendo poner atención a la temperatura, humedad, iluminación, contaminantes del aire, animales e insectos y seguridad física– debería, en la medida de lo posible, maximizar la vida de los soportes bajo resguardo” (p. 75-77).

En ese sentido, sea que se haya decidido transferir el material a digital o no, teniendo en cuenta sus condiciones físicas o de contenido, se guarda el soporte analógico original. Para ello, se reemplaza el embalaje de cartón por un soporte de polipropileno inerte, especial para el almacenamiento a largo plazo para soportes filmicos. Este soporte proviene de una donación de un laboratorio al Archivo Histórico de RTA.

Una vez que el material ha sido digitalizado, los originales deben regresar a la bodega -que en el caso de esta colección se encuentran en un predio de RTA ubicado en la Planta de Radiotransmisión de Radio Nacional en la localidad de Gral. Pacheco- debido a que, es el lugar acondicionado con temperatura y condiciones de humedad necesarias para su conservación. Y, desde ya, previamente, una limpieza y acondicionamiento en bóveda acompañada de un control sistemático de condiciones ambientales en área de depósito.

La IASA (2015) recomienda que el almacenamiento se realice en las siguientes condiciones de temperatura y humedad:



PDF-alta.pdf 37 / 68 125%

Valores mínimos/máximos que deben respetarse:

Humedad	Máximo absoluto para una contingencia prolongada	60% RH
	Mínimo	25% RH
Temperatura	Máximo absoluto	35°C
	Mínimo	8°C para cintas magnéticas

Como se explicó, los valores precisos entre estos máximos/mínimos no tienen una influencia inmediata negativa o positiva. Sin embargo, a mediano y a largo plazo determinan la esperanza de vida de los soportes. Aun así, es de mayor importancia la estabilidad de las condiciones climáticas seleccionadas (3.2.1.1, 3.2.3 y 3.2.4).

Las siguientes definiciones constituyen recomendaciones para el almacenamiento:

Humedad (rangos)	Media	40-50% RH
	Baja	25-35% RH
	Variabilidad ⁽¹⁾	estrecha ± 3% RH relajada ± 5% RH
Temperatura (valores medios)	Cuarto ⁽²⁾	– 20° C
	Fresco	entre 8 y 12°C
	Variabilidad ⁽³⁾	estrecha ± 1°C relajada ± 3°C

(1) Las variaciones permisibles en torno a los valores medios son desviaciones de baja frecuencia (anuales).
(2) Este valor medio de la condición de la “temperatura ambiente” refleja la situación en zonas climáticas moderadas y no es necesariamente obligatorio para las zonas tropicales. Ahí sería prudente escoger una temperatura media más alta, por ejemplo 25°C, e invertir el ahorro de los costos de electricidad en una deshumidificación efectiva. Esto también mejorará el bienestar de los empleados del archivo, quienes, generalmente, no encuentran aceptables las condiciones climáticas de trabajo de primer mundo.
(3) Las variaciones permisibles son desviaciones de baja frecuencia (anuales).

Téngase en cuenta que los rangos de temperatura/humedad y su variabilidad no deben sumarse. El valor medio seleccionado debe mantenerse dentro de la variabilidad permisible.

Condiciones de almacenamiento recomendadas

Fuente: IASA (2015) Manejo y almacenamiento de soportes de audio y de video, p35.

Es necesario tener en cuenta que en acetatos y nitratos el deterioro tiene una naturaleza autocatalítica; es decir, una vez que el deterioro ha comenzado, los productos de degradación inducen a más deterioro. En el caso del nitrato es todavía más especial porque su material es autoinflamable, por lo cual, los cuidados deben extremarse: “los almacenamientos de celuloide deben estar adecuadamente aislados y ventilados” (Del Amo, 2006: 6).

Así, respecto al mantenimiento, hay que tener en cuenta que la ventilación puede constituir un criterio fundamental para la conservación de filmico (Del Amo, 2006), ya que la permanencia de la hermeticidad y falta de ventilación incrementa el crecimiento de microorganismos (hongos y bacterias) en las películas, por lo cual se prevé que una persona controle cada seis meses el estado de la colección (en lo posible utilizando cintas para medir el PH). Finalmente, es pertinente subrayar que la conservación de los originales, en las mejores condiciones funcionales y durante todo el tiempo que sea posible, es la única política que puede asegurar la supervivencia del patrimonio cultural cinematográfico (Del Amo, 2006).

2.Digitalización: Desde el punto de vista de Fossati (2019) “digitalizar colecciones para dar acceso es tan urgente como preservar de la mejor y más sustentable de las maneras” (62).

a) Transfer: Actualmente la digitalización es responsabilidad del Archivo Histórico de RTA. No se realiza restauración de manera sistemática y específica (corrección de suciedad, manchas, etc.), sólo se corrige el color tomando como punto de partida un color específico (el blanco preferentemente) y se trata de conservar lo más cercano a la estética y el etalonaje del 16 y 35mm utilizado.

b) Guardado: Tal como observa Fossati (2019), en relación al almacenamiento resulta necesario prever distintas cuestiones: entre ellas, la seguridad y la posibilidad de recuperación en un contexto de fuertes cambios tecnológicos, ya que la veloz obsolescencia del hardware (obsolescencia programada) y el software resultan un tema ineludible. Un aspecto clave es realizar el resguardo en copia en alta (wxf, codec que se considera un estándar por la SMPTE - Society of Motion Picture and Television Engineers -) y baja resolución (en formato avi o formato de compresión de Microsoft). Una película en alta resolución pesa mucho (un video de 4 minutos pesa 3GB en. mxmf versus 800MB de .avi), por lo cual hay que prever muchos terabytes de guardado. El segundo aspecto a tener en cuenta es la estabilidad de los soportes digitales que se utilizan (obsolescencia y grado de estandarización).

Asimismo, tal como señala Edmonson (2018), “existe la necesidad de establecer un orden de prioridades para la digitalización. Éste puede basarse en muchas variables, como la condición del soporte y el cálculo de ¿cuánto tiempo puede permanecer el soporte tecnológico hasta ser digitalizado? (...) Las copias de acceso pueden crearse en muchos formatos diferentes. Éstas deberían ser, por definición, reemplazables si se pierden o se dañan” (pp. 76-77). La solución que se encuentra a la inestabilidad de los soportes digitales es la migración de datos -previando entre los dos y los cinco años-.

Por otro lado, el almacenamiento tiene que ser en espejo, al menos tiene que haber dos copias del mismo documento (las condiciones ideales, en dos espacios físicos diferentes y territorialmente alejados entre sí). En este sentido, un buen plan de preservación tiene que tener en cuenta financiamiento para realizar el proceso de migración, sea porque se deba cambiar el equipamiento (pc, discos rígidos, etc.).

En el caso particular de “Sucesos”, las copias digitalizadas (en alta y baja calidad) quedan en manos de tres instituciones, el AAIIGG, el Archivo Histórico de RTA y la biblioteca Florentino Ameghino. El AAIIGG guarda en copias espejo: en una nube de un proveedor tercerizado por la UBA (extranjero y pago, que no garantiza soberanía sobre el material, pero sí resguardo); y otras en discos externos de calidad “my book”, que garantizan mayor estabilidad que los discos convencionales. Al día de hoy un disco externo “mybook” cuesta alrededor de trescientos quince mil pesos. Hasta ahora se pudo comprar gracias a subsidios a la investigación científica (UBATEC, PICT, etc). Si esos programas se desfinancian, habrá que planificar proyectos que busquen financiamiento a patrimonio cultural (v.g. impulso cultural, etc).

A modo de cierre

En primer lugar, repasamos aspectos de su organización, dando cuenta de las motivaciones y necesidades que dieron fundamento a la creación de este archivo, que no se comprenden sino a través de entender los problemas de acceso a los archivos audiovisuales en el momento de su conformación -muchos de los cuales todavía persisten, a pesar de los avances que se han dado en dirección a su conservación y puesta en acceso público-.

Asimismo, describimos de manera sucinta la política de articulación con instituciones, investigadores y ciudadanía en general a los fines de promover una mejor gestión y cuidado del patrimonio audiovisual. Fue a través de esta política que el AAIIGG ha incrementado su acervo y, por tanto, generado mayores posibilidades de acceso a nuestra memoria e historia audiovisual.

En ese marco se incorporó el fondo documental Sucesos Argentinos “Edición Cooperativa”, como parte de un convenio tripartito entre instituciones públicas. Como hemos señalado, las condiciones en las que ha sido recibido el fondo no han sido las adecuadas, por lo que se ha perdido mucho material. Sin embargo, gracias al trabajo de preservación realizado y de puesta en acceso público a través de la página del Archivo Histórico de RTA y de nuestro instituto que hemos documentado en estas páginas, es posible acceder a conocer parte de nuestra historia de la comunicación y acceder a los sentidos que se produjeron desde 1972 y, sobre todo, durante la última dictadura militar en Argentina (específicamente entre 1976 y 1982 ca).

Cabe señalar que no hemos abordado aquí algunos problemas acuciantes de nuestra labor como la cuestión del guardado y la consiguiente problemática de la soberanía sobre nuestros archivos. Tampoco hemos profundizado en los problemas que conlleva la forma capitalista de producción tecnológica actual y la consiguiente “cuestión” de la obsolescencia programada. Entendemos que estos problemas serán aspectos clave a discutir en próximas intervenciones.

Por último, queremos destacar que sin políticas públicas que apuntalen a los archivos -sea con financiamiento, capacitación e incorporación de profesionales o mejora en las instalaciones de guardado-, no es posible garantizar la continuidad de sus funciones y, por lo tanto, garantizar el derecho ciudadano al conocimiento y resguardo de su historia y memoria audiovisual.

Bibliografía

Ainchil, Masin, Municoy, (2023) La Cooperativa “Sucesos Argentinos” (1972-1982 ca.). En torno al trabajo de recuperación del noticiario cinematográfico. En revista: Argumentos. Disponible

online: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/8832>

Del Amo Garcia, A. (2006) Clasificar para preservar. Disponible en línea en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:3c3760a4-e887-4c78-a4ca-e8e2423746ee/clasificarparapreservar.pdf>

Edmonson, Ray (2004). Filosofía y principios de los archivos audiovisuales París: UNESCO.

Fossati, G. (2019) Del grano al pixel. Cine y archivos en transición. Ediciones Imago Mundi

Entre Memorias. Una lectura de género sobre el espacio testimonial en los documentales Papá Iván de María Inés Roqué (2000/2004), Encontrando a Víctor (2005) y Tiempo suspendido (2015) de Natalia Bruchstein

Araceli Mariel Arreche

amarreche@gmail.com

UNSAM, UBA, UNA

El presente escrito buscará revisar las versiones dadas a propósito de las mujeres militantes de los años de 1970, su acción política y sus derechos, a través de los testimonios que presentan las narrativas de hijas de desaparecidas/os durante la última dictadura militar (1976-1983) en el cine documental reciente. Pensar las representaciones en torno al género y a la militancia, analizando a las mujeres que formaron parte de las distintas organizaciones durante la última dictadura en Argentina desde una perspectiva feminista. En diálogo con un proyecto mayor, se trata de analizar aquí tres de los documentales de nuestro corpus filmico, los de Natalia Bruchstein, *Encontrando a Víctor* (2005) y *Tiempo suspendido* (2015); y el de María Inés Roqué, *Papá Iván* (2000/2004)¹.

Ambas directoras comparten la condición exiliar, como tantas otras hijas de militantes desaparecidas/ os llegaron a México con abuelas, madres, hermanos y más tarde decidieron permanecer allí. Ambas desarrollan su carrera ligada al cine y trabajan proyectos donde la memoria social se vuelven centro de sus preocupaciones.

Focalizando en los testimonios que presentan las madres de ambas cineastas, en las escenas donde madres e hijas reconstruyen el pasado reciente, y en aquellos que buscan rearmarse entre la abuela Laura Bonaparte y su nieta, nos proponemos dar cuenta de los procesos de subjetivación y el rol de los afectos en las militancias políticas de esas mujeres, de su

¹ Fichas técnicas: *Papá Iván*. México, 1995/2000. Dirección: María Inés Roqué. Guion: María Inés Roqué. Música: Pablo Flores Herrera. Fotografía: Hugo Rodríguez, Carlos Arango. Montaje: Fernando Pardo. Sonido: Lena Esquenazi. Producción: Gustavo Montiel, Ángeles Castro, Hugo Rodríguez, David Blaustein (asociado). Producido por: Centro de Capacitación Cinematográfica, CONACULTA, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México. Presentada en la Argentina por Zafra Difusión SA. Estreno en Buenos Aires: 29 de julio de 2004. Calificación: PM13. Fotos cortesía de Zafra Difusión SA.

Encontrando a Víctor (2005). Dirección: Natalia Bruchstein. Guion: Natalia Bruchstein. Música: Rodrigo Garibay. Fotografía: Alejandro Ester, Everardo González. Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) País: México.

Tiempo suspendido (2015) Dirección: Natalia Bruchstein Guion: Natalia Bruchstein Producción: Henner Hofmann, Karla Bukantz Productora: Centro de Capacitación Cinematográfica Origen: México Montaje: Valentina Leduc, Natalia Bruchstein Música y Sonido: Abril Schmucler, Carlos Olmedo, Pablo Demarco Fotografía: Mariana Ochoa Testimonios/ Intérpretes: Laura Bonaparte Duración: 65 minutos

participación en las organizaciones revolucionarias de los años '70, de su maternidad; así como revisaremos la tensión que dichas memorias sortean con las de sus hijas/nietas.

Bruchstein y Roqué forman parte de la llamada “segunda generación” (Basile, 2019)², en la que la memoria se presenta “tensada entre la memoria de los padres y la (...) de los hijos”, dando “lugar a diversos posicionamientos y políticas: memoria doble, dual, crispada entre estos dos polos que buscan acomodarse entre sí” (Basile, 2019: 20).

Cuando se trata de pensar en esta generación se considera que no sólo son los/as herederos/as de aquella lucha de los años '70 iniciada por sus padres y madres, sino también los/as herederos/as de la lucha iniciada por Madres, Abuelas y otros familiares a fines de los años '70 desde los organismos de Derechos Humanos. Se trata aquí de pensarlos/as, así, parte y sobrevivientes de la dictadura no en tanto “hijos” sino como infancias “afectadas” directamente por el terrorismo de Estado, lo que nos permite comenzar a indagar en modos específicos de afectación y nos permite releer en otra clave la dimensión afectiva de la separación física. (Pérez/ Capdepón, 2022: 126)

Bruchstein lo subraya en sus trabajos: en *Encontrando a Víctor*, la pregunta acerca de la decisión de “exilarse sin papá” aparece una y otra vez a la madre, a la tía y a su abuela. Es interesante cómo decide recortar el momento en que lo habla con su abuela y traer la escena íntima diez años más tarde al contexto de su nuevo documental, *Tiempo suspendido*. Así también reparar en el testimonio de su abuela Laura cuando da cuenta del derrotero de sus nietos al momento de la captura de sus padres como parte de estas infancias afectadas, cuando desde la voz *over* de la realizadora Laura relata mientras puede verse una foto de ella joven con su nieto pequeño, sobre sus piernas.

Huguito era de meses cuando mataron a su madre y a su padre. Tuvo diferentes madres hasta dar conmigo. Cuando tenía dos años y 20 días llegó por obra y gracia del espíritu santo a mi casa en México. Me estiró los bracitos cuando me vio y se quedó acurrucado en ellos un buen rato sin llorar. Sin reír. Mientras circulan estos dichos, en imagen tenemos la foto del pequeño sobre las piernas de su abuela joven.

² Al referirnos a “segunda generación” se trata de la distinción entre generaciones para diferenciar a los padres de los hijos y el grado en que padecieron, experimentaron, vivenciaron las políticas del terrorismo estatal. Como lo plantea Teresa Basile, no se trata de jerarquizar experiencias, sino de diferenciarlas. (Basile, 2019: 39)

Luego pasamos de esta imagen del pequeño protagonista del relato al nieto adulto sentado frente a cámara, en silencio, mientras la misma voz *over* continúa: “lo registré como hijo mío y como nacido en México. Quería ponerlo bajo la protección de la bandera mexicana”

Por corte la escena inserta un video casero de ese pasado que se testimonia, un pequeño haciendo pis. El video la tiene a Laura con ese nieto que puso bajo su nombre, una escena íntima donde se rescata el trabajo de cuidado. Como lo plantea Peller en su texto acerca de la intimidad de la revolución, se trata de mujeres que se hacen cargo de sí mismas y de los niños porque “frente a las tareas de cuidado y de crianza, las mujeres fueron desfavorecidas y debieron encontrar estrategias individuales para sortear las problemáticas que iban apareciendo en la vida cotidiana” (Peller, 2023:127), y es la realizadora la que – a partir de la operación de montaje – funciona como mediadora de ese pasado, dejando expuesto este punto de tensión.

Tamara Tenenbaum (2020) puntualiza cómo las hijas/autoras utilizan un estilo anfibio para ser autoras y personajes. No se trata de “exponer una vida”, sino de tomar lo vivido y testimoniarlo, contar la experiencia del exilio como hija que lo vivió y sintió de forma directa.

Las producciones revisadas problematizan las militancias políticas de las mujeres, su participación en las organizaciones revolucionarias de los años ‘60 y ‘70, la división sexual del trabajo, la maternidad y el rol de los afectos. Las mismas crean, de esta manera, una nueva sensibilidad que interviene poéticamente, perturba, desplaza, juega con las formas canónicas de rememoración sobre la violencia política de los ‘70, lo que da lugar a imágenes que construyen “una politicidad” que compone y descompone la realidad por medio de una “invención poética” (Amado, 2009: 10). Un mundo de imágenes contradictorias que no pueden unificarse ni en perspectivas ni en poética, y que - caracterizándolo de manera general - sería aquel que trabaja en los límites de la “autobiografía, el testimonio y la apuesta ficcional, para hacer su propia interpretación de aquellos años y del protagonismo de sus padres” (Amado, 2009: 14- 16). Memorias marcadas “que responden a duelos, énfasis, utopías, reclamos, interpretaciones, mitificaciones y renegaciones que es necesario despejar.” (Casullo, 2007: 251)

Hoy, desde los múltiples testimonios que nos circulan de las y los sobrevivientes, reconocemos que hablar necesitó de mucho tiempo y de una escucha en donde los feminismos colaboraron con nuevos marcos y la aparición de nuevos interlocutores para elaborar lo vivido. En este sentido, creemos que el cine de las hijas, forman parte de estos nuevos marcos sociales de escucha (Victoria Álvarez, 2020).

Encontrando a Víctor, documental realizado por Bruchstein a lo largo de cinco años, es la tesis en la que la cineasta desanda el camino entre México, donde creció con su madre, y Buenos

Aires, sitio donde su padre - cuadro de la organización guerrillera de izquierda Ejército Revolucionario del Pueblo, ERP - desapareció en 1977. En tanto documental interactivo se arma en torno a la presencia de familiares y amigos, aunque centralmente se apoya en la entrevista a su madre. Inscribe un *yo* narrativo, “asentado en la supuesta verdad de la experiencia” (Amado, 2009:163) y en una doble identidad: una implícita - la de huérfana/ heredera de padre inscripto con su muerte en la historia - y su propia identidad como realizadora que la vuelve mediadora de lo narrado, resituando el fundamento de la verdad de la Historia. Desde fotos familiares, testimonios, material de archivo histórico, el relato de Bruchstein construye una memoria que no logra cerrar el pasado o finalizar el duelo. Las imágenes, como índices, traen al presente las huellas de lo sucedido - es decir, las impresiones del pasado - y de este modo forman un registro que permite a la hija de un desaparecido reconstruir su identidad. *Tiempo suspendido* comparte la lógica del documental interactivo, así también el uso de materiales privados y del archivo histórico que traen al presente lo sucedido. Ahora bien, el *yo narrativo* que instala la identidad de la realizadora como mediadora de lo narrado se problematiza ante la paradoja sobre la que busca trabajar, la desmemoria de una militante de la memoria. Bruchstein recupera la voz de su abuela, le pone su voz a los textos y documentos, los monta sobre imágenes en presente y sobre aquellas del pasado que hoy ésta no recuerda. Laura Bonaparte es una de las madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, una luchadora incansable durante más de 35 años sobre los crímenes y desapariciones perpetrados durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón y los que llevó adelante la dictadura militar entre 1976-1983, que le quitó seis familiares entre ellos su ex marido, tres de sus hijos y las parejas de sus dos hijas mujeres. *Tiempo suspendido* es un documental, como lo expresa su directora, que la puso a trabajar en el 2010 cuando su abuela comenzó con demencia senil y que busca interrogar el funcionamiento de la memoria, pero que a su vez intenta abrirse a una referencia más allá de lo biográfico, y “aterrizar” en México. “Yo quería que sirviera para México, porque justo lo que en México ha pasado es que hay una falta de memoria. El tema de los desaparecidos es algo muy grande, no es algo de los últimos años, aunque en los últimos años ha sido más fuerte, sino que es algo que viene desde los sesenta” (Bruchstein, 2017)

Papá Iván de María Inés Roqué, por su parte, se planea en torno a la figura de Juan Julio Roqué, un militante montonero caído en combate en la última dictadura militar. A partir de una carta escrita en 1972, cinco años antes de su muerte -en la que explica a su familia las razones de su elección política - su hija María Inés trata de reconstruir su figura recogiendo testimonios e imágenes de quienes lo conocieron y de los lugares donde vivió sus últimos días. Para dicho

acto de rememoración elige la primera persona como voz narrativa, que trabajará en todas las formas (*in, off, over*) y que de manera explícita a lo largo del relato revelará los motivos que la llevaron a contar *esta* historia, la de su padre. “Es algo muy mío con mi papá”, aclara una vez iniciado el viaje cámara en mano, así como también nos participa de las dudas que tiene en torno a su militancia cuando replica: “prefiero un papá vivo a un héroe muerto”.

La película se presenta como un ejercicio de memoria orientado a darle sentido a la ausencia de su padre, al mismo tiempo que recorre afectivamente toda la serie de preguntas generacionales que el pasado ha dejado sobre ella. A partir de un trabajo de montaje que pone en relación documentos escritos, imágenes y testimonios orales, busca revisar las razones y explicaciones de la opción por la lucha armada y la vida militante de su padre.

De alguna manera, el peso que ejercen las memorias familiares en la identidad de los sujetos aparece nítidamente en la configuración de estos relatos. En *Encontrando a Víctor* y en *Papá Iván*, ambas mujeres/hijas necesitan apelar a la reconstrucción de un pasado, el del padre, para la construcción de un presente, el suyo. La memoria es vista como instrumento de liberación: si *rememorar es conocer*, la memoria se manifiesta como única posibilidad de ligar lo que fuimos a lo que somos y lo que seremos.

En tanto niña con memoria del horror, Bruchstein en *Encontrando a Víctor* se esfuerza por unir los fragmentos de su historia familiar: “más que buscarlo quería saber por qué mi papá no salió de Argentina”. Interpelando a su madre, con la que conversa alrededor de una mesa, insiste en la disyuntiva de “dar vida y dar la vida. Mientras estaba embarazada no participaba de la lucha”, dice la mujer, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), brazo político del ya mencionado ERP. Como lo refiere Mariela Peller, se trata de poner sobre la mesa las “paradojas de la revolución” una vida cotidiana que el proyecto revolucionario incorpora reconociéndola, pero que también cancela al momento de valorarla como “cuestiones de orden privado y familiar” (Peller, 2023: 20 -21)

“Hoy se puede ver como una idea esquemática”, continúa la madre de Bruchstein, “sin embargo, la militancia era un proyecto de vida. Priorizamos que vivieran en un mundo más justo”. La madre, entre silencios y miradas perdidas, buscará dar con las razones que su hija reclama. Tal como lo explicita Temma Kaplan (2010), las ideas políticas que estos activistas promovieron suponían cierto sentido de que todo era posible en una sociedad distinta.

Es interesante aquí tomar los testimonios de Laura Bonaparte, recogidos en *Tiempo suspendido* de un documental previo de Humberto Ríos realizado en México en 1979, *Esta voz entre muchas*, uno de los tantos documentos de los que se sirve la nieta para reorganizar los recuerdos

de la abuela, acercándonos a sus prácticas políticas durante los años de la dictadura. La voz en *off* de Laura denuncia que “en la Argentina hay 25.000 desaparecidos, 8000 muertos, 10.000 presos políticos. Hay 60 campos de concentración. Nosotros exigimos de la junta militar el cese de las torturas. Que es de una crueldad inaudita. Exigimos que se respete la constitución”. Mientras se escucha esto, pueden verse imágenes de refugiados y se hace foco en un cartel que trae a discusión si se jugará el mundial '78. La voz de Bonaparte fuera de campo continúa: “La constitución nacional, no la constitución con las enmiendas hechas por la junta militar. Exigimos que den la lista de los desaparecidos, de que se diga dónde están y que aparezcan. También exigimos que se nos diga dónde están nuestros hijos muertos”. El video en blanco y negro, registro documental del pasado en México sigue, pero la voz cambia a la *over* de Laura, quien toma el relato de su abuela: *“he comprendido y agradezco y por eso lo escribo, que el exilio es la vida misma y que es un don que debemos aceptar sin culpas. Luis mi querido hijo que se salvó gracias al exilio me retuvo en México y ya no pude volver”*.

Asimismo, el testimonio que Laura ofrece a Fernández Mouján y que Bruchstein inserta en su documental, devela las acciones llevadas a cabo por esta madre y que le costarían el exilio, de cuya memoria es heredera la realizadora en tanto nieta:

Yo me trasladaba todos los días de Capital Federal a La Plata para ver si había noticias de mi hija. Nunca me dijeron que podía estar muerta (...) 5 o 6 de enero de 1976 todavía no se había producido el golpe, todavía estábamos bajo una pseudo democracia, corrupta de Isabel Perón y de López Rega. Llego a la comisaría nro. 8 de La Plata y me quieren entregar las manos cortadas de mi hija en un frasco (...) Yo me niego a recibirlas y exijo que me entreguen el cuerpo de mi hija. Yo voy al cementerio de Avellaneda y me encuentro con un espectáculo terrible. La tierra recién removida, algunos cajones abiertos (...) Había que cruzar todo el cementerio de Avellaneda, que es muy grande, para llegar justo a la fosa. Como había llovido estaba muy barroso, al costado había un gran charco de agua echada a perder. Yo le pregunté al sepulturero a qué se debía eso y él me dijo que era del peso de los cuerpos cuando los depositó la pala mecánica. Yo le pregunté en qué lugar estaba mi hija enterrada porque me habían dado como el tablón nro. 28. El sepulturero caminó, quiso contar 28 pasos y no alcanzó a contar nada más que 16 y de pronto se paró y dijo: aquí es. En cualquier lugar. Fue muy terrible. Muy terrible porque si así habían tratado a las personas entre las que estaba mi hija, ya muertos, quería decir que todo lo que el comisario me había dicho y que yo no quería escuchar era también verdad. (...) Hago un juicio por asesinato a las Fuerzas Armadas.

Mi marido, estábamos separados en ese momento, me pide que haga yo todos los trámites y él va a poner su documento, domicilio y firma junto a la mía para lograr que ese juicio por asesinato a las Fuerzas Armadas y a la presidenta de la nación Isabel Martínez de Perón sea efectivo (...) Yo la seguí peleando a nivel de juzgados y en las comisarias hasta que el 8 de enero me dieron a firmar ese papel donde la daban por muerta en combate a mi hija.

Cuando se piensa en estas narrativas, las de hijas e hijos, se subraya la aparición de una voz propia que les permite instalar una mirada crítica, que interroga las elecciones políticas, personales y familiares de sus padres, desafiando las visiones ya instituidas. En coincidencia con los trabajos de Elizabeth Jelin (2000; 2001; 2010; 2017), Ana Guglielmucci (2013), Ana Amado y Nora Domínguez (2004), sostenemos que dichas narraciones no duplican los sentidos del pasado dados por la memoria “habitual” o “automática” que elude la reflexión (Jelin, 2000) sino que logran recuperar una historia despedazada por el horror y construir una “memoria crítica” (Oberti y Pittaluga, 2006) que escapa a la repetición.

En *Encontrando a Víctor*, la madre de Bruchstein argumenta a propósito de su exilio que “mi drama era lo que estaba dejando atrás, la sensación de la ausencia de los que perdía. Si la organización me hubiese dejado volver, lo hubiese hecho. No eras más o menos importante. Quizás apurábamos la vida”. En el adverbio *quizás*, esta militante plantea cómo en el presente muchos de aquellos sentidos se han desestabilizado, abriendo interrogantes de diverso orden en torno a las formas de entender la política en ese tiempo. Por otra parte, como lo explicita Débora D’Antonio (2009) el presente abre una serie de preguntas en estas mujeres y sus militancias entendidas desde una perspectiva de género, de modo de comprender en su totalidad las prácticas políticas y sus representaciones en el marco de su singularidad.

Como plantea Alejandra Ciriza (2005) revisar estas narrativas nos lleva a una doble operación: situar las prácticas en ese punto del pasado político al que pertenecen e interrogar acerca de su sentido hoy.

En ese sentido el caso de *Papá Iván*, donde el eje narrativo está construido a partir de la carta dejada por el padre a María Inés, es la voz materna la que pone en entredicho sus palabras, un complejo juego de contrastes que tensiona las certezas de los testimonios y relatos expuestos. El testimonio de Azucena Rodríguez atraviesa varios momentos, todos ellos las encuentra a la madre y a la hija en el estudio de su madre. El momento en el que Azucena y Juan se conocen,

el proyecto pedagógico en común que los reunía, “el amor por la educación”, y la militancia que los terminó separando.

A propósito del trabajo rememorativo, Peller en su artículo “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la postdictadura argentina” trae los dichos de Pilar Calveiro

si bien el punto de partida de la memoria es siempre una marca dejada por el pasado sobre el cuerpo de los sujetos (individuales o colectivos), en el trabajo rememorativo dicha marca es trascendida para asignarle nuevas significaciones, que hacen de la propia experiencia algo transmisible. A diferencia de la historia, que presenta la voluntad de construcción de un relato con pretensiones de objetividad, la memoria parte de la experiencia y por ello opera como un lego. A diferencia del rompecabezas que siempre conforma la misma figura, en el juego de lego, con las mismas piezas se pueden construir múltiples figuras (Peller, 2016: 3-4)

Papá Iván complejiza la identidad de hija de desaparecido e indaga en la disyuntiva entre el guerrero heroico y el padre amoroso. Esa exploración íntima y, a la vez, pública se constituye como un vector singular que no niega la identidad militante de su padre, sino que la articula con su rol familiar, atendiendo a reponer inquietudes del presente y del pasado: reclamos, incomodidades y deseos inconclusos.

En la carta de Roqué a sus hijos se pone en palabras: “los dos éramos revolucionarios, pero sabíamos que ella [en alusión a Azucena, su esposa] no podía seguirme en la forma de lucha que yo había elegido. Ella tuvo siempre una imposibilidad institucional para ejercer la violencia”.

La cuestión de la militancia es un aspecto recurrente en todas estas narrativas y, generalmente, es abordada desde una perspectiva que pone en evidencia una interpretación condicionada por la dimensión afectiva. (Saporosi, 2019) Con esto se pretende desligar de la idea de que estas experiencias de memoria *rechazan* el imaginario de la militancia y sólo se acercan desde su “costado humano”. Creemos, al igual que Ana Amado, que se trata de gestos de autonomía y dependencia, que pueden leerse a la vez. Autonomía que se expresa formalmente en la primera persona de la enunciación y en la presencia en la imagen como narrador- personaje; dependencia que se exhibe en ese apego al origen, en ese hacer entrar en escena (de modos diversos) a los ausentes (Amado, 2009: 165-166).

En sus dichos Azucena – madre de la cineasta - repasa la contradicción que le traía ver en su casa armas y ciertas sumas de dinero. El pase a la clandestinidad es visto por María Inés como el nudo en donde no se puede conciliar la vida familiar con la política. “¿Cuál era tu gran diferencia, para no sumarte a la lucha armada?”, pregunta. A lo que su madre responde:

el rechazo a la violencia. No admito la violencia en ninguna de sus formas. Siempre sentí que era inmolar tu vida y pensé que la vida es para vivirla y no para inmolarla. Tiene sentido la lucha de cada día con tus hijos, con lo que piensas y construyes. Ese proyecto tenía como finalidad la muerte. Le dije, no voy a pasar a la clandestinidad por ser tu mujer. No se pasa a la clandestinidad por ser la mujer de alguien. Lo hablamos, cosa que no hicieron todas las parejas.

En el relato de la madre se ven permanentemente los desvíos que presentan al cerrado logos masculino sobre la violencia:

Por fuera de un familiarismo conservador, desprovista de sentimentalidad forzada la madre repone el paisaje interior - en el sentido doble de la interioridad, la doméstica y la individual- de aparente intrascendencia frente a la historia espectacularizada en la versión paterna: la angustiosa espera familiar del guerrero, su miedo ante la acumulación de armas en la casa, las estrategias para defender la seguridad de los hijos, la noche fría y cerrada en que el padre se marchó a la clandestinidad, su rechazo visceral a la opción de las armas (Amado, 2009: 179).

Como en la serie literaria de la narrativa de hijas e hijos, se trata de ver en estos documentales los diferentes posicionamientos en relación a los discursos públicos que circularon y circulan sobre la lucha armada y la dictadura militar, de acuerdo a las distintas formas que las mujeres adoptaron para conjugar -en un mismo espacio textual- temas como el Estado, la violencia política, la angustia, el miedo, el romance y el cuidado de los hijos/as.

En *Tiempo suspendido*, Bruchstein decide montar el testimonio de su abuela sobre la muerte de su ex marido. Laura dice: “con el tiempo descubrí cuál había sido el fin de mi marido Santiago Bruchstein”. Desde una planificación minuciosa, que revisa fotos, videos caseros y los testimonios dados por Bonaparte en el documental de Humberto Ríos en 1979 y en la entrevista de Alejandro Fernández Mouján en 1993, la realizadora expone en detalle el testimonio para inmediatamente tomar la voz de su abuela “Luis nunca me ha hablado de su padre, yo tampoco

a él. Él sabe que hay fotos de la quemazón, pero no las quiso ver y yo me tranquilicé” acto que denota nuevamente el cuidado de las mujeres para con sus hijos.

En *Papá Iván* el testimonio de Azucena, la madre, repasa otros detalles como el abandono de Juan por otra compañera, abandono que le trae mucho dolor y ciertos reparos al momento de dar su testimonio. “Para mí era muy desestructurante verlo a tu papa teniendo otra compañera y un hijo. Yo pude separar mi dolor de mujer abandonada del cariño a ese chico”. Azucena admite con un profundo dolor la infidelidad de su marido y, en una suerte de lamento silencioso, afirma: “Nadie se animó a contarme que Iván tenía otra compañera”. La inclusión de esta evocación, promediando el film, problematiza ese imaginario heroico de Iván. De algún modo la directora/ hija se posiciona en esa tensión irresoluble que comprende, por un lado, el fuerte mandato de las organizaciones político-militares y sus férreos códigos de comportamiento entre las parejas militantes y, por el otro, los puntos de fuga de las subjetividades revolucionarias. Esta asunción reconstituye una mirada falible sobre su padre que le permite revisar ciertas aseveraciones heroicas por parte de sus compañeros varones y de su propia carta.

En resonancia con ese “grito de Antígona” que señala Judith Butler, el lamento amoroso y desolador de Azucena contribuye a situar esa expresión como un desafío frente al relato hegemónico de los héroes revolucionarios y su moral combatiente. Azucena introduce la marca de la fuga, la falibilidad de un cuadro político-militar, pero además interrumpe la comodidad de cierta narrativa combatiente asociada a la violencia revolucionaria. En su testimonio se condensa una forma de restarle trascendencia a los actos heroicos de su padre, en una clara disputa de sentidos con los compañeros varones de militancia.

Las diferencias también se manifiestan en relación a la crianza de los hijos cuando aparece la detención de Roqué en 1973 en Devoto. La madre argumenta su negación al pedido de llevarlos de visita a la cárcel y recuerda las acusaciones de “burguesa”, de que “no entendía nada” de quien fuese su compañero. “Los hijos de los revolucionarios vienen y hasta cantan”, repasa Azucena de la carta de su ex compañero, “a lo que yo le dije que estaba a cargo de ustedes y que mientras fuese así no podía permitir que fuese él el que bajara la línea ideológica”.

Como podemos ver, y en consonancia con los dichos de Alejandra Oberti (2015), las organizaciones revolucionarias se disponían a integrar todos los aspectos de su vida a la causa. En el caso de la madre de Bruchstein queda claro la idea de construir la pareja militante, tener hijxs para la revolución, formar una familia que se convierta en el núcleo de una sociedad liberada. (Oberti, 2015: 188) En el testimonio de Azucena, madre de María Inés, se trata de una elección en la que “patria o muerte” se vuelve imposible de sobrellevar. Ahora bien, es en este

testimonio en donde se deja al descubierto el machismo que se filtraba en las actitudes cotidianas, no solo en los dichos del militante al momento de sus demandas como padre sino en el modelo de familia al que se aferra Azucena para explicar su negación de saberlo a su esposo con otra compañera.

En ambos testimonios la disparidad en la pareja militante al momento del cuidado de los hijos se hace evidente. Así también lo que podía ser percibido como cuidado funcionando como una regulación de los roles de género (Ciriza, Rodríguez Agüero, 2005)

Este aspecto, soslayado en las diversas miradas en torno a la militancia de los años '70, devela las tensiones imperantes en la época no solamente en el marco de las organizaciones revolucionarias. Los cambios socioculturales que se sucedían desde los años de 1960, en especial en torno a la idea de familia y al rol de la mujer, proponían un ámbito de enfrentamiento entre las miradas las que proponían un cambio radical (las agrupaciones feministas, por ejemplo) y aquellas que representaban a la reacción que se encarnaban en los espacios de la Iglesia (muchas veces en asociaciones de Madres de Familia) y las Fuerzas Armadas. Si bien una recorrida veloz por la presencia de las mujeres en la militancia pareciera inscribirse en el primer territorio – algo que se explica en parte por el modo en el que el terrorismo de estado las reprimió, amplificando “(...) los componentes sexuales y genéricos de la violencia”. (Manzano, 2015, p. 7) - una lectura más profunda devela contradicciones que las películas trabajadas revelan de modo más o menos directo.

En este sentido es que Valeria Manzano (2015) afirma que las organizaciones revolucionarias de los '70 fueron construidas en torno a la necesidad de la militancia “incansable e intensiva” a fin de lograr adquirir espacios de mayor poder y responsabilidad. Esta lógica, aceptada de modo más o menos implícito, resultaba de difícil cumplimiento para las mujeres que provenían de familias que recortaban la autonomía cotidiana (no todas las mujeres jóvenes militantes podían vivir fuera de la casa familiar). Tampoco era sencillo para aquellas que se ocupaban de las tareas de cuidado, en especial de los hijos. En ambos casos, la autora señala el modo en el que estas problemáticas dificultaron el ascenso masivo femenino en el escalafón de las organizaciones. Estas ficciones autobiográficas, nos enfrentan con la presencia de dos sujetos, ambos intercambiables y disímiles: uno –el Yo presente- que hilvana el discurso y que opera como máscara, y otro - el Yo pasado- que se presenta como un vacío velado y al mismo tiempo colmado (aunque infructuosamente) por ese otro yo que dice.

El espesor de una *imagen intervenida* es el modo en que las realizadoras encuentran en el intento por recuperar la humanidad de sus padres e indagar en la memoria. En su carácter de entrevistadoras tratan de reconstruir la imagen de la figura paterna a través de los testimonios de vida y de militancia de los que lo conocieron. En ellos, más allá de las estrategias clásicas del documental testimonial, no dejan de inscribir por distintas vías la distancia generacional que las separa de ellos. Intervenciones que expresan la dificultad de la rememoración, que actualiza el conflicto haciéndolo presente.

En el orden de lo político-social, estas narrativas colaboran en los ritos sociales del duelo al poner en circulación nuevos sentidos sobre el pasado, nombrando el horror vivido no sólo por sus progenitores sino también por las siguientes generaciones. Es que, como afirma Peller (2016), “al escoger su herencia estas jóvenes construyen un pasado diferente al mismo tiempo que se posicionan en el centro de la escena (pasada y actual) para reclamar también su protagonismo y poder legarles la historia a sus propios hijos” (Peller, 2016: 24)

Tanto Bruchstein como Roqué, mujeres nacidas durante los años setenta en Argentina, han hallado en el cine una forma de narrar con voz propia un pasado que parecía pertenecer sólo a sus padres protagonistas. Desde esa óptica la construcción de la memoria adquiere un espesor otro, que nos permite la creación de nuevos interrogantes y habilita nuevas formas de evocación y recuerdo en tanto comunidad.

Bibliografía citada

- AMADO, A. 2009. “Estéticas del duelo como documentos de historia”, en: *La imagen justa. Cine Argentino y política (1980- 2007)*, (pp.139-154), Buenos Aires. Colihue.
- BASILE, T. 2019. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Córdoba. Universidad Villa María.
- BUTLER, J. 2004. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires. Paidós.
- CIRIZA, A. y RODRIGUEZ AGÜERO, E. 1/06/2019. “Militancia, política y subjetividad. La moral del PRT /ERP” en: *DOSSIER MILITANCIA Y VIDA COTIDIANA EN LOS '60 / '70. Anuario de investigación del Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierda - CeDInCI*. N°5. Buenos Aires. CeDInCI.
- D'ANTONIO, D. 2009. “Rejas, gritos, cadenas, ruidos, ollas. La agencia política en las cárceles del Estado terrorista en Argentina, 1974-1983” en: Andújar, A., D'Antonio, D., Gil

- Lozano, F., Grammatico, K. y Rosa, M. L. (comps) *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, (pp 89-108), Buenos Aires. Luxemburg.
- DAONA, V. 2012. “Escritura de mujeres: intimidad, militancia y terrorismo de Estado en Argentina” Tesis para la Maestría en Ciencias Sociales UNGS – IDES. (en línea) Dirección URL: <http://repositorio.ungs.edu.ar/handle/UNGS/14>
- JELIN, E. y LANGLAND, V. 2003. “Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente” en: Jelin, E. y Langland, V. (eds.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, (pp. 1-18), Madrid. Siglo XXI.
- KAPLAN, T. 2006. “Género y memoria histórica. La reivindicación de la agencia” en: Andújar, A., D’Antoni, D., Grammatico, K. y Rosa M. L. (comps) *Hilvanando historias mujeres y política en el pasado reciente latinoamericano*. Buenos Aires. Ediciones Luxemburg. Pp. 11-22.
- MANZANO, V. 2015. “Sex, Gender, and the Making of the ‘Enemy Within’ in Cold War Argentina”. *Journal of Latin American Studies*. (pp. 1-30) Vol. 47. N° 1.
- OBERTI, A. 2015. *Las revolucionarias. Militancia, vida cotidiana y afectividad en los 70*. Buenos Aires. Edhasa.
- OBERTI, A. y PITTALUGA, Roberto. 2006 *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires.
- PELLER, M. 2016. “La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina”, en: Escobar, L. A., Giordano, J. P. y Pittaluga, R. (coords.) *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*. Ciudad de Santa Fe. María Muratore Ediciones. Pp115-141.
- PELLER, M. 2023. *La intimidad de la revolución. Afectos y militancia en la guerrilla del PRT – ERP*. Buenos Aires. Prometeo.
- PÉREZ M. y CAPDEPÓN U. 2022. “Infancias “afectadas”. Los niños sobrevivientes en los procesos de lesa humanidad y los sitios de memoria” en: Anapios, L. y Hammerschmidt, C. (coords) *Política, afectos e identidades en América Latina*, (pp. 99-130), Buenos Aires. CLACSO.
- SAPOROSI, L. 2018. “La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as. La construcción de un archivo afectivo”, Tesis para la Maestría en *Historia y Memoria* de la Universidad Nacional de La Plata, 2018 (en línea) Dirección URL: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68838>

Filmografía:

Encontrando a Víctor (2005, Centro de Capacitación Cinematográfica)

Link: <https://youtu.be/gwggvsWV08A>

Tiempo suspendido (2015, Centro de Capacitación Cinematográfica)

Link: <https://vimeo.com/274514384>

Papá Iván (2000/2004, Centro de Capacitación Cinematográfica, CONACULTA, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México).

Link: https://www.youtube.com/watch?v=3oq8t__d22Y&ab_channel=GuillotedeCiudadel

Hacia una cartografía de la memoria obrera de Tandil en la década de 1920

Luciano Barandiarán

cleido7@yahoo.com.ar

CIEP- FCH- UNICEN/ TECC-FA / CONICET

José Alejandro Olivera

josealejandrolivera@gmail.com

Observatorio Social - FCH-UNICEN

Introducción

A partir de una investigación en curso que pretende analizar la influencia del anarquismo sobre el movimiento obrero tandilense durante la década de 1920 abordando como fuente central la prensa obrera, esta ponencia pretende realizar un mapeo inicial de los espacios obreros que se pueden encontrar en Tandil durante la década de 1920. Además de recuperar los espacios por los cuales los obreros tandilenses trabajaban y circulaban, también intentamos encontrar donde se expresaban tanto a nivel social, político como cultural. De esa forma, procuramos comenzar a observar, analizar y potencialmente cuestionar los relatos dominantes locales sobre qué sectores sociales ocupaban los territorios de la ciudad.

Así, se pretende visibilizar los espacios obreros en Tandil durante la década 1920, recuperando los lugares de trabajo, socialización, lucha, movilizaciones y manifestaciones, lo cual nos permitirá hablar del grado de protagonismo de las clases obreras en la sociedad tandilense durante ese período. Pensamos que realizar este acercamiento desde una mirada espacial nos permitirá identificar el despliegue de los y las trabajadores en una ciudad en la cual las luchas de este sector social han sido en gran parte invisibilizadas.

Para llevar adelante esta propuesta se analizó sistemáticamente las menciones que se hicieron en la prensa tanto comercial como obrera en el periodo analizado de esos espacios. En este sentido, se relevó en profundidad el periódico local *Nueva Era* durante el periodo 1919-1930, si bien para este trabajo solo llegamos a sistematizar los datos hasta junio de 1923. Por otra parte, se examinó el periódico anarquista *La Verdad*, editado también en Tandil entre 1922 y 1930. Asimismo, este último se puso en diálogo con otros periódicos ácratas de la época como *La Antorcha* y *La Protesta*, lo que también nos permitió conocer otros espacios en los que los

obreros eran protagonistas. Inicialmente comenzamos a volcar los datos existentes en la aplicación *Maps*, de *Google*, aunque también consultamos otras aplicaciones que pueden servir al mismo fin como *MapHub*.

La situación del movimiento obrero en la década de 1920 en Tandil

Hacia 1880 el crecimiento de Tandil se vinculaba centralmente a la producción rural, y a su constitución como un centro de abastecimiento de bienes y servicios cuya área de influencia abarcaba a la región (Miguez, 1987: 351). La intensificación de dicha demanda regional de bienes y servicios facilitó la expansión de intereses administrativos, financieros y comerciales. El arribo del ferrocarril en 1883 intensificó el ritmo de llegada de los contingentes inmigratorios y posibilitó una mayor integración a los mercados nacionales e internacionales de la producción minera y agrícola.

Paulatinamente aparecieron numerosos talleres artesanales -herrerías, carpinterías, talabarterías, sastrerías, etc.-, e industrias rudimentarias, como fábricas de fideos, licores, chacinados y derivados de la leche, molinos harineros, hornos de ladrillos y jabonerías (Spinelli y Zeberio, 1987). Pero con respecto a la demanda de mano de obra las actividades económicas más importantes fueron la agricultura y la minería (Velázquez, Lan y Nogar, 1998), demanda que descendió a partir de 1920, al verse afectadas dichas actividades. Por esa razón, muchos agricultores y picapedreros, junto a sus familias, emigraron de la ciudad tras 1930.

Pero en las décadas anteriores, el desarrollo de una estructura socioeconómica heterogénea creó las condiciones necesarias para la generación de un movimiento obrero muy activo, en especial durante el período que aquí se considera. Las primeras organizaciones obreras surgieron en Tandil a fines del siglo XIX. Los gremios vinculados a actividades secundarias y terciarias, localizados de manera predominante en el medio urbano, fueron los que más tempranamente se organizaron como sociedades de resistencia (en especial las de panaderos, sastres y costureras, tipógrafos y canteristas).

La más antigua organización gremial de Tandil era la de los cocheros, los cuales no se solían enfrentar con los patrones sino con las autoridades municipales (Spinelli y Zeberio, 1987). Otro sindicato con una fuerte presencia en la ciudad fue el Centro de Empleados de Comercio. Creado en julio de 1902, desde 1904 se denominó Sociedad de Empleados de Comercio. Dicho sindicato se movilizaría posteriormente en torno a la aplicación y vigilancia de las leyes de descanso dominical y de jornada legal de trabajo.

Pero el sindicato más activo fue el de los picapedreros, inicialmente de orientación anarquista. Sus integrantes residían apartados de la ciudad, en las canteras de granito, teniendo escasa

comunicación con el pueblo y con los demás gremios (Spinelli y Zeberio, 1987), si bien eso no les impidió manifestar demandas en conjunto. La Sociedad Unión Obrera de las Canteras se creó el 6 de octubre de 1906. Ese mismo año realizaron la primera huelga, logrando que se aboliera el pago de salarios en vales, la libertad de tránsito y el acceso de los comerciantes a las canteras, y el aumento salarial.

Sin dudas la mayor huelga la protagonizaron hacia octubre de 1908, que finalizó en septiembre de 1909, hecho conocido como la “gran huelga” y que duró 11 meses. Los obreros abandonaron el trabajo en una de las canteras solicitando el aumento de salarios y la reducción de la jornada laboral durante los cuatro meses de verano. Los empresarios despidieron a los obreros, exigiendo la entrega de las herramientas y el abandono de las viviendas. Al paralizarse las canteras, se afectó la pavimentación y el embellecimiento que se estaba realizando en la ciudad de Buenos Aires por los festejos del Centenario. La negociación final favoreció a los trabajadores, gracias a que la organización gremial alcanzada les permitió asegurarse la subsistencia, al abrir los picapedreros en huelga nuevas canteras y recibir los comerciantes de la ciudad como forma de pago la piedra que le entregaban a cambio de los repartos de víveres que hasta allí llevaban. La tensión social tuvo su punto culminante en 1911, cuando durante el carnaval de ese año bajaron los obreros de las canteras para solicitar la liberación de tres compañeros detenidos, enfrentándose con la policía (Nario, 1997).

El otro sindicato que demandó en reiteradas ocasiones reclamos públicamente en este período fueron los panaderos, que formaron su sociedad de resistencia en 1906. En julio de 1907, por diferencias con los empresarios panaderos, realizaron una huelga que duró 46 días. Salvo los cocheros y los dependientes de comercio, en esa ocasión el reclamo fue apoyado por todos los gremios, en especial los anarquistas. También llevaron a cabo otra huelga en enero de 1908 durante 29 días, obteniendo, entre otras conquistas, el descanso dominical con goce de sueldo y un kilo de pan diario (Spinelli y Zeberio, 1987).

En síntesis, los conflictos de las organizaciones obrera con los empresarios y con las autoridades municipales y policiales en Tandil fueron especialmente numerosos en dos oportunidades, primero entre 1909 y 1913 debido especialmente a las movilizaciones de los obreros canteristas; y luego entre 1918 y 1921, “época de gran alzamiento internacional de la clase obrera”. Ambos períodos coincidían con momentos de gran movilización e impacto público del movimiento obrero en Argentina, en especial en grandes ciudades como Buenos Aires y Rosario.

A inicios de la década de 1920, el movimiento obrero estaba representado sindicalmente por la Federación Obrera Local (FOL), la Confraternidad Ferroviaria y algunos gremios autónomos.

A la primera organización la integraban tres gremios de orientación anarquista (panaderos, picapedreros y trabajadores del campo), siendo en total cerca de 1.500 afiliados, muchos de los cuales se hallaban ausentes de la región. Por su parte, la Confraternidad Ferroviaria era una sección del organismo nacional y se había creado en la ciudad en 1922, integrada por los sindicatos La Fraternidad y Unión Ferroviaria.

Hacia 1921, el impacto del “gran alzamiento internacional de la clase obrera” seguía afectando a Tandil. En marzo de ese año surgió un conflicto entre los obreros y los patrones panaderos que no pudo ser solucionado por las autoridades locales municipales ni por la policía. El día 16, la FOL comenzó una huelga por tiempo indeterminado en solidaridad con los obreros panaderos. Los gremios de albañiles, pintores, carpinteros, mecánicos, personal de la usina de la electricidad, algunos mozos de bares, la mayoría de los cocheros, y los peones municipales, entre otros, se plegaron al movimiento. Los obreros en huelga, distribuidos en comisiones por la ciudad y sus suburbios, no dejaban que los lecheros ni los verduleros entregaran alimentos, intimándolos a abandonar los repartos bajo amenaza de represalias. Ante la solicitud de las autoridades locales, de tendencia radical, el gobierno provincial envió un escuadrón de seguridad de diez agentes al mando de un sargento para garantizar el orden, y dispuso el viaje de un delegado del DPT para que interviniera en el conflicto. Dos días después, la FOL solicitó permiso para realizar un mitin. En ese contexto, el delegado que llegó a la ciudad en nombre del DPT fue el director de dicho organismo, Figueroa Ozzán. En el mitin, que se realizó el día 19, ocuparon la tribuna el representante de la FOL y un obrero canterista. Luego hizo uso de la palabra Figueroa Ozzán, que les pidió a los obreros que guardaran calma, diciendo que había conseguido el permiso de la policía para que se realizara el acto bajo la condición de que fuera un mitin de información y que fuera no violento. Prometía dialogar con los patrones panaderos para que aceptaran el pliego de condiciones propuesto por los obreros, manteniendo conversaciones con ambos sectores. Figueroa Ozzán, tras hablar con los obreros panaderos y con los patrones pudo solucionar el conflicto, si bien algunos patrones se manifestaron contrarios al acuerdo.

Si bien ese conflicto fue el más importante de 1921, los sindicatos obreros continuaron manifestando públicamente sus reclamos, aunque bien las huelgas que se originaron fueron menos relevantes hasta la huelga general de 1923 (Barandiarán, 2018). Entre junio de 1921 y octubre de 1922, se puede observar que además de los panaderos, otros gremios también se manifestaron públicamente, realizando numerosas asambleas para discutir asuntos gremiales. En conjunto realizaron 35 asambleas, de las cuales 17 correspondieron a los picapedreros; 5 a

los carreros y changadores; 5 a los conductores de vehículos; 2 a los albañiles; 2 a los obreros municipales; 2 a los empleados de comercio; 1 a los ladrilleros; y 1 a los molineros.

Además de las asambleas, la actividad sindical también se manifestaba en otras dimensiones, como la organización de veladas y conferencias para festejar el día del trabajo, por ejemplo. O en la emergencia de probables huelgas que finalmente no se produjeron, como la que en noviembre de 1921 estuvieron a punto de protagonizar los picapedreros por la expulsión de un obrero. Por su parte, durante todo este período también la FOL organizó veladas y conferencias, y dos asambleas en junio de 1922 a raíz de la detención del secretario general del sindicato de los obreros panaderos.

Por ende, los inicios de la década de 1920 pueden pensarse como una coyuntura en la cual el movimiento obrero se hallaba muy organizado y se manifestaba abiertamente, ya fuera para reclamar y defender sus derechos o para conmemorar el día del trabajo. También se iniciaba una pelea al interior de los sindicatos entre anarquistas y sindicalistas, que no se analizará en esta ponencia, pero que generó numerosas turbulencias al interior de los mismos a lo largo de la década de 1920.

Una mirada desde la prensa

Como ya se ha señalado, el mapa que estamos construyendo se basa en los testimonios de los obreros que han quedado tanto en la prensa comercial como en la prensa obrera. Hay diferencias entre ambos tipos de fuentes, siendo las más importantes que las primeras no eran realizadas desde el movimiento obrero. En el caso que nos ocupa, *Nueva Era*, era la voz de la Unión Cívica Radical (UCR) en Tandil, aunque tenía una mirada atenta a los conflictos obreros y daba cuenta de los mismos, si bien su intención era que los mismos desaparecieran, en particular desde que el radicalismo llegó al gobierno municipal en 1918.

Del lado de la prensa obrera anarquista, la propaganda desempeñó un rol fundamental en la difusión del pensamiento ácrata, utilizando diversos medios como el teatro, las conferencias, la edición de libros, folletos y, especialmente, la prensa escrita. Esta última ocupaba un lugar central, convirtiéndose en una herramienta imprescindible de propaganda (Lobato, 2009). El anarquismo, en este contexto, buscó crear un espacio alternativo a la prensa comercial, dirigido específicamente a los trabajadores. Es importante señalar que, hacia 1900, el proceso de alfabetización en el país había dado lugar a un vasto campo de lectura popular. Como resultado, miles de trabajadores se sumaron al hábito de leer tanto la prensa comercial como la obrera. Según lo expresa Suriano (2001: 182):

Es difícil percibir hasta qué punto los anarquistas, al igual que los socialistas, captaron la profundidad de este proceso, pero no cabe duda de que reconocieron rápidamente la fertilidad de algunas áreas poco exploradas de ese campo. De hecho, el crecimiento de ambas tendencias estuvo siempre ligado al desarrollo de una prensa destinada exclusivamente a los trabajadores.

Enfocándonos en la ciudad de Tandil, podemos señalar que, al igual que muchas otras localidades, no fue ajena a la llegada de ideas obreras ni al surgimiento de una prensa dedicada a estos temas. Es importante destacar que los primeros periódicos de la ciudad datan de la década de 1860. En cuanto a la prensa obrera, se tiene conocimiento de que en 1911 se publicó el semanario *La Lucha*, dedicado exclusivamente a debatir asuntos relacionados con el proletariado y el trabajo en las canteras. Esta publicación, aunque solo duró un año, fue un referente importante (Barrientos y Pérez, 1975). Asimismo, hay referencias a otro periódico obrero publicado en la década de 1920, *El Obrero Tandilense*, un mensual editado en Buenos Aires bajo la dirección de la Agrupación 'Los Sindicalistas', que se publicó durante siete años. Debido a la tendencia ideológica que defendía, mantuvo una notable confrontación con el diario anarquista *La Verdad*. Lamentablemente, solo se han conservado pocos ejemplares de aquel medio. No obstante, podemos inferir algunas de sus ideas a partir de las respuestas y críticas que recibió por parte de su contrincante anarquista. Otro periódico que se editó, aunque se hizo en distintos lugares, fue *Nuestra Tribuna* en el año 1925. El mismo estaba bajo la conducción de Juana Rouco Buela y es reconocido como el único periódico internacional anarquista redactado y conducido por mujeres (Calzetta, 2014).

En relación al periódico *La Verdad*, fue editado entre 1923 y 1930 por la agrupación anarquista “La Aurora Libertaria” (AAAL), en un momento fue impreso en la calle Montevideo, entre la Av. Colón y 4 de Abril de la ciudad de Tandil. El primer indicio que tuvimos de esta publicación provino de Hugo Nario, donde mencionaba su existencia y que se conservaban una colección parcial en la biblioteca del Instituto Internacional de Historia Social ubicado en Ámsterdam. Además, hoy conocemos que en la biblioteca del Centro de Documentación e Investigaciones de la Cultura de Izquierda (CeDinCi) también se preservan muchos ejemplares. Para esta investigación, se accedió a las publicaciones a través de la biblioteca digital *Internet Archive* y su colección “Periódicos anarquistas y sindicalistas de América Latina”. En total son veintidós publicaciones del mencionado jornal, la misma se extiende desde 1922 hasta 1930, aunque faltan algunos números.

Los espacios y el mapeo

En relación al mapeo, hemos tomado el plano de Tandil actual y sobre el mismo distribuimos la información, dividiéndola en las siguientes categorías:

- a) Espacios públicos de manifestaciones y reunión del movimiento obrero (teatros, cafés, plazas, parques y calles)
- b) Locales obreros.

1. Espacios públicos de manifestaciones y reunión del movimiento obrero



Imagen 1: Espacios públicos de manifestaciones y reunión del movimiento obrero.

En el segundo número de “La Verdad”, la Agrupación Anarquista Aurora Libertaria anunciaba en primera plana la realización de una “Gran velada y conferencia”. El objetivo era recaudar fondos para el periódico. La fecha del encuentro sería el sábado 9 de junio y se convocaba a los interesados en el horario de las 20 horas. El lugar de encuentro era el “Café Cine París” ubicado en la calle 9 de Julio 733; ese día se representaría la obra “*La madre eterna*” y los momentos intermedios tendría la participación de una orquesta. Por último, la propaganda del periódico

explicaba que la entrada sería de 1 peso. En el siguiente número del diario, en el espacio de entrada y salidas, se daban a conocer los resultados de la actividad. Aclaraba que concurrieron a la velada, es decir que pagaron la entrada, 280 simpatizantes o personas que estaban interesadas en el espectáculo en sí. Por la capacidad del espacio no se llegó a completar ni la mitad del lugar.

En otra publicación, se mencionaba la realización de una velada con el objetivo de beneficiar por parte iguales a la biblioteca gremial y para la campaña Pro Presos de Buenos Aires. En este caso habría distintas actividades, como una cuadro realizado por niños, se representaría una obra denominada los “Pecados Capitales” y por último Rodolfo González Pacheco realizaría una conferencia. Se convocaba a la actividad para el sábado 13 de octubre, a las 20:30 nuevamente en el Cine Bar de París. Para finalizar el texto alentaba al público mencionando lo siguiente “*¡Todos a la velada, por los presos y la cultura!*”. Además del Cine Bar París, se identificaron a lo largo de la década de 1920 los siguientes espacios públicos de congregación obrera (generalmente anarquista): Salón Teatral Unión Italiana (Alem 736), Teatro Cervantes (Gral. Rodríguez al 500), Sociedad Cosmopolita (Chacabuco 340) y Cine Bar Americano (Gral. Rodríguez 634); la Plaza Independencia y la Plaza Martín Rodríguez.

. 2. Parques públicos. Los picnics anarquistas en el Manantial de los Amores

El evento recreativo más popular entre las actividades organizadas por la AAAL fue, sin duda, el picnic dominical. Este evento, que se llevaba a cabo en el mes de febrero, era anunciado con gran anticipación a través del periódico "La Verdad". La publicidad del evento ocupaba un espacio destacado en el diario, a menudo en la primera página, utilizando una tipografía de gran tamaño y color negro que lo hacía resaltar del resto. En los anuncios se hacía especial énfasis en que se trataba de una actividad familiar. Y que intentaba atraer no sólo a los anarquistas locales mencionando que

Esperamos que, como los años anteriores el lugar del pic-nic ha de ser el punto de reunión de todos los anarquistas y simpatizantes del Tandil y pueblos circunvecinos donde pasaremos un día de expansión y fraternidad.

El lugar de encuentro era el famoso “Manantial de los Amores”, un espacio de excelencia en la ciudad para el descanso y la recreación en familia. El predio recreativo quedaba al fondo de la actual avenida Bolívar al pie de la sierra Bilbao. Su propietario, Matías Mathieasense, se dedicó a embellecer el lugar construyendo un espejo de agua en medio de sauzales. Fue ideal para pasear en bote y tener un momento de relajo entre la arboleda a comienzos del siglo XX. A

partir de los balances presentados luego de la actividad, sabemos que el lugar era alquilado por parte de la agrupación al dueño del predio.

Para poder participar del pic-nic era necesario el pago de una entrada, la misma costaba 0,20 centavos para los mayores y la mitad de precio para los menores. Es imposible conocer la franja etaria con la cual realizaban esta distinción. A partir de ese dato podemos observar, mediante los balances, la cantidad de los participantes y dar cuenta que eran eventos que convocaban a las familias. También, a partir del análisis del siguiente cuadro y de los datos disponibles, podemos mencionar que la actividad realizada en 1928 fue la más convocante hasta ese momento y así era reflejado en el diario:

El éxito sobrepasó a los cálculos que nosotros habíamos echado; esperábamos como todos los años que en el pic-nic organizado por LA VERDAD se darían cita todos los anarquistas y simpatizantes amigos de esta publicación, y así fue en efecto, a pesar de que el día amaneció nublado y con ganas de ahogar la fiesta, desde temprano empezaron a congregarse familias con el propósito de pasar un día agradable en medio de la exuberante naturaleza.

La prueba más elocuente de que esta publicación cuenta con un crecido número de amigos es la que arroja el número de entradas habido. 1111 entradas es el mejor exponente de que los pic-nics realizados por “La Verdad” se han hecho ya más que necesarios, pues suficiente un pequeño volante anunciando el día que se realiza para que los compañeros se apresten a concurrir....

Por otro parte, previamente al pic-nic, se promocionaba la venta de rifas las cuales tenían premios acorde al evento, como cuadros de Wilckens, libros, muebles, adornos, armas de fuego e incluso dinero. También las rifas eran promocionadas en otros periódicos anarquistas de ese periodo, es el caso de “La Antorcha”, el cual mencionaba lo siguiente:

...En Tandil, la agrupación Aurora Libertaria llevará a cabo, a beneficio del “La Verdad” su picnic anual en el próximo mes de febrero. Para contribuir con mayor eficacia organizada también la rifa que se sorteará el día del picnic y constará de valiosos premios, entre los que destacamos, la Geografía de Reclus, La Gran Revolución de Kropotkin, una cama con incrustaciones de bronce, reloj Longines, etc. El precio de la boleta será de \$0,50. Solicitar números o talonarios a casilla de correo 52, Tandil, F.C.S....

A lo largo de estos años, la recaudación de dinero tuvo distintos objetivos. En primer lugar, financiar la agrupación y sus actividades. Por ejemplo, una de las metas de 1926 era la compra

de una imprenta y los insumos necesarios para su funcionamiento. Además, se requería del dinero para el traslado de la maquinaria desde su lugar de origen hasta Tandil, en este sentido se tuvo que pagar un flete. En otros momentos, en especial durante 1924, parte del dinero juntado tuvo como destino la defensa y acompañamiento de los familiares del obrero caído en desgracia Cecilio Moreno en la trágica asamblea de 1923.

b) Los sindicatos

En cuanto a los locales obreros, es importante señalar que, a lo largo de la década de 1920, algunos de ellos cerraron o cambiaron de ubicación. En total, se registraron 14 locales, la mayoría situados en el centro de la ciudad. Esta concentración geográfica evidencia la notable visibilidad que adquirieron las reuniones y encuentros. Queda como una tarea pendiente para futuros avances profundizar en el análisis del dinamismo de estos locales: identificar cuáles se inauguraron durante este período, cuáles cerraron y cuáles se trasladaron a otras ubicaciones.

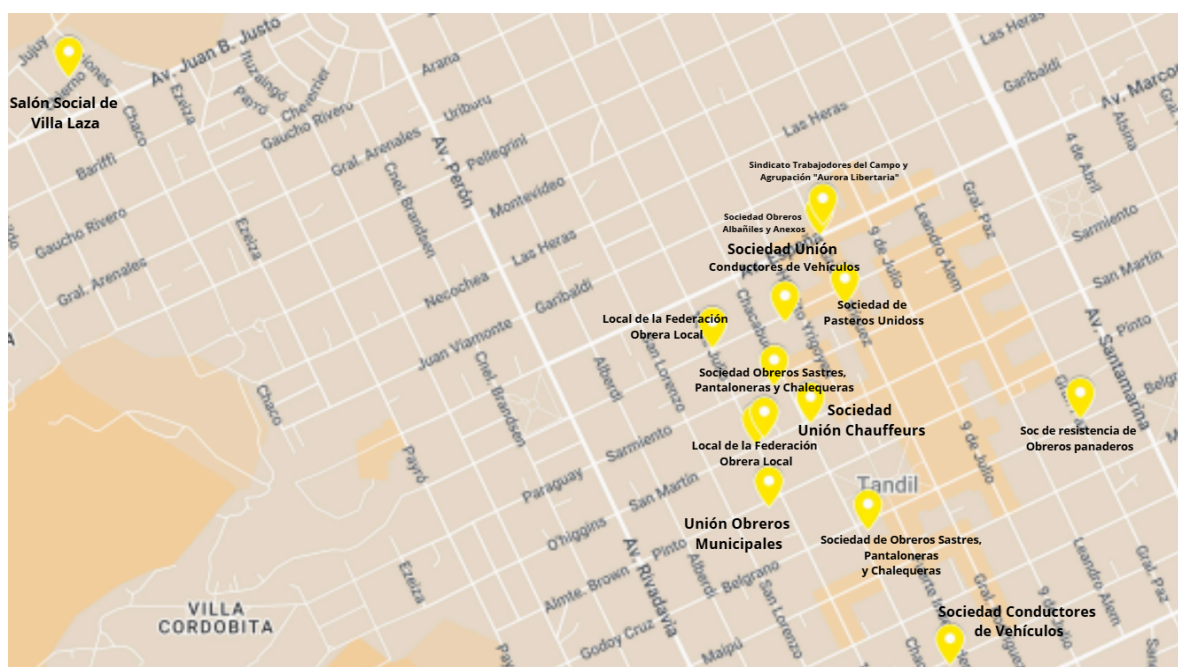


Imagen 2: Locales obreros localizados en el periodo de estudio.

Conclusiones iniciales

Como mencionamos al inicio, lo presentado en este trabajo constituye un adelanto de nuestras investigaciones que están en proceso. Sin embargo, estos avances nos permiten explorar aspectos relevantes de la territorialidad obrera en la ciudad de Tandil durante la década de 1920. Una de las primeras conclusiones que podemos destacar es la concentración de locales obreros en el centro de la ciudad, salvo excepciones como el Salón Social de Villa Laza. Este espacio,

construido entre 1913 y 1914, tuvo un papel destacado como punto de encuentro para los trabajadores de las canteras, consolidándose como un lugar emblemático de organización.

Asimismo, las manifestaciones públicas, incluyendo mítines y movilizaciones, delinearon un mapa urbano influenciado por las tensiones políticas y las dinámicas sociales del período. Mientras los espacios identificados en el periódico Nueva Era reflejan la mirada de la UCR en relación al mundo obrero.

Estos elementos ponen de manifiesto cómo los trabajadores no solo se apropiaron de ciertos puntos de la ciudad para sus actividades políticas, sino que también crearon redes sociales y culturales que rompieron con las normativas impuestas por las élites. Este proceso de territorialización obrera revela la importancia de analizar los espacios urbanos como escenarios de disputa ideológica y organizativa.

Bibliografía

BARANDIARAN, L. (2018), “*Las huelgas generales de la década de 1920 y el movimiento obrero tandilense*”, en Simonassi, Silvia y Dicósimo, Daniel (comp.) *Trabajadores y sindicatos en Latinoamérica: conceptos, problemas y escalas de análisis*, Buenos Aires, Imago Mundi, pp. 135-149.

Barrientos, J. y Pérez, D. (1975), “*Historia del periodismo de Tandil*”, Tandil, Grafitan.

CALZETTA, Elsa (2014), “*Nuestra tribuna. Hojita del sentir anárquico femenino*”, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.

LOBATO, M. (2009), “*La prensa obrera*”, Buenos Aires, Edhasa.

LOBATO, M. y SURIANO, J. (2013), “*Introducción. Trabajo, cuestión social e intervención estatal*”, En Lobato, M. y Suriano, J. (comp.), *La sociedad del trabajo. Las instituciones laborales en la Argentina (1900-1955)*, pp. 9-53. Buenos Aires: Edhasa.

MIGUEZ, E. (1987), “*Política, participación, poder. Los inmigrantes en las tierras nuevas de la provincia de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX*”, *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, número 6/ 7, pp. 337-379.

NARIO, H. (1997), *Los picapedreros*, Tandil: Ediciones del Manantial.

SPINELLI, M. y ZEBERIO, B. (1987), “*Inmigración y conflicto. Condiciones de vida y anarquismo en Tandil al comenzar el siglo XX*”, en *I Jornadas de Historia Regional Bonaerense*, Tandil: UNCPBA- Junta de Estudios Históricos de Tandil, pp. 177-197.

SURIANO, J. (2021), “*Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*”, Cuadernos Argentinos Manantial, Buenos Aires.

VELÁZQUEZ, G., LAN, D. y NOGAR, G. (comps.). (1998), “*Tandil a fin del milenio. Una perspectiva geográfica*”, Tandil: CIG- FCH/ UNCPBA.

Modos de la percepción estética frente a las nuevas configuraciones de la imagen animada

Jazmín Bassil

adafyaz@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

Históricamente, el campo de producción de las imágenes animadas se caracterizó por una profunda implicación en las innovaciones formales y tecnológicas. La representación o construcción del movimiento en las imágenes requería el perfeccionamiento de técnicas de ilustración y pictóricas que demandaban un gran detalle para lograr los efectos buscados por los diferentes artistas. Sin embargo, la explosión de herramientas de animación vinculadas a los vertiginosos avances tecnológicos de las últimas décadas, en lugar de haber sido celebrada masivamente por el conjunto de realizadores del medio visual y audiovisual, presenta complejidades y resistencias que parecen dar cuenta de que el avance hacia la producción completamente digital de imágenes no es un avance tecnológico más, sino que introduce modificaciones relevantes tanto en la fase de creación artística como en la dimensión de la percepción estética.

En tal sentido, el presente trabajo se propone iniciar un proceso de investigación acerca de algunos de los motivos que generan resistencia en ciertos realizadores para emplear las mencionadas tecnologías en sus producciones, en el sentido en que se afirma una imposibilidad de adaptar la *poiesis* específica del artista a las condiciones de las nuevas tecnologías de la imagen. Para ello, nos centraremos específicamente en el campo del desarrollo audiovisual de animación, y buscaremos observar desde este punto de partida, las formas en que estas mutaciones y resistencias en la realización artística genera un modo diverso de percepción estética. La idea que sostendremos en la presentación es que las diferencias entre las formas y herramientas creativas de la producción de anime impactan en los modos de percepción a los que éstas dan lugar: ¿a qué percepción apuntaba la producción tradicional de imágenes animadas? ¿qué objetivos de recepción persiguen estas producciones?, frente a esto: ¿qué diferentes experiencias habilita el modo predominante de producción de imágenes, basado en la digitalidad? Para pensar en estas problemáticas, partiremos de las reflexiones de uno de los

protagonistas de la producción de anime, Hayao Miyazaki, con la intención de relevar sus postulados respecto a las cuestiones planteadas y de ensayar una interpretación posible de los mismos, a partir de algunos aportes de la filosofía de la percepción y la experiencia estéticas de las imágenes.

Un repaso por las nuevas tecnologías en la industria del anime

Cuando hablamos de animación digital, estamos hablando de nuevos métodos de ilustración y animación que se realizan a través de software computacionales, como el CGI (Computer-Generated-Imagery). El tipo de imágenes que generan estos programas distan mucho de aquellas creadas a partir de métodos analógicos o tradicionales. En este apartado haremos un breve recorrido por algunas de las técnicas que la digitalidad ha vuelto posible. Lo primero que debemos mencionar es que una herramienta o estilo de animación no ha venido a reemplazar al otro, o al menos no definitivamente. Actualmente, los métodos analógicos y digitales conviven y se usan muchas veces de manera simultánea a la hora de producir una animación. Los métodos analógicos (como el acetato o el lápiz) son preservados, en algunos casos, porque muchos directores consideran que allí radica la huella fundamental de este tipo particular de animación que ha logrado conseguir un sello único y distintivo. Sin embargo, teniendo en cuenta los avances tecnológicos que no dejan de afectar cada esfera de nuestra vida, dentro del campo de la animación, los productores de este tipo de obras también han tenido que saber adaptarse e incluir en sus procesos poéticos el uso de, al menos, algunos elementos digitales. Para materializar algunos de los nuevos recursos a los que hacemos referencia, podemos comenzar destacando las imágenes renderizadas en *cel shading* (también llamado *toon shading* o sombreado plano). La “renderización” es el proceso por el cual se crea una representación gráfica (una imagen o un video) a partir de un software. “El objetivo del render es crear una imagen o vídeo con el que mostrar un concepto, idea o proyecto de forma digital y realista”¹. En este proceso, la información elegida en 3D se convierte en una imagen 2D. En el caso de la renderización en sombreado plano, lo que se busca es que “los gráficos de computadora parezcan dibujados a mano”². Es decir, este programa intenta imitar el sombreado que se realiza analógicamente en un dibujo, como puede ser un cómic o un manga, pero de manera digital.

¹ Extraído de “¿Qué es un render y para qué se usa en arquitectura”, disponible en: <https://lumion.es/que-es-render-arquitectura/> (julio 2022)

² Extraído de “Animación Wiki: Cel Shading”, disponible en https://animacionenlau.fandom.com/es/wiki/Cel_shading

Otro método vinculado al sombreado plano y que ha adquirido gran protagonismo en las producciones más recientes del anime es “la utilización del movimiento real, o capturado, como referencia para elaborar la animación artística” (Horno López, 2013: p. 689). Gracias a la posibilidad de poder capturar el movimiento de una persona en tiempo real, y luego ser capaces de transformarlo del 3D al 2D a través del *cel shading*, un personaje modelado en 3D puede animarse con gran facilidad. La captura de movimiento es, de hecho, una de las técnicas más avanzadas en el campo de la animación. Existen softwares tan sofisticados para capturar el movimiento de un rostro, que hasta son capaces de replicar el movimiento de los ojos (Horno López, 2013: p. 690). A este recurso se suma el de los desplazamientos del encuadre, lo que simula que una cámara estuviera filmando la escena como si fuera una película de ficción real. Esta herramienta es utilizada, normalmente, para poder ofrecer un pantallazo general de la escena o de los personajes pero de manera paulatina y dinámica, en lugar de enfocar todo el plano desde una sola vista de manera estática. También es común utilizar programas como *Photoshop* para realizar modificaciones en los fondos. Como vimos al principio, los métodos analógicos y los digitales conviven en muchísimas producciones. Un modo muy común de emplearlos simultáneamente es utilizando las herramientas digitales para los fondos y animando de manera analógica los personajes o aquellos objetos que requieran más detalle. Sin embargo, la digitalidad cada vez se abre más camino en el complejo mundo de la animación, y por supuesto que ya existen obras completas creadas a partir de una computadora (y no ya parcialmente), como es el caso de *Eden*, *Sekai Suru Kado* o *Beastars*³, por nombrar sólo algunos pocos. Quienes producen anime de esta manera, destacan que crear a partir de un ordenador puede ser beneficioso en términos de costos y de tiempo de producción.

Ante esta pluralidad de herramientas, sus aparentes ventajas productivas y aun teniendo en cuenta la coexistencia de los procesos y metodologías creativas, para muchos realizadores existen reservas importantes en torno a los resultados que admite esta forma de producción de anime, especialmente atendiendo al impacto que genera en los modos de percepción estética,

³ *Edén* (2021) es un anime original en CGI producido por CGCG Studio Inc. y Qubic Pictures. Dirigido por Yasuhiro Irie y escrito por Kimiko Ueno. Narra la historia de una sociedad de robots en la que los seres humanos son únicamente parte de algunos mitos y leyendas, hasta que dos robots agrícolas encuentran un bebé y deciden criarlo en secreto.

Sekai Suru Kado (2017) es un anime producido en CGI por Toei Animation. Dirigido por Kazuya Murata y escrito por Mado Nozaki. Cuenta la historia de un negociador que se ve involucrado en la abducción de un avión y se convierte en mediador entre un personaje aparentemente no terrícola y la humanidad.

Beastars (2019) es un anime producido en CGI por el estudio Orange. Dirigido por Shin'ichi Matsumi y escrito por Paru Itagaki, narra los conflictos sociales dentro de un mundo donde los rasgos biológicos y culturales se encuentran constantemente en tensión, generando en los protagonistas diversos dilemas ético-políticos que giran en torno a la desigualdad, a los afectos y al deber.

que se asocian más o menos a la emotividad buscada históricamente por la animación japonesa. En lo que sigue atenderemos a la posición testigo de uno de los realizadores más importantes de este género que es Hayao Miyazaki, para quien lo que se pone en juego en estas transformaciones creativas son los límites en la capacidad de afectación sensible, para los casos de producciones exclusivamente creados a través de software.

El *manga eiga* de Hayao Miyazaki

Indicamos al inicio de este trabajo, que un punto relevante en el planteo del problema a tratar lo representa la perspectiva del director japonés Hayao Miyazaki, cofundador de Studio Ghibli, realizador tanto de series clásicas como *Heidi* como de una extensa filmografía de reconocimiento internacional. Miyazaki es conocido por obras como *El viaje de Chihiro*, *La Princesa Mononoke* y *Mi vecino Totoro*⁴, entre otras tantas producciones. Según su propia exégesis, las películas del director se enfocan en representar rasgos como la dualidad entre naturaleza y cultura, la belleza de lo efímero, la inocencia en las infancias y lo magnánimo de las formas y movimientos dentro del mundo natural. Las representaciones del movimiento del viento, de los animales, de las plantas y en general, cualquier clase de fenómenos naturales, son los protagonistas que capturan el interés del realizador. Si bien el autor trabaja tanto las mencionadas como otras tantas problemáticas dentro del contenido de sus obras, además, presta especial atención a las formas en que presenta cada elemento de su producción. La composición de una escena es minuciosamente detallada y analizada por Miyazaki, quien pretende lograr una dimensión entre lo realista y lo fantástico, haciendo uso del impacto visual y la profundidad necesarias que considera que debe conseguir para plasmar el modo en que él mismo observa y entiende el mundo que le rodea. En el documental titulado *Never-Ending Man: Hayao Miyazaki – Documentary*, el director expresa que la intención de sus películas es capturar la belleza del mundo, que de otra forma pasaría completamente desapercibida (min. 51:41). Aquí, Miyazaki no parece jactarse de ser él quien es capaz de conseguir mostrar la belleza en sentido universal de nuestro mundo y los seres que lo habitan, sino de generar la posibilidad de que quienes percibimos, detengamos la mirada en ciertos detalles, aspectos o formas que a menudo, y por el ritmo que lleva nuestra agenda en el mundo contemporáneo, no somos capaces de percibir. En ese sentido, su praxis artística se configura como un intento de invitarnos a acercar la lupa

⁴ *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001), *Mononoke Hime* (1997) y *Tonari no Totoro* (1988) son los títulos originales de estas obras.

a un ritmo de vida lento, sencillo, inocente; una alternativa a la vorágine de velocidad y sobreestimulación propia de las décadas que nos tocan atravesar.

Cabe destacar que el autor no se considera realizador de anime sino de *manga eiga* (películas de manga), y este es otro de los rasgos que lo distancian de las obras más generales de animación japonesa, que cuentan con rasgos poéticos que las producciones de Studio Ghibli no comparten: la saturación de los colores, los gritos exagerados de los personajes, la violencia de las expresiones (incluso cuando no se intenta que el personaje tenga rasgos agresivos), las connotaciones visuales que reflejan el estado de ánimo de los participantes de la escena (ya sea el fondo negro cuando un personaje se deprime o la espiral en la cabeza cuando algo resulta difícil de comprender), entre otros recursos similares. A esta distancia, el realizador agrega su desencanto respecto de las tecnologías de animación digital. En el documental previamente citado expone cuál es su opinión como realizador sobre las imágenes generadas por computadora (CGI). Partiendo del proceso de realización del cortometraje titulado *Kemushi no Boro* (Boro, la oruga), que se ensayaría de principio a fin utilizando CGI, Miyazaki notaba que el modo en que se animaba tanto al animal protagonista como a los elementos naturales que la rodeaban no coincidía en absoluto con el modo en que él lo había imaginado en un guion originalmente realizado de forma analógica. En el proceso, más que observarse una intención de aferrarse a la tradición sin más, Miyazaki se encuentra afectado por los resultados de la oruga animada en CGI, porque entiende que no logran la afectación que él pretende conseguir y que caracteriza el corpus entero de sus obras. De modo que la cuestión de las modalidades de percepción y su vínculo con las formas productivas surge en la escena del corto de un modo protagónico. Este punto de partida nos permitirá analizar teóricamente cuáles son las diferencias que Miyazaki identifica y qué concepciones de la percepción estética se ponen en juego en la tensión mencionada.

Recursos de animación y modos de la percepción

Lo que propicia el presente análisis es la relación que se establece, en las animaciones japonesas del siglo XX, y especialmente del director que nos ocupa, entre los aspectos poéticos de la producción artística y aquellas experiencias que se pretende generar en el marco de la percepción sensible. El fundamento último de esta relación se funda sin duda en los motivos que llevan, a realizadores como Miyazaki, a querer impulsar determinados sentimientos o sensaciones a través de su *poiesis* artística. En el caso del director que nos ocupa, entre ellos se encuentra la situación de posguerra, la creciente desigualdad económica y social, la inminente

occidentalización y tecnologización del país, la brecha entre un pasado cargado de tradiciones y un futuro incierto inmerso en el sistema económico capitalista global, sólo por nombrar algunos de los elementos contextuales en los que Hayao comenzó su obra. Con todo esto en mente, podemos preguntarnos, entonces, ¿qué tipo de percepción buscaba en su animación analógica y cuáles fueron los elementos que propiciaron su estilo de realización artística?

Según ha destacado el propio director, entre las condiciones de posibilidad de su producción se cuenta la identificación de una necesidad estética de percibir el mundo de otra manera; una alternativa a las guerras, al poder militar, al hambre y al sufrimiento en general. Esta necesidad estética de mundos más sencillos, más amables, incluso más inocentes, es identificada incluso como una demanda de lxs espectadorxs. Son ellxs quienes experimentan este tipo particular de la percepción sensible que permite instaurar realidades alternativas a las meramente empíricas o existentes, gracias a la *poiesis* artística y su vínculo con la percepción estética. Pero la sociedad japonesa no podía crear (ni creer en) un mundo de ensueño como los propios de la animación norteamericana. La configuración de la sociedad nipona de aquel período, desde la segunda mitad del siglo XX, necesitaba finales menos pomposos, relaciones más estrechas, expresiones más variadas y un acercamiento a las nimiedades más propias de la vida (no entendida en términos exclusivamente humanos). Miyazaki insiste en que quiere generar “algo” en quienes vean sus obras: es una atención, una conmoción y un acercamiento absoluto a los rasgos más ínfimos de sus films, que se tornan los aspectos más importantes en su propuesta de belleza. Es por eso que insiste en el movimiento de un insecto, el abrazo de dos niños o la belleza de un mundo en miniatura rodeado por un sinfín de campo verde, donde el zoom al rocío de las hojas, la lentitud de las escenas y la tranquilidad de la musicalización propician en el espectador el objetivo del productor.

En su obra *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty afirmaba que “el sentir es esta comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida” (1994, p.73), es ese aspecto vital el que Miyazaki pretende conseguir y para ello apela a la percepción sensible en este último sentido. Esta apelación a la percepción sensible, entendiendo a la misma no al modo en que lo hacían los empiristas (como un mecanismo fisiológico, automatizado y vacío, desconectado del mundo del que forma parte), sino como una vuelta al “mundo vivido, más acá del mundo objetivo”, es el vehículo principal que utiliza el productor para generar las emociones que intenta transmitir. Podemos pensar que, en sus películas, Miyazaki realiza una “vuelta a los fenómenos”, despojándose en gran medida de los elementos meramente conceptuales, discursivos, para dar lugar a que lxs espectadorxs consigan un

contacto más directo (menos mediado) con *lxs otrxs* y con el mundo. La idea de una comunicación vital que Merleau-Ponty propone, se aleja profundamente de la concepción informacional de la comunicación que prima en el paradigma de configuración de la digitalidad, aun cuando -en el campo de las imágenes- estas se destinen a un fin poético.

Las objeciones de Miyazaki hacia los resultados de la animación digital permiten observar que sus software de producción reproducen, aun involuntariamente, un sesgo informacional que desvanece la posibilidad de una percepción vitalista tal como la que señala la perspectiva de Merleau-Ponty y a la que aspira la animación japonesa de naturaleza analógica o tradicional. Es posible representar la trama y las acciones de un personaje con esas herramientas, pero lo que parece no ser posible es acercar ese mensaje a la afectividad vital de *lxs espectadorxs*, al menos con la fuerza perceptiva a la que aspira el mencionado director. El énfasis en la instrumentalización de las imágenes para informar un contenido establecido por el artista, obstruye los mecanismos de profundidad y complejidad que los recursos analógicos hacían posibles. En esa otra fase de las imágenes animadas, la expresión adquiriría un rol fundamental y apelaba a un modo de percepción que evidenciara una afectación igualmente expresiva.

Desde este punto de vista, los modos digitales de animación podrían ser en extremo deudores de la intelectualización de las herramientas informacionales que les dan origen. Por el contrario, la modalidad de percepción a la que aspira Miyazaki, y otros realizadores en conflicto con las actuales herramientas digitales de animación, tienen a enfatizar la dimensión afectiva implicada en las sensaciones involucradas en la percepción, aún más que en la dirección informacional de la trama implicada en las creaciones. Nuevamente Merleau-Ponty nos permite esclarecer la tensión entre estos énfasis perceptivos:

Lo que llamamos sensación no es sino la más simple de las percepciones y, como modalidad de la existencia, no puede, como no puede ninguna percepción, separársela de un fondo que, en definitiva, es el mundo. Correlativamente, cada acto perceptivo aparece como sacado de una adhesión global al mundo. Al centro de este sistema hay un poder de suspender la comunicación vital o, cuando menos, de restringirla, apoyando nuestra mirada en una parte del espectáculo, consagrándole todo el campo perceptivo. (1994, p.256)

Como destaca la investigadora Yébenes Cortés, “Miyazaki consigue imprimir un clima emocional, un ambiente estético o lo que es lo mismo, una atmósfera sublime y extraordinariamente poderosa y bella a través de sus puestas en escena” (2010, p.7). Sin embargo esta impresión no es el resultado exclusivo de la complejidad en las metáforas visuales

que el director pone en escena, sino que se encuentra ligado estrechamente a la base material de las imágenes que configuran su producción artística.

Las reservas que el propio Miyazaki plantea respecto de las herramientas de edición digital de imágenes animadas, parecen entonces fundarse en variaciones significativas en las modalidades de percepción estética que unos y otros rasgos poéticos hacen posibles. Esta ponencia ha pretendido relevar algunas líneas preliminares de esa tensión, para iniciar un trabajo posterior de análisis respecto de sus aspectos más específicos.

Referencias bibliográficas

Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Planeta De-Agostini.

Yébenes Cortés, M. (2010) *Los lenguajes del código animado. Estudio de la estética del anime (cine de animación japonés)* Disponible en: <http://hdl.handle.net/11268/2902>

Horno López, A. (2013) *La era digital del anime japonés. Historia y Comunicación Social*. Vol. 18 No Especial Octubre. Págs. 687-698.

Otras fuentes

Documental de Hayao Miyazaki (2016): *Never-Ending Man: Hayao Miyazaki - Documentary*.

Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=9FhpO2gzfNo&t=145s>

La crisis de identidad en las instituciones artísticas y su anclaje histórico

Lorena Gisela Battisti

yyibati@gmail.com

Liceo Municipal “Vicente Marcos Tavella”

Este trabajo pretende ubicar históricamente los debates en torno a la identidad artística en nuestro país, y para ello es necesario hablar de crisis y de identidad como conceptos amplios que cargan consigo una búsqueda constante a nivel teórico y plástico. El anclaje histórico implica encontrar los fundamentos y motivaciones del proceso de institucionalización que marcó al país y que en su evolución hasta la actualidad si bien amplía ideas, teorizaciones, influencias, métodos y abordajes; continúa cargando dicotomías que salen a la superficie en momentos de transiciones y evoluciones fruto de los cambios de estructuras como así también de procesos como la globalización. Se pretende dejar interrogantes que siguen estando presentes en las Instituciones dedicadas al Arte, en especial aquellas que abogan por la enseñanza. Reaparecen entonces conceptos como: lo propio, lo nacional, la vanguardia, el consumo, el mercado, lo popular, lo académico, lo extranjero; vislumbrándose como ejes constantes de los distintos periodos que atravesaron las Instituciones artísticas en la construcción de su Identidad y como resultante, en la difusión y enseñanza del Arte.

Desarrollo

1- Crisis, Identidad e Historiografía

Comenzar a esbozar el recorrido del trabajo implica ahondar en conceptos generales que funcionen como guía en un recorrido histórico con tinte filosófico que evoluciona pero mantiene esencias. Para ello es necesario ahondar en dos conceptos generales, primeramente la Crisis, cuya definición más común y de diccionario es hablar de cambios profundos y de consecuencias importantes; sin embargo resulta interesante hacer una simbiosis de diferentes posturas que permitan una comprensión del tema elegido.

El materialismo histórico habla de la ideología en función de las condiciones materiales y de las relaciones de producción; justamente al concepto de crisis, lo plasma como cambios en la superestructura ideológica, es decir en las ideas y políticas que rigen a la sociedad, entendidas como las instituciones jurídico-políticas y también como las diversas formas de conciencia. Para este trabajo resulta interesante pensar la crisis como cambios en las ideologías, y más si

se lo asocia con conceptos desarrollados por Braudel acerca de las nociones de tiempo histórico, donde habla de la estructura como representación de la ideología de la sociedad y de cómo se materializa en las concepciones.

Esta concepción propuesta, implica afirmar la existencia de un sistema, (como lo son las instituciones) con una estructura que ante la evolución, los cambios, las influencias debe optar por transitar un camino que determinará un tipo de comportamiento. Ahora bien, siguiendo con la línea de un desarrollo general, resulta necesario detenerse también en el enfoque histórico, en las nociones de tiempo histórico; ya que las mismas atravesarán indirectamente todo el planteo a desarrollar.

La relevancia otorgada al tiempo radica en la concepción procesual de la Historia, donde los hechos no son consecuencia de compartimentos estancos sino por el contrario son fenómenos complejos, en el sentido etimológico del término. Hablar de la crisis de identidad en las instituciones artísticas y su anclaje histórico es reflejar el tiempo histórico, manifestando una historia abarcativa donde el arte y más en particular las instituciones reflejan los sentimientos y necesidades que generan los hechos históricos atravesados de forma permanente por la ideología.

Ahora bien, queda un concepto más por abordar, el más crítico y trascendental: la identidad, el cual no se trata solo de pensarlo como el conjunto de rasgos característicos que otorga singularidad frente a otro, como pueden plantear las definiciones de diccionario o enciclopedia. Sino también se debe pensar cómo las concepciones propias ante los demás. Si se piensa en algo colectivo o institucional, más aún cuando es desde lo cultural (con lo que implica la amplitud del término); entra en juego el sentido de pertenencia y de comunidad. Dentro de esta identidad de índole cultural, se observarán las diferentes manifestaciones socioculturales.

Es inevitable pensar el concepto de identidad, es especial al referirnos a Instituciones artísticas sin pensar en la Cultura que lo abarca todo; es decir artes, modos de vida, sistema de valores, tradiciones y creencias. Porque además es de ella de donde todo emana, es decir la dimensión artística y el sentido simbólico que a su vez traen consigo una carga de valores.

La identidad es dinámica, se recrea con el aporte individual, se alimenta de las influencias externas y en este caso particular se construye a partir de allí de forma colectiva. Con tales vinculaciones, es una afirmación evidente que la identidad está ligada a la Historia, al patrimonio, a la memoria colectiva; y es esta capacidad de reconocer y encontrar en el pasado sus elementos fundantes y referentes que puede evolucionar hacia el futuro. Y en el caso de

este trabajo, encontrar constantes, dicotomías e interrogantes que mutan, pero mantienen entre sí conexiones.

2- Los inicios de las estructuras

Ahora, es momento de un breve pero detallado desarrollo histórico que exprese indirectamente pero claramente los conceptos exployados, se apuntará especialmente al periodo que ronda entre 1880-1950, por ser el comienzo de la consciencia artística; pero además porque el crear una identidad es parte de una estrategia política que ayude a la construcción de la Nación.

La búsqueda del equilibrio, la cohesión y el sentido de un elemento arraigador común es una característica de nuestro país. La historia argentina tuvo desde 1880 su consolidación en la formación del país como tal, pero también llevo consigo la inestabilidad y la búsqueda constante de redefinición de la identidad nacional.

Es clave recordar y tener en cuenta que previamente Sarmiento, con la contraposición entre “Civilización” y “Barbarie” entendía, que el ingreso de europeos vendría a terminar con las tradiciones hispánicas y criollas, a las que responsabilizaba de las dificultades en la consolidación de la Nación como Estado Moderno. Él, como cada uno de los presidentes que se sucedieron durante el periodo de organización nacional, sostuvieron que la inmigración era el instrumento que aportaría al país no sólo mano de obra, trabajo e industrias, sino también cultura, civilización y progreso. Esto lo llevó a Alberdi a sostener que “en América, gobernar es poblar y poblar es facilitar la inmigración”. En cuanto al destino de los criollos e indígenas, Sarmiento llegó a sostener que para lo único que servían era para el abono de las tierras; mientras que para Alberdi eran dignos de ser rescatados, siempre que adoptaran como propios los nuevos principios.

Posterior al centenario de la Argentina y tal como lo explica Cattaruzza (2012), el país se debatió dentro de momentos de crisis, de pujas constantes e intervenciones militares que forjaron la memoria del pueblo. Estos comienzos, y las manifestaciones artísticas de la época hacen visible la realidad social, las luchas obreras, el retrato de las clases populares, la búsqueda de lazos con las potencias europeas, las ideas de modernidad y progreso, la formación de un pensamiento propio.

De acuerdo con Rueda (2015) a partir de las manifestaciones de libertad política en el país, la sanción de la ley acerca del voto, la llegada de Irigoyen al gobierno en 1916 y luego la posterior Reforma Universitaria; se permite el desarrollo de los primeros movimientos artísticos. El arte hacía tiempo ya existía en el país, sin embargo ahora comienzan a surgir instituciones que lo abordan de manera específica, como ejemplos de ello se encuentran la Academia Nacional de

Bellas Artes o la Academia Nacional de la Música y Artes Escénicas. Durante este proceso de institucionalización se empieza a reflejar en el Arte, el impacto de los acontecimientos sociales, que hasta ese momento no se había manifestado tan abiertamente. Ramón Gómez Cornet, es el mayor exponente de la consolidación de la identidad argentina, ya que se dedica a mostrar la situación social de su tierra, pero también se encuentra Jorge Bermúdez. El pintor Fernando Fader diría que la tierra inspira al hombre y lo condiciona en su conducta, fue un teórico al idear un arte nacional y ser un integrante del grupo Nexus. Por lo tanto es la renovación ideológica la que replantea las ideas sobre arte, y por la cual los artistas toman conciencia y posición acerca del momento histórico que viven; esto permite la modificación de su producción artística y la generación de fundamentos teóricos.

Sin embargo la clase oligárquica y las familias adineradas sintieron rechazo por todos aquellos pintores que reflejaran lo autóctono, buscaban lo europeo, que les parecía atractivo desde lo estético, en especial para ser exhibido en sus hogares. Es así que dejaron plasmado el rechazo a las raíces, a la realidad que se vivía.

Ello ocurre en especial cuando se manifiestan las tensiones fruto de la repercusión de la Primera Guerra Mundial y, posteriormente, de la Crisis de 1929. En el arte se observa la paradoja del seguimiento de los modelos europeos, pero a su vez la búsqueda de la integración cultural con el objetivo de definir una identidad, pero siempre valiéndose del componente autóctono. Algo que resulta característico también en la política elegida para el crecimiento del país. Esta dualidad expresada de forma patente en el periodo que va desde 1920 a 1943 se transforma en la constante que atraviesa los períodos históricos posteriores.

Los artistas, como Antonio Berni, han expresado la necesidad de que la pintura no esté desconectada de la sociedad, y que se debe estar comprometido con la misma. Cabe aclarar que el arte argentino, en especial la pintura, había adoptado desde 1896 una postura crítica y social, lo que se refleja más fielmente en obras como: “Sin pan y sin trabajo” de de la Cárcova o “La sopa de los pobres” de Giúdice. En ellas se refleja con crudeza la realidad social de la Argentina de ese tiempo. Pero el arte en general se dedicó también a aglutinar a los inmigrantes, sus realidades e ideas culturales. El arte argentino se debate constantemente entre lo local, la hibridez étnica resultante de lo propio y lo europeo, sumado todo ello a las ideas de progreso. Además se suma la particularidad de que era sinónimo de status, buen gusto y poder adquisitivo el hecho de importar obras como pinturas y escultura de Europa.

Una característica que marcó a los artistas de las diferentes ramas del arte en los comienzos de las instituciones y academias que oficializaron la actividad, fue que la mayoría de sus

integrantes habían sido formados en Europa y existía la carencia en la capacidad de captar el sentimiento nacional, lo cual no se mezcla con la preocupación por la educación y el engrandecimiento cultural que manifestaron; se puede afirmar que al volver con las ideas europeas asimiladas, expresaban la tensión en las emociones y en la técnica a la hora de componer o crear. Esta particularidad era motivo de debates en torno a las temáticas abordadas, y las fluctuaciones en los diversos periodos eran notorias. En la década de 1920, la preocupación central era el tema de la tierra; a partir de 1929 y con el impacto que causó la caída de la bolsa se apunta a introducir nuevas ideas sin atender a la realidad local.

Volviendo al periodo entre 1920 y 1930, se debe decir que se puede encontrar un paralelismo entre las dos corrientes del radicalismo a nivel político y el proceso de modernización y experimentación de las vanguardias. Así surge un sector más figurativo, expresivo y crítico de lo social, y por el otro lado el sector que rompe con la figuración, tendiendo a la semi abstracción, donde se destaca Xul Solar y Emilio Pettoruti. Pero será el primero el que busque integrar la originalidad con lo propio del país. El segundo grupo, no aceptará la crítica de los organismos oficiales y creará un espacio donde los artistas puedan usar libremente las vanguardias europeas. En paralelo se daban acontecimientos trascendentales como el auge de obras argentinas en España a través de numerosas exposiciones.

Otro hecho será en 1924 el lanzamiento de la revista “Martín Fierro”, expresando la necesidad de renovar el espíritu y la técnica proponiendo la adaptación de las ideas europeas a las nacionales. Esto reunirá a pintores, escultores y escritores, la inclinación será hacia lo que luego se desarrollará como el Surrealismo.

Durante la década de 1930, el arte se encuentra en pleno desarrollo de técnicas para el tratamiento de las formas y el color. Es aquí donde regresan artistas que viajaron a perfeccionarse a Europa, y que tienen como objetivo el compromiso social, político y educativo. Para plasmar estas ideas se valdrán de la técnica muralista. Así se puede encontrar a: Lino Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino.

Sin embargo esta no será la única tendencia, tal cual en la década de 1920, habrá un arte implicado a lo surreal, que se concretará en 1939 con el Grupo Orión y continuará hasta 1945, año en que se inicia un proceso de abstracción del Arte. Este grupo tomara mucho las vanguardias europeas, evitando tocar temas propios o locales; sin embargo existieron artistas pertenecientes a este grupo que se mantuvieron comprometidos con el cambio social.

Será más tarde, con las generaciones surgidas a partir de 1940 que nuevamente se impulsa la expresión con carácter nacional, inspirada en lo autóctono y reduciendo al mínimo el

tecnicismo europeo. En esto último influyó la llegada de las exposiciones extranjeras y reflejo de los nacionalismos de cada país, allí fue cuando los artistas comprendieron la necesidad de encontrar en su tierra nativa sus metas. Más allá de esto, a nivel arquitectónico siguió primando aún los modelos europeos para la construcción de edificios.

En lo plástico entonces se dibujan distintas vertientes, el Grupo Orión; pintores considerados sensibles por plasmar mucha subjetividad en sus obras (Raúl Soldi), los pintores ingenuos que no buscan reflejar ninguna conflictividad humana y por último los pintores realistas quienes son muy críticos de la época (Florencio Molina Campos).

La necesidad de afirmar la nacionalidad, impulsaba la búsqueda de un elemento que sea representativo de lo argentino, que refleje las particularidades de la sociedad, y fue la figura del gaucho la que ocuparía este lugar. Se vislumbra aquí como el arte era visto como factor de progreso y de identidad regional.

En la música por ejemplo, será la generación de 1940 la que dará frutos, ya que dentro de lo formal, la música tendrá carácter nacional y estará inspirado en lo autóctono, quitándole el tecnicismo europeo pero manteniendo el modernismo musical. Aun así también habrá dentro de esta Generación otra corriente que mantendrá el equilibrio entre lo nacional y lo europeo y por lo cual tomará el nombre de Universalista.

Hasta 1950, la lucha constante a nivel colectivo se torna en torno a lo europeo y lo propio, partiendo de la necesidad de reflejar una identidad frente a otros y de crear primeramente un sentido de pertenencia para los inmigrantes que traían consigo la carga de sus raíces originarias, pero también para fortalecer el sentimiento nacionalista que a nivel político tuvo opacado por una concepción de progreso que proponía imitar modelos europeos a los que se sumaron desde 1960 lo llamado americano.

Desde lo considerado popular; y aquí conviene entender al término no solo como lo que proviene del pueblo, sino también como aquello a lo que tiene acceso la mayoría de él y en especial las clases sociales más bajas en contraposición con lo académico que muchas veces suele ser considerado inaccesible, aunque claro para la época hasta ahora mencionada era dificultoso; viene gestándose como expresión artística y social desde 1874 el Tango, el cual comienza a asentarse después de 1910 y tendrá su reconocimiento social a partir de 1920 cuando la dirigencia política lo acepta como parte de la cultura de las elites, lo que hasta entonces lo habían denostado y rechazado. Pero por sobre todo, este reconocimiento se produce a partir del desembarco del Tango en París. Un logro grande teniendo en cuenta el origen del mismo y el uso del lunfardo.

El tango representó fielmente la realidad del país, ya que la filosofía de sus letras reflejaba la cotidianeidad de la sociedad y tendrá su punto cúlmine con la llegada del mismo al Teatro Colón en 1931. Por otro lado y siguiendo con la idea en torno a lo popular y en este caso sumando el aspecto de lo tradicional y como consecuencia de las migraciones internas, hace su aparición como manifestación artística hacia 1935 el Folklore y llega a su punto de auge alrededor de 1950. Esta expresión fue el instrumento de revalidación de lo nativo frente a elementos surgidos del exterior, es el lograr una vivencia estética.

Resulta clave vislumbrar como dentro de un largo periodo que abarca desde 1880 a 1950, se entrecruzan y debaten los mismos conceptos haciendo un todo; porque más allá de que los artistas hayan optado entre la diversidad de caminos posibles para plasmar su trabajo, no dejaban de teorizar y realizar planteos en torno al sentido artístico y no solo de los aspectos técnicos. Analizar lo extranjero, lo autóctono o propio y buscar acuerdos colectivos son sinónimos de consciencia y sensibilidad.

3- Los cambios históricos-artísticos, los interrogantes en medio de una débil identidad y los sentidos de la formación.

El problema sin duda es la consciencia, la definición frente al otro, claramente la identidad. Aquí surgen los interrogantes como ¿hay unidad?, ¿La unidad es acaso ficticia y solo está en el imaginario? ¿Se es tan solo una diversidad sin posibilidad de unidad?

La construcción artística giro en torno al sentirse dueño de algo propio pero también de la necesidad de alcanzar a Europa e igualarla. El problema no es el arte, sino las preguntas que surgen en torno al arte. A continuación una pequeña descripción evolutiva.

A comienzos de 1950, se empezó a sentir que a pesar de expresar en el arte los rasgos de identidad nacional, era necesario equilibrar. Lo nacional ponía en riesgo lo universal y ello desembocaba en el temor de sentirse atrasados; por lo cual se abandona la búsqueda de lo propio. Esto cambia para la década de 1960, nuevamente el arte se transforma en el medio para realizar una crítica de la realidad y reflejar la consciencia del país y de la situación política.

Sin embargo hacia 1970 se producen cambios, los salones y bienales empiezan a ser objetados por los artistas como canales de comunicación, y comienza la crítica hacia las Instituciones que lo propician, algo que de forma patente se observa con la dictadura militar de 1976.

Con la recuperación de la democracia, se vive la desmaterialización del arte, donde la producción artística argentina retorna principalmente a la pintura y la escultura respaldadas por las vanguardias vigentes. Argentina se erigió entonces como uno de los centros artísticos más

desarrollado con grandes influencias europeas y norteamericanas debido a la gravitación constante de los artistas. Hacia los años noventa con la consolidación del mercado se dinamiza la producción, exhibición y circulación de las obras.

Para este contexto más moderno, marcado por la economía neoliberal y la globalización, ya no se juzga exclusivamente los valores plásticos artesanales de la obra, sino que se analiza las concepciones en torno al proceso creativo dando lugar a la interdisciplinariedad y partiendo desde proyectos que ponen en juego debates conceptuales, plásticos, necesidades internas o influencias externas. Aquí aparece el arte de las ideas o proyectos.

Comienza a aparecer aquí factores que pesan, como el mercado y la cotización internacional como parte integradora de él. El arte argentino se vio marcado por esto último, lo cual es propio del sistema norteamericano y le dio nuevamente protagonismo a las instituciones como mecanismo reproductor de este sistema. Es así que a partir de los noventa aparecen con frecuencia y se multiplican las galerías comerciales dedicadas al arte contemporáneo y el coleccionismo fomenta y financia la producción y circulación de jóvenes artistas. Así aparece por ejemplo el Fondo Nacional de las Artes, fomentando la producción artística y nuevas concepciones para su práctica. La evaluación de proyectos para el otorgamiento de estímulos se inspira en modelos internacionales y obliga a los artistas a planificar, programar y reflexionar sobre sus procesos creativos en un lapso de tiempo. Todo esto fue facilitado por los llamados años dorados, que implicaba la baja inflación, el crédito fácil, aumento del consumo interno y una efectiva aplicación de la Ley de Convertibilidad; también provocó que los artistas más allá de su técnica y temática se destacaran por el círculo social al que pertenecían.

Ahora bien, la constante dicotomía sigue manifiesta, pero la influencia externa es el resultado de las políticas económicas y de la globalización, donde el mercado rige la práctica artística, llegando por momentos a extremos en donde rige el sentido utilitario. Se puede afirmar durante la segunda mitad del siglo XX, que la expresión “estar a la vanguardia” definió el carácter artístico del país, nuevamente la construcción de la identidad quedó sin definición teórica, quedaba a criterio del artista como un ser individual el plasmar el ser nacional. Se debe mencionar que el término vanguardia era sinónimo de romper esquemas mentales, prejuicios y abrir nuevos caminos de percepción.

No cabe duda que por su ubicación, y la importancia dada a nivel histórico-político, Buenos Aires fue la que delineó el imaginario de Nación, donde se mezcló los intereses sociales con lo subjetivo de la carga sentimental propia del Arte. Ello evidencia un modo de construcción de identidad con tinte hegemónico que deja de lado las particularidades regionales y locales.

Queda otro punto importante, y tiene que ver con los ámbitos de formación artística, la recuperación de la democracia coincidió con una primera reestructuración de la enseñanza artística, orientándose a la producción contemporánea; lo que se profundizó a partir de la Ley Nacional N.º 26.206 y las ampliaciones con documentos que orientan en la formulación de propuestas curriculares como la Resolución del Consejo Federal de Educación N.º 111 del año 2010 en torno a la Educación artística Específica y el Documento del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología en el año 2019 en torno al marco regulatorio para la Formación artística de nivel.

Los cambios realizados, significo para muchos la necesidad de completar su formación en talleres particulares y especializados, abandonando la práctica formal. Quizás es la ausencia de la técnica lo más cuestionable. Como si fuera poco, irrumpen los nuevos medios, la fotografía, el video, el arte digital, que ponen en jaque los valores artesanales que se les otorga a las obras. Otro planteo en torno al aspecto de enseñanza, radica en el valor dado a la educación artística; sin entrar en el debate ontológico acerca de ¿Qué es el arte? O ¿Qué es lo que permite que algo se convierta en arte?; se observa que más allá de considerar al mismo como pilar para una formación ciudadana sensible y de intentar atender a todas las diversidades presentes, se cae en un rol emocional que tiende a cierto vaciamiento de contenido. Se trata de un arte argumentado, pero carente de la profundidad específica dada por la técnica y el arte que ha precedido en todos los tiempos de la Historia, mucho más aún el de nuestro país.

Los documentos referidos a la educación artística pretenden una poética que aborde la construcción situada y colectiva del mundo. Adquieren importancia los actos de composición y análisis como un todo interpretativo, que interpelan las dimensiones de lo formal, tiempo, espacio, continuidades y rupturas y por sobre todo lo identitario; que termina atendiendo a etapas de la vida (valores y rasgos presentes por ejemplo en la juventud) o bien a contextos locales conocidos como situados pero aislados de un ser o rasgo común colectivo; es decir de una definición propia ante el resto.

Se habla del arte como una construcción que lleva a crear significados y dar sentido a un modo particular de comprender y participar en el mundo actual. Reaparece el concepto de lo popular para manifestar las expresiones artísticas con cierto carácter vanguardista, que marcan relaciones para con los medios de comunicación, con el cuerpo y con los patrones de consumo. Es así que el análisis artístico pasa por ese lugar signado por la globalización y por el desarrollo de la personalidad atravesado por el consumo (fruto del impacto del mercado). De repente

parece que entra en juego la dicotomía tradición y modernidad dejando continuamente abierta la discusión sobre la identidad.

4- Reflexiones Finales

La identidad debe ser el medio de las aspiraciones, miedos, esperanzas, el imaginario que permite representar colectivamente a la sociedad gracias al consenso; lo cual es parte de una idea de Nación que se legitima en su evolución histórica. La pregunta es si a nivel artístico, en especial visual existe una identidad, o bien es una suma de identidades que pueden ser complementarias o hasta contradictorias. Siempre apareció el rastro de autenticidad, sin embargo así como muchas veces se negó el estudio del pasado, en otras tantas veces más se siguieron los cánones y estilos europeos y de forma posterior en el tiempo los norteamericanos, dado esto por la búsqueda de aceptación y reconocimiento; no solo a nivel artístico sino como nación. A esto se le suma el cambio de valoración para con el Arte, más allá de toda consideración estético-formal, el arte se transforma en una operación comunicacional con un mensaje político, una alerta sobre la sociedad que requiere sostener una continuidad que va desde el objeto, pasa por el público y desemboca en el mundo exterior; hoy conocido como performance.

La mercantilización del Arte adquiere nuevos rasgos que afecta la autonomía estética, entiéndase que si bien se potencia la búsqueda individual lo hace condicionando la práctica artística a los patrones culturales. La mercantilización viene de lo llamado en el pasado “extranjero”, en este caso de los sistemas económicos de los países capitalistas que imponen parámetros y si se quiere la vanguardia correspondiente. Lo referido a la cultura termina siendo parte del aparato productivo. El desafío es comprender que si bien la idea de progreso es importante, no debe ser determinante, y mucho menos sinónimo de innovación. El progreso debe ser visto como proceso, como una manifestación continua de ideas y experiencias que presentan un carácter colectivo.

La decisión de constituir una comunidad nacional, ya no surge de una fuerza centrípeta que les otorga protección a los rasgos identitarios; sino que las fuerzas que juegan en el mundo tienden a construir una sociedad con rasgos de universalidad en donde las leyes del mercado son las que significan el espacio que habitan.

Si se apela a pensar estos conceptos juntos, puede despertar un interrogante diferente ¿Dónde pone su acento el Arte que identifica al país? ¿El contenido o la forma? ¿o tan solo que sea bello y agrade?, ¿Qué une o caracteriza a nivel social? ¿Qué expresiones colectivas hay que

definan frente a otras? El proceso de búsqueda de identidad sigue activo, y hasta se podría decir que confuso por las múltiples aristas que puede tomar e incluso temáticas por donde puede rondar.

Es evidente que la historia argentina no se la concibe sin Europa y en los últimos años de Norteamérica, y cuando se observa cualquier país latinoamericano, se lo intenta pensar bajo los modos europeos. Es evidente que el país se sigue pensando y aún se debe interrogar acerca del ser colectivo.

Por último, el Arte tiene un rol social, político y educativo, contribuye al individuo en su construcción como ser individual y colectivo, por lo cual se hace necesario tener consciencia y cohesión de lo que se va a transmitir. Porque esto último, será lo que influya en el concepto de mundo que manejan las personas y a su vez en el cruce de la historia personal con la historia social, es decir la identidad.

Referencias

Aguirre Rojas, C.A., (2003), “*Antimanual del mal historiador o como Hacer una buena historia crítica*”, Rosario, Protohistoria Ediciones.

Aguirre Rojas, C.A., (2006), “*La Escuela de los Annales. Ayer, hoy y mañana*”, Rosario, Protohistoria Ediciones.

Cattaruzza, A., (2012), “*Historia de la Argentina, 1916-1955*”, Buenos Aires, siglo veintiuno editores.

Chartier, R., (1992), “*El Mundo como Representación, Historia Cultural entre Práctica y Representación*”, Barcelona, Editorial Gedes.

Consejo Federal de Educación. Res. N.º 111 (2010) *La Educación Artística Específica*.

Giménez, Alberto; Sala Juan; Payró Julio. (1999), “*Historia general del Arte en Argentina*”, Tomos 6, 8 y 9, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

Giménez, Navarro, C. (coord.), (2009), “El papel de las Instituciones Artísticas en la actualidad”, Barcelona, Universidad de Barcelona.

Giordano, Mariana. (2009), “*Nación e Identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglo XIX y XX. Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura. N.º 740. 1283-1298*”

Gumier Maier, J. (1989). “*Avatares del arte. La Hoja del Rojas*” [Folleto]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Ricardo Rojas.

Habermas, Jürgen, (1989) “*Identidades nacionales y postnacionales*”, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Ténos.

Hodge, S., (2017), “*Breve Historia del Arte*”, Barcelona, Editorial Blume.

Ley Nacional de Educación N.º 26.206

Lumerman, Juan Pedro, (1991), “*Historia Social Argentina*”, Buenos Aires, Grupo editorial Lumen.

Mason, Alfredo. (1993) “Sobre la Identidad Cultural”. *Revista de filosofía latinoamericana y ciencias sociales*. N.º 18. 193-204

Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología (2019) “*Formación Artística Específica Marco Regulatorio para Fapic, Formación Artística Vocacional, Formación Artística con Finalidad Propedéutica y Formación Artística Profesional de Nivel*”

Ministerio de Educación, Ministerio de Innovación y Cultura. (2016) *Diseño Curricular Profesorado de Artes Visuales con Orientación en Producción*. Santa Fe

Ramírez, Ana María. (2011), “La expresión de la identidad latinoamericana en el Arte”. *Cuadernos de Historia del Arte*. N.º 21. 35-53

Restany, P. (1995). Arte argentino de los 90. Arte guarango para la Argentina de Menem. *Lápiz*, 13 (116), 50-55.

Romero, Luis Alberto, (2008), “*Breve Historia Contemporánea de la Argentina 1916-1999*”, Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

Rueda, María de los Ángeles (coordinadora). (2015), “*Revoluciones, apropiaciones y críticas a la modernidad: itinerarios del arte moderno entre América Latina y Europa 1830-1945*”, La Plata, Universidad Nacional de la Plata.

Von Bassenheim, Norah. (2006), “*Historia de la Música en la Argentina*”, Buenos Aires, Acervo Editora argentina.

De pasajes. *Abzurdah* de Cielo Latini (2006) y de Daniela Goggi (2015)

Oswaldo Beker

bekerosvaldo@gmail.com

Universidad de Buenos Aires

“Las ideas fijas nos roen el alma con la
tenacidad de las enfermedades incurables.

Una vez que penetran en ella, la devoran,
no le permiten ya pensar en nada
ni tomar gusto a ninguna cosa”.

Guy de Maupassant

En el estudio de los mitos griegos hay, quizás, un elemento valorativo interesante que vale la pena rescatar. Como sabemos, en cada una de esas historias, en las que se cuentan las aventuras de los dioses y los hombres, se encripta una verdad, un arquetipo que sobrevive a través del relato y que perdura como un valor universal. Historias como las de Edipo, Electra, Sísifo, Cronos, Narciso, Ulises, Penélope o Diógenes han servido no solo para entender arquetipos universales que seguimos encarnando hoy en día, sino que también han sido utilizados por la psicología moderna para dar nombre a ciertos síndromes o trastornos de salud psíquica. Las nomenclaturas, sin embargo, no se agotan con la época de los griegos y el *mythos*, sino que la literatura moderna también ha sido motivo de diálogo con la psicología, como el caso del Síndrome de Walter Mitty, nombrado así a partir del relato “La vida secreta de Walter Mitty”, de James Thurber. La pasión, el amor, la muerte, la obsesión, la fantasía, han sido los grandes motivos tanto en el arte como en la vida, desde Apolo y Dafne, hasta Florentino y Fermina; desde Paolo y Francesca, hasta Gatsby y Daisy Buchanan... Y, en ese contexto, ¿por qué no ubicar entonces la historia de Cielo y Alejo, de la novela *Abzurdah*, en este marco imaginario de las pasiones obsesivas? Cuando Cielo Latini escribió sobre su vida, la novela autobiográfica *Abzurdah*, quizás no lo hizo pensando que más adelante su historia sería llevada al cine a cargo de la dirección de Daniela Goggi y que sería un símbolo de identificación por parte de muchos

jóvenes espectadores. La obsesión y los desequilibrios psicológicos no son solo materia monopolizada por los mitos, sino que son parte de nuestra realidad cotidiana; sin lugar a dudas, *Abzurdah* se mueve en ese ámbito de los límites mentales y físicos a los que puede llevar el amor y la obsesión, repitiendo de algún modo aquellos antiguos arquetipos de la obsesión y del desequilibrio. A continuación, veremos algunos aspectos de la transposición de aquella novela a su versión filmica y cómo la pasión y la obsesión han quedado ilustradas a través de la mirada de Daniela Goggi.

La novela de Cielo Latini se publicó en 2006, y su adaptación cinematográfica en 2015. En esos años 9 años, quizás algunos puntos descriptos en la novela no estaban tan arraigados en el inventario de patologías psicológicas como lo están hoy en día. Si bien la anorexia y la bulimia eran temas de gran preocupación y repercusión por aquellos años, muy poco se hablaba del Trastorno Límites de la Personalidad, o de otras patologías psicológicas similares. Sin embargo, el film pareciera subrayar el trastorno alimenticio y su impacto en la salud mental, dejando un poco de lado una pieza fundamental en la constitución psicológica de su personaje principal, el Trastorno Límite de la Personalidad (TLP) o “Trastorno Borderline” (recordaremos que la novela de Cielo Latini narra su propia historia personal y que allí se menciona este trastorno que, de acuerdo con la guía de diagnóstico psicológico, cuadra perfectamente con la sintomatología del personaje en la novela). La historia, en el film, se mantiene fiel a lo narrado en la novela, con algunos cambios y modificaciones en la trama. La historia nos presenta a Cielo, una joven estudiante de la ciudad de La Plata que conoce a Alejo, un chico mayor que ella, por Internet, en una sala de chat. De ese modo, Cielo inicia una relación con Alejo, del que se enamora de una manera obsesiva. El contexto en el que vive Cielo es superficial, sin amigas, sin personas con las que hablar y en medio de una familia en la que abundan los límites y las formalidades. De a poco, la misma obsesión que la une a Alejo termina rompiendo la relación, dando inicio a una historia de amor no correspondido y a un cuadro depresivo en el que Cielo deja de comer y se vuelve obsesiva con adelgazar y ser perfecta. En medio de actitudes que casi la llevan a la muerte, Cielo puede salir adelante y contar su historia.

Con respecto a la crítica especializada, *Abzurdah* recibió opiniones encontradas por parte de los medios. Javier Porta Fouz, para el diario La Nación, señaló en su reseña que se trata de la historia de un personaje que existe, que se impone en situaciones que intensifican, a pesar de que no se termina de armar un relato con tensión argumental o con fluidez. Por su parte, Juan

Pablo Cinelli, para Página 12, dijo que se trata de una película que puede compararse a un puñado de arena: “contundente, áspera y abundante al comenzar, pero que a medida que el relato avanza no puede evitar escurrirse de a poco entre los dedos.” Horacio Bilbao, para diario Clarín, escribió que tanto el papel de Suárez (la actriz que encarna a Cielo) como la historia de amor que acentúa sus crisis, permitieron a Daniela Goggi escapar del cálculo de la comercialización. De manera más general, el crítico Ezequiel Boetti del portal “Otros Cines” dijo que el cine “no es una cuestión de intenciones sino de resultados concretos con forma de imágenes y sonidos plasmados en la pantalla”, pero resulta casi imposible acercarse a *Abzurdah* sin pensar que podría haber sido mucho mejor de lo que fue. Esta opinión está en la línea de aquella otra de Juan Pablo Cinelli (Página 12), para quien la película desbarranca en un catálogo de adolescencia explícita en donde la bulimia y la autolesión parecen surgir de manera artificial. Esta opinión seguramente se fundamenta en que Goggi eligió presentar el asunto de manera estética, mostrando el vómito y las heridas auto infligidas en primer plano y con mucha luminosidad, todo esto subrayado por una música de fondo más bien light o naif. Ante un tema delicado como la bulimia, por ejemplo, esa elección por lo explícito que pretende provocar al espectador quizás apenas alcanza para dar cuenta (en términos de Cinelli) de una gran “impotencia narrativa”. Hasta allí la crítica.

Abzurdah es un film que se basa en una novela que, a su vez, se basa en una historia real, vivida y protagonizada por la misma autora. Este detalle no es menor, ya que en el estudio de las trasposiciones solemos hablar de un texto de origen o hipotexto, y de una adaptación o reinterpretación, el hipertexto. En este caso, ese hipertexto pareciera elevarse a una segunda potencia, ya que es la proyección de un hipotexto que se encuentra más allá incluso de su versión literaria. En este sentido, se podría hablar de una fidelidad que se tiene que dejar sentir no solo en el pasaje de lo real hacia la novela, sino también desde la novela a la pantalla. De acuerdo con Katerina Perdikaki, las teorías contemporáneas de la adaptación suelen declarar que el criterio de fidelidad es una heurística de adaptación inadecuada y, por ese motivo, hacen necesario un enfoque más bien holístico para su estudio en el campo de las adaptaciones. De acuerdo con Linda Hutcheon (2013), las adaptaciones afirman su valor mediante la reinterpretación de la novela original, asignándole nuevos mensajes. Es decir que, para que las adaptaciones cinematográficas se consideren obras de arte por derecho propio, deben serlo para el público aun sin el conocimiento previo del hipotexto. Escribe Hutcheon que la esencia de las adaptaciones es "la capacidad de repetir sin copiar, de incrustar la diferencia en la semejanza, de ser a la vez uno mismo y el otro" (2013: 174), y que allí precisamente descansa su verdadero

valor artístico y cultural. Lo cierto es que para el caso de *Abzurdah* entra en juego un valor que no puede ser despreciado, y es que está basada en una historia real, por lo tanto, ese solo conocimiento (que se nos advierte ni bien comienza la película) ya determina una predisposición especial por parte del espectador. Hay una sentencia de Coleridge, muy citada por Borges, en la que se habla de la supresión de la credulidad: el espectador, para disfrutar de una obra de ficción, debe abandonarse al universo narrado y aceptar sus leyes internas. Sin embargo, en este caso particular, sabemos que ese mundo narrado intenta ser espejo de una realidad vivida en carne propia por una mujer en su adolescencia, por lo que la credulidad estará todo el tiempo dirigida y limitada por el parámetro de la realidad, de la que el espectador también es parte. En este relato, la verosimilitud juega un papel más que importante para la diégesis.

Stam nos dice que, más allá de las comparaciones estancadas que se fundamentan en la fidelidad, una adaptación entra en dialogismo intertextual con sus novelas de origen. Paralelamente, señala que el original no se encuentra en un conflicto antagónico con la copia, sino que se hace de prestigio y de valor cultural a través de ella (Stam, 2005: 8). De acuerdo con este punto de vista, el proceso de adaptación posee un mecanismo interno que funciona de doble manera: por un lado, a través de la reescritura y reinterpretación del hipotexto (con el tiempo, estos mensajes adquieren un nuevo valor asignado por el contexto sociocultural); por otro, para aquellos espectadores que no están familiarizados con el hipotexto, la lectura del texto posteriormente a la adaptación se convierte en la repetición de la adaptación. En una línea similar, Borges había escrito que un buen autor inventa a sus precursores, es decir que muchas veces hace falta el impacto sociocultural de un hipertexto, es decir, de una adaptación, para que el texto de origen sea resignificado y valorizado en su justa medida, no ya de acuerdo con los cánones contemporáneos al momento de su aparición, sino después de un proceso cultural en el que los cánones se han visto modificados.

Sucede que las ideas expresadas a través del medio audiovisual se procesan e interpretan de manera más amplia que en la novela, sobre todo cuando en las escenas se busca cierto impacto en el espectador como sucede con algunas secuencias de la película de Goggi. Esta característica del hipertexto se califica como obra de arte con identidad artística y cultural propia, ya que es capaz de despegar del peso del hipotexto y convertirse en un producto autónomo, con su estética y sus matices particulares. Andrew (2000: 37) escribe que cada adaptación es un artefacto cultural distintivo que constituye una parte significativa de la

producción artística, y señala que las adaptaciones participan de las prácticas y modelos cinematográficos que emergen en un período específico y ocupan una posición central en el polisistema cinematográfico. El contexto de adaptación también puede incluir un paratexto que se extienda desde la publicidad del texto de origen hasta las fases de producción y postproducción de la versión audiovisual. Gray (2010) identifica dos grandes categorías de paratextos: aquellos que controlan y determinan la entrada a un texto y los que redirigen el texto después de la interacción inicial (Gray, 2010: 35). Así como las traducciones pueden entenderse mejor en su contexto específico, los diversos factores contextuales en juego en el sistema audiovisual pueden proporcionar una mejor comprensión de las adaptaciones. En este caso, tanto la novela de Latini como la película de Goggi exponen una temática que aún se encuentra muy presente en el temario actual.

Por otro lado, el proceso de transposición es un acto comunicativo que depende del contexto y que involucra la novela original, la adaptación cinematográfica y varios factores contextuales. De esa manera, bien podría decirse que los puntos anteriores hacen foco en la comunicación multifacética iniciada por la adaptación como proceso y como producto: como proceso, porque la transposición supone siempre un diálogo entre el contexto de origen y las circunstancias socioculturales contemporáneas a la adaptación. Como producto, la adaptación fomenta el diálogo intertextual ya que da lugar a la reelaboración de ideas y mensajes transmitidos por el hipotexto. La historia de *Abzurdah*, felizmente puede prescindir de aquellos detalles contextuales, porque el amor obsesivo y la pasión son atemporales.

De acuerdo con Kemlo, la investigación sobre las adaptaciones ha tendido a centrarse en cuestiones como la narrativa, la perspectiva, los cambios cuantitativos y cualitativos, pero ha subestimado un tipo particular de enfoque relacionado con el entendimiento del fenómeno de la adaptación mediante el análisis de sus objetos cuando los sistemas semióticos en los que se articulan difieren. Para entender los mecanismos internos del procedimiento de adaptación es necesario un marco metodológico lo suficientemente flexible como para permitir correlaciones y contrastes entre los objetos que se examinan. Para el caso de *Abzurdah*, las correlaciones bien podrían articularse en torno al discurso en primera persona de la protagonista, ya que incluso en la película vemos cómo muchas de las emociones, sensaciones u opiniones de Cielo son presentadas al espectador en primera persona, mediante la técnica de voz en off. Esa intromisión externa al relato tiende un puente de cercanía con el espectador, pero también establece un

paralelismo con el hipotexto, ya que todo lo ocurrido en el texto de origen está contado de la misma manera, es decir, en primera persona protagonista.

Explica Kemlo que una película no puede compararse de manera eficaz con el texto de partida a menos que se reconozcan las diferencias esenciales en el núcleo de los dos sistemas, encontrando además una manera de trascenderlas. Hutcheon se refirió a este concepto con la frase “contar no funciona como mostrar”, sin embargo, relacionar lo dicho con lo mostrado es factible si se encuentra una manera de articular divergencias y convergencias. Nuevamente, podemos subrayar el hecho de que tanto el texto de partida como la adaptación cinematográfica de *Abzurdah* comparten una dinámica similar entre lo dicho y lo mostrado, ya que el montaje funciona a partir de una dinámica que permite al espectador interpretar lo mostrado a través de la mirada de una adolescente con trastornos límites de la personalidad, una mujer que sentía la carencia de afecto, el aburrimiento general en la vida, la falta de motivaciones y una obsesión por un hombre mayor que ella.

En el análisis tradicional del discurso (Jaworski y Coupland 1999; Schiffrin 1994; Brown y Yule, 1983) se ha sostenido una visión convencional del discurso como el análisis del lenguaje en uso. Existen, asimismo, definiciones que han extendido el discurso al lenguaje más allá de su uso. Sin embargo, se considera frecuentemente que el objeto del análisis del discurso consiste en textos cuyo enfoque se ha centrado mayoritariamente en el lenguaje, sin tener en cuenta otros sistemas semióticos, de creación de significado, que funcionan más allá del propio lenguaje. Y aquí entran en juego todos los recursos que el soporte audiovisual pone al servicio del arte, creando una estética propia que habilita un lenguaje que excede el textual. Un ejemplo es la banda de sonido que suele enfatizar y decorar determinadas escenas en la versión de Goggi. En la película, por ejemplo, se han elegido diferentes versiones de la canción “Trátame suavemente”, de Soda Stereo. De acuerdo con Beja (1979), desde que el cine surgió como arte que narra historias, se lo ha asociado con la literatura, tanto por parte de los cineastas, escritores y críticos como por el público, sin embargo, los recursos propios que ha ido cultivando y desarrollando permiten hablar de un sistema semiótico independiente que lo desvincula de lo puramente literario. En el ejemplo citado, la letra de Soda Stereo sirve de apoyo para ilustrar determinadas sensaciones o estados de ánimo, y resulta significativa en tanto habilita un escalón más de profundidad en el entendimiento de ciertas escenas. Aquí tenemos un ejemplo de cómo la música es un lenguaje que excede al texto ya que no solo se trata de una letrística determinada, sino que además lo puramente musical determina estados y ambientes que

terminan de dar la estética a las escenas cinematográficas. Sobre estas nociones de cine y de "textos-cine", es decir, del lenguaje puramente cinematográfico, inferimos que las investigaciones parten de la lingüística en un proceso que extiende la teorización del lenguaje creador de significado a otros sistemas semióticos. El fundador y figura inspiradora de este movimiento es Christian Metz, cuyas indagaciones proponen considerar las películas como objetos textuales y deconstruir, además, dichos textos en diferentes estratos para ser observados por separado. Metz, utilizando la teoría de Hjelmslev (1970) de la "materia de expresión", ve estos textos como objetos significantes completos y reconoce la posibilidad de subdividirlos en componentes separados, etiquetados como "soportes sensoriales". Estos soportes son de cinco tipos: imagen, sonido musical, sonido fonético (en palabras), ruido y escritura. Claramente, en los momentos en los que la directora de *Abzurdah* necesita subrayar determinados momentos dramáticos, no duda en utilizar todos esos soportes y ponerlos al servicio del efectismo que suponen las escenas más sensibles: música dramática, imágenes que muestran cortes y lastimaduras en primeros planos, llantos bajo la lluvia, gritos, desenfokes, etc. La palabra y la escritura, por ejemplo, bien pueden ubicarse dentro de un mismo marco discursivo toda vez que permiten una observación lingüística directa. La imagen, por otro lado, resulta lingüísticamente relevante en la medida en que proporciona información paralingüística para complementar otros análisis. En el lenguaje fílmico, el elemento visual es un hecho que permite considerar dimensiones que en el hipotexto se han perdido o que se ven limitadas. En el caso de las transposiciones, es posible introducir pistas lingüísticas esenciales (acento, rasgos prosódicos como el ritmo, la entonación, etc.) o extralingüísticas (semiótica, proxémica, gestos), independientemente de que aparezcan, explícitamente o no, en el texto de partida.

Paralelamente, y a partir de la gramática funcional sistémica propuesta por Halliday (1973), se han tratado de aplicar estos instrumentos a otros sistemas de significado que no son necesariamente de alcance lingüístico. Así, según la organización del significado de Halliday en tres metafunciones (ideacional, interpersonal y textual) adaptables a diferentes modos, se han desarrollado "gramáticas" que ya no son léxico-gramaticales. Dentro de ese nuevo sistema semiótico encontramos, en el caso del cine, toda una serie de recursos específicos y capaz de desarrollar "gramáticas" del diseño visual.

Conociendo esta nueva gramática de lo visual, el cine elabora una narrativa a partir de sus posibilidades, que son más complejas que el texto literario, aunque quizás más limitantes en tanto la imaginación del espectador queda ya subordinada a lo visual. Dudley Andrew (2000),

en la discusión sobre las adaptaciones, reflexionó que generalmente se asume que la tarea de adaptación es la reproducción en el cine de algo esencial de un texto original, es decir que el cine intenta estar a la altura de cierta obra literaria o de un público que espera hacer tal comparación. Entra aquí nuevamente en juego la discusión sobre fidelidad, es decir, aquella relación entre la letra y el espíritu de un texto. En términos generales, el lector de la novela autobiográfica de Latini no encontrará mayores modificaciones diegéticas o argumentales, aunque sí es notable el cambio de, como diría Borges en el relato “Emma Zunz”, algunas circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios. De hecho, para ser más específicos y críticos con respecto a la fidelidad, podemos decir que el texto de partida da cuenta de una condición psicológica por parte de Cielo, la protagonista, que pasa casi desapercibida en la adaptación filmica. En la novela, la autora nos cuenta que había sido diagnosticada con Trastorno Límite de Personalidad (Trastorno Borderline), lo que explica actitudes que están en el cuadro de síntomas descritos por la psicología moderna, como por ejemplo los cambios de ánimo de la joven, que alterna entre episodios maníacos y depresivos, también las lesiones, las actitudes autodestructivas, las depresiones y la euforia repentinas, la ira desproporcionada, el apego obsesivo por la persona que la quiere, el distanciamiento de todo lo que le hace bien, etc. En la versión de Goggi, se opta por mostrar como resultado de una depresión post ruptura la anorexia y la bulimia. Si bien estos trastornos fueron parte de lo vivido por Cielo, en la novela se describen como consecuencia del Trastorno Límite de Personalidad (lo mismo que los cortes y las lesiones), mientras que en la película se cuentan como consecuencia de la ruptura con Alejo y como una manera de mostrar rebeldía hacia un entorno que ella desprecia. Cabe aquí una reflexión acerca de la fidelidad a la letra y de la fidelidad al espíritu: el esqueleto de un texto puede llegar a convertirse en el esqueleto de una película, sin embargo, más difícil es lograr que allí sobreviva la fidelidad al espíritu, al tono, a los valores, a las imágenes y al ritmo del texto original. Este fenómeno puede explicarse en la dificultad del cine para encontrar equivalentes estilísticos para los aspectos intangibles. Si bien en la película *Abzurdah* esos aspectos prevalecen, están contados a través de una mecánica narrativa interna diferente, haciendo que el espectador del film interprete los episodios de una manera menos “fiel” a la realidad vivida por Cielo que aquel que leyó la novela.

Finalmente, tanto las palabras como las imágenes son conjuntos de signos que pertenecen a sistemas particulares, por lo tanto, es esperable que en cierto nivel de abstracción esos sistemas tengan semejanzas entre sí. Dentro de cada uno de esos sistemas existen diferentes códigos (perceptuales, referenciales, simbólicos) que hacen posible un estudio de la relación entre dos

sistemas de signos separados (novela y cine) porque los mismos códigos pueden aparecer en más de un sistema. Para el caso de *Abzurdah*, la novela utiliza un lenguaje coloquial que es fácilmente trasladable al cine por su naturalidad. Tanto los diálogos hablados como escritos resultan como tomados de una charla cotidiana, recurso que en la novela se ve subrayado por la inclusión de chats y de diálogos tal como fueron escritos y dichos en su momento. Estos mismos registros coloquiales fueron recogidos en la película, tanto para las escenas de chat como para los diálogos entre los personajes. Si por momentos algunos de esos diálogos se vieron poco naturales en la adaptación de Goggi, es quizás un fallo interpretativo que se corresponde menos con una narrativa deficiente que con limitaciones más bien actorales/interpretativas.

Chun, en sus estudios sobre las adaptaciones, también se refiere a esta aparente distancia que la adaptación cinematográfica mantiene con respecto a su literatura de origen. De acuerdo con Chung, cada vez que se aplica empíricamente un paradigma analítico, este se vuelve incapaz de mantener su carácter distintivo como aparato mediante el cual se recontextualiza una película. El análisis real de la película queda por lo tanto subordinado a una mera comparación-contraste con el hipotexto. En ese contexto, los críticos que comentan una transposición se dividen entre los que buscan la brecha entre la película y su texto original y los que consideran la fidelidad de la película a la novela como factor vital. De acuerdo con estas dos corrientes de pensamiento crítico, el éxito de la película depende de las formas en que la película arroja una nueva luz sobre la novela, sumando un nuevo significado o, por el contrario, depende de la eficaz traducción o representación cinematográfica del texto de partida. Diremos que ambas ideas pueden considerarse en el análisis transpositivo, y que en el caso puntual de *Abzurdah* conviven los espíritus de ambas líneas, pero más profundamente dimensionadas desde que el hipotexto está basado en una historia real, empírica y vivida en carne propia por su autora. En ese sentido, la versión de Goggi no arroja una nueva luz sobre el texto original, sino que se vale de él para poder contar una historia de manera tal que su propia dirección no se aleje de la línea narrativa de Cielo Latini que, casi como una mano invisible que asiste a Goggi, es la que finalmente cuenta nuevamente su historia, pero esta vez mediante el lenguaje audiovisual.

Abzurdah es la historia de una obsesión encarnada por una mujer que pudo sobrevivir para contarla y, quizás, ayudar a otros con su relato. La modernidad, esa cosa inevitablemente líquida (en términos de Bauman) y tantas veces desesperanzadora, puede ser responsable de ciertas pasiones desmedidas y desequilibrios patológicos. Un mito griego cuenta cómo Apolo

se enamoró irracionalmente de Dafne por una flecha de oro arrojada por Eros. A su vez, una flecha de plomo hizo que Dafne sintiera rechazo inmediato por Apolo... Nacía así una de las primeras historias de amor tóxico de la historia. Ese arquetipo universal de alguien que ama insistentemente a quien una y otra vez lo rechaza es el mismo que Cielo Latini encarnó y narró en su novela. En su obsesión por ser perfecta y atraer la atención del hombre amado, Cielo de volvió, irónicamente, imperfecta. Quizás no estaba lejos de la verdad Roberto Fontanarrosa cuando escribió que “la perfección es obsesiva. Y eso es un defecto.”

Bibliografía

Andrew, D. (2000). Adaptation. In: James Naremore, ed. *Film Adaptation*. New York: Rutgers, 28-37.

Beja, M. (1979). *Film and Literature. An Introduction*. Nueva York y Londres: Longman.

Chung, S. (2002). *A Study of Literary Adaptation: Film Reviewing and the Construction of Cultural Value*.

Gray, J. (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York and London: New York University Press.

Halliday, M. A. K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. London: Arnold.

Hjelmslev, L. (1970). *Language: An Introduction*. Madison: University of Wisconsin Press.

Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. 2nd ed. London and New York: Routledge.

Jaworski, A. & Coupland, N. (eds). (1999). *The Discourse Reader*. London: Routledge.

Kemlo, J. (2008). “Different Voices? Film and Text or Film as Text: Considering the Process of Film Adaptation from the Perspective of Discourse”, *MHRA Working Papers in the Humanities*, 3: 13-24.

Perdikaki, K. (2017). *Film Adaptation as an Act of Communication: Adopting a Translation-oriented Approach to the Analysis of Adaptation Shifts*. *Meta*, 62(1), 3–18. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1040464ar>

Rodríguez Martín, M. E. (2007) “Teorías sobre adaptación cinematográfica”. *Revista Casa del Tempo*. Vol IX, época III, número 100. Disponible en

https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/100_jul_sep_2007/casa_del_tiempo_num100_82_91.pdf

Stam, R. (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en James Naremore, ed., *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers.

———. (2005). "Introduction: the theory and practice of adaptation". In: Robert Stam and Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 1-52.

Cartografía de una memoria colectiva

Luisina Bifaretti

luisinabifaretti97@gmail.com

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata / Universidad Nacional de Lanús

Introducción

La intervención tuvo lugar el 21 y 22 de septiembre de 1983, a partir de un proyecto original de los docentes y artistas Rodolfo Aguerreberry y Julio Flores; junto al aporte del diseñador, serígrafo y artista Guillermo Kexel.

La iniciativa grupal de estos autores surgió a partir de la idea de participar con una obra en el Premio Objeto y Experiencias de la Fundación Esso (1982). Por el contexto y las preocupaciones vigentes del grupo, esta convocatoria excedió los márgenes institucionales para transformarse en una multitudinaria acción colectiva.

Por entonces, los artistas pensaron en la posibilidad de hacer una obra que respondiera a las necesidades del contexto, una producción en donde reclamaban por los que no estaban de una manera diferente. Era necesario “alterar con la obra el espacio de exposición, considerar el cambio de los soportes, el modo de realización y también el contexto” (Flores, 2004).

Como primera medida, buscaron una imagen que refiriera a los desaparecidos por la dictadura. Un afiche del artista polaco Jerzy Spasky publicado en el Correo de la UNESCO varios años antes, sugirió un principio de idea. En cada impreso había un dibujo de tantas figuras como muertos por día hubo en Auschwitz, con un epígrafe que decía: “Cada día en Auschwitz morían 2370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen”.

La idea entonces comenzó a formalizarse cuando decidieron representar a todos los desaparecidos, y realizar una acción colectiva cuyo punto de partida fuese la Plaza de Mayo. Esta se iba a llevar a cabo con el apoyo de las madres, que a su vez, iban a lanzar una convocatoria a una manifestación.

El proyecto incluía la participación de gente de distintos sectores, y se iba a tomar como soporte también a las calles de Buenos Aires. Decidieron hacer siluetas de la figura humana para representar a cada una de las víctimas de la desaparición. Los objetivos eran: reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos, darle a la manifestación otra posibilidad de expresión

y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que golpee al gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y, por lo inusual, renueve la atención de los medios de difusión y provoque un aglutinante, que movilice muchos días antes de salir a la calle.

La acción comenzó en la Plaza de Mayo, en la tarde del 21 de septiembre de 1983. Agrupaciones estudiantiles de los centros universitarios (todavía prohibidas) como Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, Arquitectura, Filosofía y Letras, Sociología y Farmacia (UBA), los propios manifestantes de una manifestación convocada por las madres de Plaza de Mayo, y finalmente transeúntes de Buenos Aires, prestaron su cuerpo para delinear la silueta de cada cuerpo ausente.

La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas, realizadas sobre papel, ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia.

Las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado.

La materialidad y la forma como discurso colectivo

Se vuelve importante pensar cómo el arte argentino de los años 80 contiene esta idea pulsional de la Psicología freudiana de sacar afuera. Una pulsión contradictoriamente de vida, donde se activaron todos los espacios públicos que habían sido reprimidos.

Es interesante como la metáfora dentro de la retórica, opera por sustitución o reemplazo en esta producción colectiva. Esto último en cuanto a la presencia de los cuerpos que ya no están y se invocan de manera respetuosa.

Así como también la sinécdoque en la parte por el todo, operando de manera tal que una determinada cantidad de siluetas pintadas amuradas en los edificios públicos de Buenos Aires produjeron la memoria colectiva de todos aquellos que nos quedamos y hasta el día de hoy exigimos justicia por los que no tienen voz.

Actúa asimismo la repetición como figura retórica, en este caso, cada cuerpo tiene una descripción con nombre, apellido, sexo, edad, entre otros datos; donde los familiares aportaron estas presiones para que la personificación sea real y cuantitativa de aquellos que asesinaron en el golpe del año 76.

No así la hipérbole, ya que la exageración del tamaño y cantidad en esta producción artística y de reclamo no fue ni en vano ni mucho menos desmesurada o excesiva.

Me atrevo a manifestar que la dictadura nos proporcionó represión, desapariciones y cesuras, en este sentido, la figura retórica por excelencia fue la elipsis: cuerpos eliminados sin registro para no perturbar la impasibilidad del discurso.

Por el contrario de esta última afirmación, la democracia electoral optó por pasar de lo invisible a lo obscuro, donde las fosas comunes estaban en primer plano. El hedor visual que nos aturde y pasma, reduciéndose a la impotencia. La sobreexposición que vela nuestras retinas, el juego lúgubre con los despojos, dirigido precisamente a expropiarlos de su aura, de su latencia.

La materialidad flexible y cotidiana del afiche y la pintura fueron los soportes claves para el proyecto. No es casualidad las siluetas pintadas con negro, esta idea de llenar el espacio vacío, así como también el uso del recurso pictórico del rojo, que estereotipadamente remite al color de la sangre, sangre derramada de aquellos inocentes.

La materialidad accesible para todos, lo gestual, el formato masivo, los soportes alternativos y la libre expresión se hicieron eco de esta creativa colectiva.

Se produjo una relación entre las disciplinas y el lenguaje, el encuentro y la socialización por un hecho común. Se pone en acción esta idea de volver al espacio público poniendo de manifiesto el cuerpo y la intervención social.

El uso del cuerpo se vuelve una potencia artística para el arte de lucha de los años 80 en nuestro país, es una manera de representar políticamente el pensamiento social que abrazó la democracia allá por el año 1983.

Fue importante que el arte y la política para aquellos tiempos, caminaron de manera que reconstruyeron el tejido social, cuestionando la academia como institución legitimadora y revalorizando el espacio público:

El olvido es una forma de muerte siempre presente en la vida. El olvido es también el gran problema de la política. El totalitarismo priva a los hombres de memoria y por lo tanto los convierte en un país de niños.

La participación y la creatividad unidas nos están demostrando que, cuando el pueblo es sensibilizado por el llamado de quienes lo necesitan, toma conciencia y genera acciones que son verdaderas obras de arte. Hace propios los reclamos de las madres y de un pasivo papel de espectador se transforma en un verdadero actor (Bedoya, p. 180, 2008).

El sentido iconográfico de la imagen social

Revisando la forma y su discurso, como historiadora del arte, es interesante destacar la importancia del carácter iconográfico e iconológico de las producciones visuales.

En tal sentido, la iconografía, como propone Panofsky (1998) estudia la forma observada y representada. En el caso del Siluetazo se observó la predisposición de cuerpos vivos usados como una especie de molde que, marcado por la misma persona o un otro, recrearon siluetas humanas. Se utilizaron diferentes materiales sobre papel afiche, respetando la escala humana. El uso de los colores, tanto el blanco sobre negro (donde aparece desde la oscuridad profunda aquel hecho aberrante e invisibilizado), el rojo (la manifestación de matanza y sangre) o el negro sobre blanco; toma una decisión y una postura al momento de producir las imágenes elegidas y por consiguiente hacer una denuncia pública de los sucesos acontecidos.

Esto último forma parte del carácter iconológico de las producciones; donde la escala, la multitud de obras y productores, el hacer colectivo, la aparición de figuras retóricas en un tiempo y espacio delimitado y la contextualización político- social; toma una dimensión de carácter masivo, de lucha y memoria en búsqueda de la verdad y la justicia por aquellos desaparecidos.

Entonces, el debilitamiento de la autocracia en el poder intensificó la urgencia de la sociedad civil por conocer el destino de las miles de personas desaparecidas durante el régimen, detonando la organización de la tercera marcha de la resistencia, convocada por las madres de Plaza de Mayo con el apoyo activo de otras organizaciones afines.

El Siluetazo representa un hito cuando se piensa en la búsqueda estética de la segunda mitad del siglo XX por vincular el arte y la vida, sin embargo, las preguntas que se desprenden, tanto de la acción por sí misma como de nuestro conocimiento como público apartado del contexto de aquella época, brindan suficiente material para entender el planteamiento político de otros proyectos.

El empleo del arte como un medio para dar a conocer una situación en la que los derechos humanos de una comunidad específica son vulnerados no es algo esporádico en la oferta de exposiciones que se pueden encontrar hoy en día en el mundo, pero una incógnita surge cuando se advierte que muchos proyectos que siguen dicha línea se presentan en la dinámica del espacio expositivo institucionalizado:

Recuperar el humanismo de los conocimientos puede ser una de las principales herramientas para romper con el aislacionismo académico no comprometido con las transformaciones sociales (Ramírez Gallegos, p. 32, 2021).

Jaques Rancière vislumbra una definición de la actividad política que no es ajena a los procesos artísticos detonados por una urgencia de alzar la voz, sin que ese mensaje tenga un solo emisor. Para el filósofo francés, la actividad política es “la que desplaza a un cuerpo del lugar que le

estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 1996). Al final del día, cuando las condiciones de vida son comprometidas por una cuestión política, lo que importa no es quién señala lo que acontece, cuántas personas lo hagan ni cómo se realiza. No importan los autores como figuras singulares con nombre y apellido que habrán de pasar a la posteridad. Importa el autor en el sentido más elemental del concepto: la persona o cuerpo que es causa de algo. Lo relevante es que se enuncia aquello que se ha intentado callar o tergiversar, aunque el artífice carezca de un rostro...de un solo rostro.

El discurso metaforizado

En este último apartado, me animo a realizar un paralelismo entre la producción del Siluetazo que elegí, con la metaforización de Georges Didi-Huberman en la Supervivencia de las luciérnagas (2012).

En este libro, Didi-Huberman explora el registro de la imagen poética y política, y se propone realizar una lectura crítica del presente apelando al inmemorial lenguaje de luces y sombras, ahora revisitado en los tiempos modernos, vía Pier Paolo Pasolini. Es una forma de tomar posición sobre el poder iluminador de las imágenes como artefactos capaces de pensar y hacer política: “La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir” (Didi-Huberman, p.46).

El ensayo del autor hace brotar toda la versatilidad semántica del recurso poético a las luciérnagas, desplegada con maestría en la prosa bien lograda del texto. En su calidad de ser, al mismo tiempo, poeta político y polemista lírico, Pier Paolo Pasolini delinea las coordenadas del ensayo. Una breve consideración sobre el infierno dantesco del que Didi-Huberman extrae la matriz que articulará todo el trabajo: la oposición entre la gloriosa “gran luz” (lume) del paraíso y las pequeñas y erráticas luciérnagas (lucciole) de las bolsas infernales funciona como antesala para la lectura de Pasolini. Las lucciole, un motivo recurrente en la obra del italiano, son el paradigma poético- político del que Didi-Huberman se vale para interrogarse sobre el estatuto de los espacios de insurgencia, los contra- ritmos intermitentes, interrumpidos, donde la resistencias sobrevienen, se reafirman, reaparecen, se dejan ver pese a todo.

¿De qué luciérnagas se trata? En febrero de 1975, Pasolini publica un artículo titulado “Il vuoto del potere in Italia” (“El vacío de poder en Italia”), reeditado luego en los Scritti corsari como “L’articolo delle lucciole” (“El artículo de las luciérnagas”). Allí, Pasolini asumía en tono poético un severo diagnóstico de su presente: “las luciérnagas estaban desapareciendo”, y lo que desaparecían con ellas eran nada menos que las culturas populares, los pueblos profundos, los cuerpos inocentes de la juventud, cuya vocación de resistencia Pasolini había defendido

apasionadamente en toda su poesía, en su cine y en su política, pero que en 1975 se resignaba a verlos desaparecer en lo que percibía como un verdadero “genocidio cultural”.

Como bien muestra Didi-Huberman, los pequeños insectos luminosos, en su vuelo amoroso, habían sido en los escritos juveniles de Pasolini una imagen del deseo político de jóvenes de cuerpos inocentes, todavía capaces de arrojar sus breves resplandores contestatarios en la oscura noche del fascismo. Sin embargo, en la década del setenta, un fascismo radical, total e imprevisiblemente nuevo, ahora realizado a plena luz, consumaba a ojos del poeta la desaparición de las luciérnagas en la sofocante luminosidad de la sociedad del espectáculo y su cegador régimen de sobreexposición: “Las luciérnagas han desaparecido, y eso quiere decir que la cultura reconocía hasta entonces una práctica popular o vanguardista de resistencia”.

Considero que el relato de Didi-Huberman y Pasolini, tienen un cierto sincretismo con la manifestación visual argentina vista: El Siluetazo.

El recurso de las luciérnagas es desmontado y remontado otra vez bajo una nueva luz: “no son las luciérnagas las que han sido destruidas, sino más bien algo central en el deseo de ver —en el deseo en general y, por tanto, en la esperanza política—” (Didi-Huberman, pág. 45).

El pensamiento de Didi-Huberman aparece no donde la destrucción está consumada, sino donde, en medio de la catástrofe, aún existen supervivencias. El valor de la experiencia es indestructible, aunque se encuentre reducida a las supervivencias. Aún en su crisis, la experiencia pero también los pueblos, las palabras, las imágenes que la encarnan debe ser supuesta, como aquello que se filtra por debajo, y que es todavía capaz de producir apariciones desde su ocaso.

Ciertamente, el ámbito de las imágenes su capacidad de organizar, de hacer aparecer lo político y de producir nuevas formas incluso en la adversidad no se erigiría como un todo eficaz, capaz de oponerse en pie de igualdad a la industria cultural. Por ello mismo, no tendrían el estatus de una trascendencia o de una tradición, sino el precario de ser un operador de supervivencias. Al tiempo que reconoce en ellas una fragilidad.

Sintetizando, se tratará entonces de dar lugar a una necesaria política de las supervivencias, una contra- política organizada sobre la base de “aquello que no ha desaparecido completamente y, sobre todo, aquello que aparece, pese a todo” (Didi-Huberman, pág. 50).

De algún modo, Supervivencia de las luciérnagas nos incita a ello e invita a instruirnos en el arduo trabajo de encontrar y leer en el presente los resplandores inesperados de las imágenes- luciérnaga, las palabras- luciérnaga, los saberes- luciérnaga que todavía sobrevuelan entre nosotros. Y quizás en ello, en la capacidad de verlas o en la posibilidad de producirlas, resida hoy nuestra débil fuerza mesiánica.

Consideraciones finales

A modo de síntesis, se vuelve interesante plantearnos la importancia de pensar esta producción visual desde un proceso de revolución, lucha y defensa del rol que tenemos como ciudadanos de nuestro territorio argentino. Es por ello que imagino estas siluetas y el binomio de ausentificarse/ presentificarse en cada una de ellas, en una gran cartografía que reivindica la memoria argentina, donde la movilización social fue la que logró que esto se llevara a cabo con el retorno de la democracia en el año 1983.

Tan fuerte fue la misma, que hoy en día; el 24 de Marzo del presente año, 2024, agrupaciones estudiantiles de la Universidad Nacional de La Plata, reivindicó aquella performance generando siluetas plasmadas en el reconocido edificio del Pasaje Dardo Rocha en mi ciudad natal (La Plata, Buenos Aires). Estas vinieron acompañadas de protestas y reclamos sociales por la fuerte crisis social, política y económica que estamos atravesando todos los argentinos; por lo tanto fueron arrancadas y violentadas por grupos opositores. Considero que es significativo anexar dichas imágenes para dar cuenta de cómo las producciones cartográficas de la memoria se siguen actualizando en múltiples contextos históricos. Con esta idea de cartografía también se torna interesante volver sobre la noción de territorialidad (corporal y geográfica en estas producciones) del antropólogo y filósofo Rodolfo Kusch (1999).

Citando al cartógrafo Julio Cardoso, autor visto en el seminario, concluimos este artículo resignificando la importancia de luchar por nuestro futuro sin perder de vista el pasado histórico que atravesaron nuestros territorios americanos:

Hacer un mapa es dibujar el teatro en donde el autor proyecta realizar un sueño. Si el mapa que seguís no es el tuyo, es posible que sin darte cuenta termines trabajando para el sueño de otros (Cardoso en: Dufour, E y Hiram Triulzi, 2022).

Bibliografía

- Didi-Huberman, G. (2012). Supervivencia de las luciérnagas. Editorial Abada.
- Dufour, E y Hiram Triulzi, A. (2022). Cartografía, cultura y poder: A propósito de las críticas al mapa bicontinental argentino (Ley 26651). Malvinas en Cuestión, Artículos de investigación. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Flores, J. (2004). La mirada y la necesidad. Archivos de Julio Flores, Buenos Aires.
- Flores, J. (2004). La imagen y el signo. Archivos de Julio Flores, Buenos Aires.
- Kusch, R. (1999). América Profunda. Buenos Aires, Biblos.

- Longoni, A. Bruzzone, G. (2008). El Siluetazo. Compilado- 1a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Recuperado

<https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/volumen13/docs/1-arte-y-politica/Texto%204.pdf>

- Panofsky, E. (1998). Estudios sobre iconología. Editorial Alianza.
- Ramírez, R. (2021) “Ni larga noche neoliberal, ni corto interregno de gobiernos progresistas”, en Ramírez y Ackerman “La disputa por la democracia en América Latina. Perspectivas y desafíos en una era de transformación social global”, PUEDJS-UNAM, Cámara de Diputados: Ciudad de México.
- Rancière, J. (1996). El desacuerdo. Política y filosofía. Ediciones Nueva Visión, Colección Diagonal; Buenos Aires, Argentina.
- Vasallo, M. S. (2019). Cita a Cardoso, J. En: Las otras marcas de Malvinas. Revista Viento Sur. Remedios de Escalada, Ediciones de la UNLa.

Artículo obtenido en: <https://vientosur.unla.edu.ar/index.php/las-otras-marcas-de-malvinas/>

Anexo



El siluetazo - Año 1983 - Material y técnica: pintura sobre papel



Silueta de Dalmiro Flores - Plaza de Mayo, 21 de septiembre de 1983



Manifestantes realizando siluetas en Buenos Aires, 21 de septiembre de 1983



El siluetazo - Año 2024 - Material: pintura sobre papel - Técnica: uso del cuerpo y grabado/ arte impreso - Ubicación: Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina



Afiches por la memoria - Año 2024 - Material: tinta sobre papel - Técnica: grabado/ arte
impreso - Ubicación: Pasaje Dardo Rocha, La Plata, Buenos Aires, Argentina

El cine político militante y su vinculación con las puebladas en Mendoza y Tucumán durante los gobiernos de la “Revolución argentina” (1966-1973): Los casos de *La Historia de un hombre de 561 años* (1969-1972) de Lucio Donantuoni en Mendoza y *El largo camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971) de Gerardo Vallejo en Tucumán

Roberto Daniel Bracco

robertobracco2004@yahoo.com.ar

Introducción

Para comprender el sentido de las realizaciones de Lucio Donantuoni y de Gerardo Vallejo debemos introducirnos en el contexto histórico que transitaba nuestro país en general y las provincias de Mendoza y de Tucumán en particular, durante el periodo de autodenominada Revolución Argentina (1966-1973).

Ese contexto nos transporta a la atmósfera social, cultural e ideológica que se vivía en el mundo de la segunda mitad de los sesenta. Un mundo moldeado por la guerra fría, la conformación de dos bloques de poder político, económico y militar: uno liderado por Estados Unidos y el otro por la Unión Soviética y China. El contexto era de un grado de politización y movilización inédito de las masas juveniles con incontenibles deseos de transformar revolucionariamente el orden social. El fusilamiento del guerrillero argentino-cubano Ernesto “Che” Guevara en Bolivia en 1967 catalizó esas expectativas en muchos casos hacia la opción de la lucha armada y el surgimiento de guerrillas rurales y urbanas que tuvieron un rol protagónico en los últimos años de la década del sesenta y los primeros de la década del setenta.

Nuestro país no podía estar ajeno a esta efervescencia política, social y cultural, pero al panorama internacional se sumaba un problema vernáculo que dividía a nuestra sociedad desde mediados de la década del cuarenta: El peronismo. Efectivamente este movimiento político había llegado para cambiar definitivamente el mapa social del país, la emergencia de una clase obrera urbana organizada y empoderada liderada por el carisma del general Perón y un sistema de alianzas con la burguesía nacional volcada al mercado interno y algunos sectores de las Fuerzas Armadas provocó una línea de clivaje con los defensores de la Argentina tradicional. El Resultado fue un enfrentamiento que trascendió el derrocamiento del General Perón en 1955. De modo que en el periodo comprendido entre 1955 y 1966 los sectores que apoyaron el golpe cívico-ecclesiástico-militar intentaron obtener una gobernabilidad que pondría a prueba la

perdurabilidad del peronismo. Todos esos intentos fracasaron: desde la proscripción lisa y llana, hasta la integración de la “parte más aceptable” del peronismo a este sistema excluyente. Los principales impulsores de estos intentos fallidos fueron las Fuerzas Armadas que luego de dirimir sus divergencias internas decidieron que la solución por las vías electorales era inviable para la coyuntura política del país y, por tal razón, optarían por la autonomía militar. De modo que con el derrocamiento del presidente Illia en 1966 se inauguraría un periodo histórico de cancelación de los espacios de participación políticos para la civilidad y la Dictadura priorizaría en primer lugar los objetivos económicos, luego los objetivos sociales y finalmente los objetivos políticos sin plazos ciertos para el retorno de la actividad partidaria.

De este modo, la Junta Militar de la autodenominada “Revolución argentina”, encabezada por el General Juan Carlos Onganía pondría como norte en el corto plazo un ambicioso plan neo-desarrollista de modernización económica que buscaba principalmente romper con el empate hegemónico que generaban las pujas distributivas entre los sectores del alto empresariado industrial, la pequeña y mediana burguesía industrial, los grandes productores rurales, los pequeños y medianos y los sindicatos que representaban al movimiento obrero. En ese sentido el gobierno recientemente constituido ya tenía identificado a quienes iba a respaldar: la alta burguesía industrial trasnacional sería la palanca impulsora del desarrollo nacional. Los otros sectores gradualmente comprobarían que este proyecto económico no los contenía y comenzaría a erosionarse su apoyo inicial.

El escenario mendocino y tucumano

La provincia de Mendoza vivió un proceso de transformación productiva a finales del siglo XIX: de ser una provincia dedicada a la explotación agrícola-ganadera al desarrollo de la agroindustria vitivinícola. El mercado de esta explotación tenía como destinatario el abastecimiento de producto de baja calidad al mercado interno en los nacientes centros urbanos del país, especialmente de Buenos Aires. Todo esto enmarcado en el proceso de consolidación de un Estado nacional, inserto en la división internacional del trabajo como proveedor de granos y cereales, fundamentalmente al mercado europeo.

Para poder sostener en el tiempo el proyecto de Estado-Nación se determinaron desde el gobierno central políticas de subsidios, de créditos y de promoción para determinadas producciones de las provincias abastecedoras del mercado interno. Tal es el caso de la producción vitivinícola de Mendoza y azucarera de Tucumán. El desarrollo de estas actividades se vio estimulado por la expansión ferroviaria.

Los rasgos generales de la explotación vitivinícola se mantuvieron en su esencia hasta la década del sesenta, con la salvedad de que durante la primera presidencia de Perón se sancionó el Estatuto del trabajador de Viña (1946) que procuraba resguardar sus derechos básicos, fundamentalmente los inherentes al salario, a la vivienda y a la estabilidad laboral.

No obstante, el Estatuto del Trabajador de Viña fue reiteradamente incumplido por las patronales sumergiendo a contratistas de viña, cosecheros, jornaleros y a sus familias en las condiciones más primitivas de explotación. Para el periodo que nos ocupa el modelo tradicional de explotación vitivinícola estaba ingresando en una crisis terminal comenzando a convertirse en un modelo de producción de vinos refinados para exportación elaborados por grandes unidades productivas nacionales y extranjeras.

Esta transformación supuso la extinción paulatina de sujetos sociales como los contratistas de viña, de modo que cuando Lucio Donantuoni realizó el filme estábamos asistiendo a un modelo productivo y de trabajador que estaba desapareciendo.

En el caso de la provincia de Tucumán nos encontramos con una situación. Bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, la agroindustria azucarera se convirtió en un renglón fundamental del producto interno bruto de aquella provincia. Durante la etapa colonial tardía y los primeros años de la vida independiente si bien la explotación azucarera ya existía impulsada fundamentalmente por el Padre Colombres, la misma coexistía con otras producciones.

A partir de la consolidación de un Estado nacional y la conformación de un mercado vernáculo integrada con la expansión ferroviaria, la explotación azucarera tomó una preminencia por sobre todas las otras producciones. Surgieron decenas de Ingenios que contaron con el apoyo y protección del gobierno central, permitiéndole a Tucumán convertirse en una de las provincias mejor integradas al modelo económico capitalista agroexportador impuesto por la oligarquía portuaria.

No obstante, esa mejor integración no supuso una lineal situación de bonanza para la provincia, habida cuenta la radical inestabilidad de la producción azucarera que alternaba años de crisis de sobreproducción con otros de subproducción. Las primeras eran más frecuentes y encontraban un cuello de botella estructural en la inelasticidad de la demanda interna que ahogaba cualquier tentativa de mejorar la productividad.

Durante el gobierno de Perón se estableció una legislación social protectora del trabajador azucarero al tiempo que se conformaba uno de los sindicatos más importantes de Latinoamérica para aquel entonces: la FOTIA (Federación Obrera de Trabajadores de la Industria del Azúcar). De todas maneras, el deterioro de la situación económica de varios Ingenios se fue agravando y entrados los años sesenta había ingresó en una profunda crisis, la cual era paliada por el apoyo

del gobierno central. Esta situación se mantuvo hasta que la autodenominada “Revolución Argentina” tomó el poder en el año 1966 y desde su accionar de gobierno se promoverían medidas draconianas para resolver los seculares problemas económicos generados por el estancamiento de la industria azucarera tucumana.

Por orden del Ministro de Economía de la Dictadura José Salimei se cerraron once de los veintisiete ingenios que existían en Tucumán. Se estima que por empleo directo e indirecto se perdieron decenas de miles de puestos de trabajo y que entre 150.000 y 200.000 tucumanos debieron migrar a otras provincias en busca de otras oportunidades.

Obviamente que estas medidas impuestas por un gobierno de facto no serían aceptadas pasivamente por el pueblo tucumano que emprendería posteriormente distintas acciones de resistencia contra el cierre de ingenios conjuntamente con reivindicaciones de otros sujetos sociales.

Breve Estado de Cuestión

Toda investigación que se emprende y pretende aportar algún conocimiento nuevo necesariamente debe ser tributaria de otros trabajos anteriores que permiten optimizar el encuadre del tema a desarrollar.

En lo que respecta a la importancia del cine como fuente de información que nos permita interpretar e interpelar a los sujetos sociales pretéritos han sido de inestimable valor los trabajos de Clara Kriguer, Mariano Mestman y Ana Lusnich. Las cuales ponen en relevancia la importancia del cine como fuente de información histórica de primera línea.

En lo que respecta al contexto histórico que enmarcó las realizaciones cinematográficas que serán investigadas, fueron de suma utilidad trabajos como el de Nassif, Silvia “Obreros y estudiantes en el Tucumanazo”, o el de Kotler Los tucumanazos (1969-1972). Para el caso de Mendoza de Murri María Lourdes “Las formas de representación del conflicto social: De memoria y olvidos: el mendozazo (1972); su significado en el presente.

Por último, han sido de ineludible relevancia para el análisis del contenido de los filmes los aportes del historiador Alvira Pablo en dos trabajos: “Cine y reconstrucción de experiencia: Los contratistas de Viñas en “Historias de un hombre de 561 años” y también de Alvira Pablo “Las uvas de la ira: Crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante”. Respecto al filme de Gerardo Vallejo “El largo camino hacia la muerte del viejo Reales” ha sido un aporte complementario el trabajo de Flores Silvana: “Voz e imagen del campesinado entre la realidad y la representación”.

De más está decir que a toda esta bibliografía analizada se suma la observación y revisión propia del filme de Gerardo Vallejo “El largo camino hacia la muerte del viejo Reales”, la cual es asequible en los soportes digitales. Situación muy diferente es la referida a “Historia de un hombre de 561 años” de Lucio Donantuoni la cual solo pudo ser observada una sola vez, porque dicho filme ha sido infructuosamente buscado hasta el momento de escribir esta ponencia, lo cual limita considerablemente las posibilidades de un análisis más pormenorizado.

El largo camino hacia los tucumanazos

Gerardo Vallejo se había formado en la Escuela de Cine del Litoral en Santa Fe, donde su profesor fue Fernando Birri. Los largos viajes en tren desde Tucumán hacia Santa Fe le permitieron compartir largas horas de esa travesía con trabajadores estacionales que migraban buscando sus fuentes de sustento. En uno de esos tantos viajes Gerardo toma contacto con Mariano Reales y en base a esas charlas surgió en el realizador la inquietud de retratar filmicamente a su familia. De todo ello surgiría el cortometraje “Las cosas ciertas” (1962).

Posteriormente Gerardo Vallejo se contactó con Fernando Solanas y Octavio Getino que para ese entonces se encontraban próximos a filmar su mega realización “La Hora de los Hornos”, ellos le comentaron que habían visto el corto y le preguntaron a Gerardo cuales eran sus nuevos proyectos. El director tucumano, acaso avergonzado por no tener ninguno en lo inmediato, les refirió que planeaba realizar un largometraje documental basado en aquel corto. Solanas y Getino le pidieron que se uniera a ellos al grupo “Cine Liberación” y que colaborara en “La Hora de los Hornos”. Gerardo aceptó de buena gana dado que influido por su abuela tenía una gran identificación con el peronismo.

A esta afinidad político-ideológica con el peronismo debe añadirse una idéntica concepción del cine como acto de liberación: la adscripción al denominado Tercer Cine suponía dejar de lado tanto el cine comercial totalmente funcional a los intereses de las clases poseedoras y al imperialismo como también al Cine de autor que por su individualismo narcisista no dejaba de ser otro epifenómeno burgués que quedaba atrapado en la fortaleza del cine comercial. En tanto el tercer cine, reclamaba de los cineastas un compromiso político total: el cine solo sería útil si es capaz de transformar a los espectadores pasivos en actores de las transformaciones sociales que al sentir de la época se consideraban impostergables. El surgimiento del Tercer cine estaba enmarcado en el despertar del Nuevo Cine Latinoamericano que tuvo en el cine cubano y el brasileño varias de las realizaciones más emblemáticas.

Indudablemente la experiencia acumulada por Vallejo en tantas horas de filmación de “La hora de los Hornos” le resultó de un incalculable valor para emprender (ahora en serio) el proyecto

de realizar un filme que alternara documental con ficción y que profundizara la biografía de Antonio Reales y su familia como figuras emblemáticas de los trabajadores tucumanos del azúcar.

Su adscripción al Tercer cine fomenta la inquietud de utilizar a los mismos trabajadores del azúcar como actores y protagonistas del filme, tributario como tantos otros miembros del colectivo “Cine liberación” del neorrealismo italiano, las luchas que se estaban librando por la descolonización, la revolución cubana, en el escenario nacional la irresolución del problema del peronismo y las masas peronistas, tornaban imperativo conocer, involucrarse y solidarizarse con las clases oprimidas para ayudarlas a obtener su liberación.

En el pensamiento particular de Vallejo y en el consenso general del Grupo “Cine Liberación” esa liberación social estaba íntimamente ligada a la liberación nacional y esta solo podía ser conducida por el peronismo una vez que se lograra el regreso al país de su líder exiliado en España.

Esta visión no era compartida por otros realizadores de filiación trotskista que integraban el Grupo Cine de la Base tales son los casos de Raymundo Gleyzer, Giannoni y Melián pensaban que el peronismo lejos de ser la llave de la liberación eran una obstrucción hacia la verdadera emancipación de la clase obrera, dado que su cúpula sindical era traidora, burócrata, reaccionaria y burguesa y Perón era un militar filo fascista que había expresado en más de una oportunidad su aversión hacia el comunismo. Aunque sí estos cineastas compartían el objetivo fundamental del cine como acto provocador de acciones políticas y donde los protagonistas de los filmes son los propios trabajadores.

Se menciona esta identidad política del realizador porque nos permitirá comprender mejor los objetivos que se planteó Vallejo con la realización de este filme. Esto puede verse desde el comienzo mismo del filme: La realización comienza con la exposición de carteles con versos de Martín Fierro, seguidamente las cámaras enfocan al viejo Reales que se presenta y cuenta que en su rancho ya casi no queda “nada”, que antes tenía animales, que él casi nunca se encuentra en su casa y que su esposa había fallecido en 1965. Es inevitable no encontrar analogías entre el gaucho perseguido narrado por José Hernández y los devenires del viejo Reales, de modo que de algún modo este cañero veterano y sus hijos reencarnan las viejas luchas del gauchaje contra la opresión de las oligarquías liberales y centralistas.

Justamente, al comienzo del filme, el viejo Reales expone sus consideraciones de que para el trabajador azucarero la situación no ha mejorado desde los tiempos. Rememora que a su padre le pagaban con fichas y ahora los trabajadores pese a los esfuerzos y sacrificios que hacen siguen viviendo igual en la miseria.

Luego el filme de Vallejo presenta a los hijos del viejo Reales: El Ángel, el Mariano y el Pibe. El primero de ellos vive con su esposa y suegros. En esta parte se destaca algo que no será frecuente a lo largo del rodaje: habla la esposa del Ángel y realiza una defensa de que las familias pobres tengan muchos hijos porque en definitiva la prole numerosa es lo único que poseen como patrimonio.

La situación de las mujeres de los zafreros en Tucumán es bien complicada porque cuando termina el trabajo en la caña de azúcar sus maridos parten como migrantes golondrinas hacia otras provincias y ellas deben realizar diferentes tareas para brindar sustento a su familia delegando la crianza de sus hijos e hijas en la hermana mayor. Algo que explica inocentemente en una parte posterior del filme una de las hijas del Mariano.

La defensa de la opción de tener una familia numerosa es también defendida por el Ángel mientras se muestran escenas de alto impacto emocional como aquella en que el Ángel debe partir en el tren y uno de sus hijos llora desconsoladamente. Es interesante lo que dice el Ángel porque de alguna manera realiza una inversión de los valores que sustentan las clases dominante: en lugar de ser un acto de irresponsabilidad tener muchos hijos e hijas para el Ángel los irresponsables son los ricos que toman pastillas abortivas para impedir la natalidad. Al tiempo que el Ángel cuenta esto se muestra una escena de uno de sus hijos desgranando maíz para darle de comer a las gallinas.

La sensación que queda al ver el relato del Ángel y la progresión de las escenas es la de un hombre resignado con su destino que ha naturalizado su situación de pobreza y que su gesto de rebeldía hacia los explotadores es el de la natalidad profusa porque los niños y las niñas proveerán brazos para ayudarlo cuando él no esté o cuando la vejez lo gane.

En cambio, la historia de su hermano Mariano es más compleja y contradictoria, se lo muestra con un presente como policía de Acheral y comisario en el pueblo de Caspichango al tiempo que se lo observa en una escena castigando física y verbalmente a dos jóvenes.

Posteriormente el Mariano toma la palabra y narra un pasado de activista sindical defendiendo los derechos de los trabajadores azucareros. La sensación que queda es que los efectos del brutal empobrecimiento de oportunidades que generó el cierre masivo de ingenios de 1966 motivó que aquellos trabajadores que por distintas razones no pudieron migrar optaran por cualquier empleo que les permitiera mantener una mínima subsistencia. Aunque una escena posterior donde el filme lo muestra orgulloso vistiendo frente al espejo su uniforme parece contradecir esta hipótesis. En definitiva, Parafraseando al cantor que acompaña las acciones filmadas del Mariano

“Que vida la del Mariano
Ser sirviente y ser patrón
Andar apaleando gente
Ser sirviente y ser patrón”

Por último, el filme presenta al último hijo del viejo Reales: el Pibe. En este caso es donde la realización toma una característica más ficcional, esto es reconocido explícitamente por la voz en off que presenta al Pibe aclarando que representará a un delegado sindical “algo que el pibe quiso o hubiera querido ser”. De este modo asoma el carácter del filme como tesis social donde el realizador pone en boca de los actores su propio pensamiento. En línea convergente con lo expresada por la autora Silvana Flores cuando realiza un trabajo comparativo entre este filme y el de Glauber Rocha “Dios y el Diablo”:

Aquí podemos notar la intención de los realizadores del Nuevo Cine latinoamericano por ceder enunciados a los protagonistas reales de los hechos, e instalar así una asimilación entre Historia y representación. De cualquier forma, a pesar de estas concesiones el punto de vista narrativo siempre está mediado en esta película por la perspectiva de la instancia de producción y esta aproximación es consecuente, por lo tanto, con un pensamiento particularizado. 1) Flores Silvana (2013)

Concretamente se presenta al Pibe como un trabajador azucarero delegado sindical del Ingenio Santa Lucía, uno de los once que fueron cerrados durante el gobierno de Onganía. En él una voz en off relata por qué el Pibe se decidió a ser delegado sindical, luego se recaban testimonios que relevan las demandas puntuales de algunos trabajadores y mujeres de los trabajadores y finalmente se muestra una asamblea sindical donde aparentemente un sindicalista de la FOTIA intenta demostrarles a los trabajadores las gestiones que realiza el sindicato para lograr la reapertura del Ingenio. Se observa en los trabajadores descontento, desilusión y escepticismo en torno a las gestiones del sindicato y a la posibilidad de reapertura del Ingenio.

El objetivo del director era ficcionalizar la muerte del viejo Reales de modo que se filma un escenario donde el viejo expresa de qué modo le gustaría morir. En ocasión de estar por finalizar la realización a Vallejo lo sorprendió la muerte de Reales en 1971. Esta muerte física también parece ir en consonancia con la muerte simbólica de un modo de vida que se estructuró en torno a los ingenios y que pese a las acciones de resistencia realizadas por los trabajadores azucareros en conjunto con los estudiantes universitarios en acciones como el “Tucumanazo” de 1969 y el “Quintazo” de 1972 ya no pudo ser revertido. Peor aún la mayoría de los activistas que intentaron resistir las políticas draconianas implementadas por la autodenominada “Revolución

Argentina” serian asesinados por la represión sangrienta que se desató en el Tucumán desde 1975.

Por último, es interesante destacar algunas impresiones que dejan algunas escenas sobre la cuestión de género: en primer lugar, una escena muestra al Mariano manteniendo una relación sexual ficcional no consentida con su esposa. La segunda escena muestra cuando la esposa del Pibe (Senovia) quiere marcharse porque ella había trabajado en la Capital y no quería vivir más en la pobreza sin horizontes que le ofrecía su pueblo Acheral. Se filma una escena donde “el pibe” golpea a Senovia y la obliga a quedarse. De este modo se puede observar que determinadas prácticas hoy aborrecibles estaban naturalizadas para finales de los sesenta y principio de los setentas, aún por sectores que se proclamaban revolucionarios y planteaban la necesidad de una liberación.

Historia De un hombre de 561 años: La Mendoza oculta

A continuación, se describirá algunas escenas de la película de Lucio Donantuoni quien con la colaboración de Carlos Grassi filmó Historia de un hombre de 561 años y en la medida que se las va describiendo se realizarán algunas comparaciones con el filme de Gerardo Vallejos “El largo camino hacia la muerte del viejo Reales”.

Como se mencionó al principio de este trabajo el modelo de explotación vitivinícola se consolidó en Mendoza bien entrada la segunda mitad del siglo XIX. Que la actividad había contado con un régimen de estímulo, protección y exenciones impositivas por parte del Estado central. Este régimen se mantuvo estable durante un siglo, incorporándose una legislación laboral protectora de los derechos de los trabajadores de viña durante el gobierno de Juan Domingo Perón en 1946, pero que aquel Estatuto era reiteradamente incumplido o más aún ignorado por la patronal.

Lucio Donantuoni de cual poco se sabe, era originario de Buenos Aires, se desconoce su adscripción política pero no su adhesión con los postulados del Tercer Cine: filmar en exteriores a bajo costo, en cámaras de 16 milímetros, donde los actores son los propios trabajadores y el objetivo es convertir el filme en un acto revolucionario que transforme a los espectadores en actores de la transformación social radical. También comparte con el filme de Vallejo un enfoque periodístico-antropológico que lleva a los Directores y a sus equipos a convivir durante meses con los entrevistados para preservar la mayor espontaneidad posible en sus manifestaciones cotidianas.

El filme Historia de un hombre de 561 años está basado en un libro de poemas de Armando Tejada Gómez que relata la vida, los sueños y los padecimientos de un trabajador rural. La obra

se llama “Ahí va un tal Lucas Romero” y durante el filme aparece la voz en off de Armando Tejada Gómez recitando algunos de los versos. Tanto en el filme de Vallejo como Donantuoni la utilización del recurso de la música y los versos procuran crear una épica en torno a la vida de los trabajadores más humildes como seres sufrientes pero luchadores y forjadores de una construcción colectiva nacional.

Al comienzo del filme rápidamente se encuentra una analogía con el filme de Vallejo: la búsqueda de la Historia como una línea de continuidad entre pasado y presente: si Vallejo asocia las luchas del gauchaje en el siglo XIX con la dura realidad de los cañeros tucumanos y particularmente con la vida del viejo Reales, en el caso de Historias... se evoca la lucha por sus tierras de los pueblos Huarpes durante la conquista española (de ahí el título del filme) con las emprendidas contra la explotación y segregación que impulsan familias como los Belmonte en los viñedos .

La familia Belmonte, originaria de Catamarca, residía en Carrodilla y estaba empleada como contratista de viña y retratada por Lucio Donantuoni en “Historia de un hombre de 561 años” puede dar fe en esto: Juan trabaja un campo de quince hectáreas, por dicha tarea recibe un salario fijo muy modesto y el dieciocho por ciento de la cosecha. Además, Juan debe afrontar el riesgo de la pérdida de cosechas como ser heladas o sequías. Juan lo expresa con su lenguaje sencillo:

Los contratistas de viña madrugamos, andamos de noche, pisando escarcha, llueva o no llueva. Tenemos que andar trabajando en la viña cuando nos toca el turno a la una, a las dos, a las tres de la mañana para recibir el agua. En cambio, ellos están durmiendo, en el cine o en el casino. 2) ALVIRA PABLO (2010)

Esta situación de suma precariedad se agravó en los años 1971 y 1972 con el aumento del costo de vida, lo cual motivaría que los trabajadores de viña fueran partícipes del levantamiento popular que se conoció como el Mendozazo en 1972. A la situación de explotación laboral se suma en la percepción de Juan de que las clases dominantes les han quitado hasta sus celebraciones populares. Tal es el caso de la conocida Fiesta de la Vendimia, sobre la cual Juan expresa:

A las reinas de la vendimia se las elegía en la cosecha, arriba de un banco, que es el banco que subimos cargados con el techo al hombro, lleno de uva, ahí se elegía a la reina de la vendimia. Pero resulta que todo eso ha cambiado. Ya nosotros los contratistas no podemos ir a la fiesta de la vendimia. Porque ahí se cobran entradas, bueno, un montón de cosas que nosotros no podemos. Eso, actualmente en Mendoza, lo hacen los grandes

capitalistas (...) Incluso, las reinas de la vendimia son chicas estudiantes que no conocen el trabajo de la viña. (...) 3) ALVIRA PABLO (2010)

Las principales reivindicaciones del trabajador de viña son dos: el trabajo en relación de dependencia y el derecho a percibir salario familiar. Reclamos postulados por el Sindicato de Trabajadores de Viña y sistemáticamente ignorados por el gobierno mendocino y la patronal. En otro parte del filme Juan expresa que para poder trabajar las quince hectáreas asignadas un hombre solo no alcanza por cuanto solo puede hacerlo en 5 o 6 hectáreas, por lo cual debe colaborar su esposa y sus hijos mayores en el resto de las hectáreas. Pero el salario solo se lo pagan a uno, por lo cual el resto de la familia trabaja absolutamente gratis. Además, el contratante tiene la facultad de despedir al trabajador y expulsarlo de la casa (que es asignada por el mismo) sin ningún tipo de aviso y derecho a indemnización, de modo que la incertidumbre es la nota característica del trabajador de viña.

En la parte final del filme se observa a Juan Belmonte participando de una asamblea sindical de trabajadores de viña. En un momento dado Juan toma el micrófono y expresa: “Vayamos todos unidos compañeros y que si tenemos que salir todos a la calle salgamos todos compañeros. Nada más.” 4) ALVIRA PABLO (2015).

Esta asamblea se realizó días anteriores del estallido del Mendozazo. Lucio Donantuoni lo expresa en una entrevista posterior:

Es el único cine posible, un cine de cara al país, cuando nos fuimos de Mendoza después de la reunión del Sindicato para procesar cinco horas de película que teníamos pensamos que allí tenía que pasar algo, que todo era una calma aparente. 5) ALVIRA PABLO (2015).

En efecto, pocos días después, el 4 de abril de 1972 se produjo la pueblada que se conoció como Mendozazo. El aumento de las tarifas eléctricas, los bajos salarios de los maestros y la extrema precariedad de los trabajadores de viña conformaron un coctel explosivo que unió a vecinos, maestros y campesinos en una rebelión que tuvo en jaque al gobierno provincial al punto que determinó la renuncia del gobernador Gabrieli y requirió la intervención del gobierno nacional. Tanto en Mendoza como en Tucumán las puebladas ocurridas entre 1969 y 1972 evidenciaron el fracaso del proyecto neo desarrollista de la autodenominada “Revolución Argentina”. Obviamente las puebladas no solo ocurrieron en estas dos provincias Córdoba, Santa fe, Catamarca y Salta manifestaron su descontento e hicieron tambalear a una Dictadura que pronto se vería obligada a otorgar una salida electoral.

Por último para cerrar la ponencia quiero realizar una última comparación entre ambos filmes de acuerdo a la perspectiva de género. En el caso de Historia... la voz de la mujer solo aparece expresada en la voz de María, esposa de Juan y que se encuentra embarazada de su décimo hijo.

No sé qué voy a hacer porque parece que va a llegar así y no sé qué va a decir, o si vamos a tener que hacer alguna otra cosa, sacarlo...Pero, así como hemos criado a nueve tendremos que criar a otro (...) lo tendremos que criar que le vamos a hacer. 6) ALVIRA PABLO (2010)

En primer lugar, debe señalarse que en el filme la presencia de María es escasa, pero nos deja traslucir el mundo de superexplotación que debe afrontar: a las tareas domésticas habituales debe sumarse su colaboración en el trabajo de viña (por las que no percibe ninguna remuneración) donde si bien los hijos mayores participan no alcanzan los brazos, además debe criar a sus hijos que solo van al colegio cuando pueden. En ella se trasluce la afirmación de tener que dar a luz una maternidad prolífica más como resignación que con orgullo, algo que, sí se percibe en la esposa del Ángel en el filme de Vallejo, es más María llega a esbozar la posibilidad de abortar, pero sabe que finalmente optará por tenerlo.

De este modo podemos concluir que los rasgos de sociedad patriarcal se evidencian en ambos filmes, aún en aquellos que se pensaban en la vanguardia cultural en ambas realizaciones, pero que aún no había incorporado las luchas de género en la agenda, algo que el Nuevo cine latinoamericano solo incluyó fragmentariamente en algunas realizaciones del cine cubano.

Listado de referencias de citas bibliográficas

FLORES SILVANA: Voz e imagen del campesinado entre la realidad y la representación. En Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Pág. 13. 2013.

ALVIRA PABLO: Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratos de viñas en Historias de un hombre de 561 años en VI Jornadas de sociología de la UNLP. 2010. Pág. 9.

ALVIRA PABLO: Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratos de viñas en Historias de un hombre de 561 años en VI Jornadas de sociología de la UNLP. 2010. Pág. 12.

ALVIRA PABLO: Las uvas de la ira: crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante en Estudios del ISHIR. Número 11. Pág. 145.

ALVIRA PABLO: Las uvas de la ira: crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante en Estudios del ISHIR. Número 11. 2015. Pág. 140.

ALVIRA PABLO: Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratos de viñas en Historias de un hombre de 561 años. 2010. en VI Jornadas de sociología de la UNLP. Pág. 11.

Bibliografía:

ALVIRA PABLO: Las uvas de la ira: crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante en Estudios del ISHIR. Número 11. 2015.

ALVIRA PABLO: Cine y reconstrucción de la experiencia: los contratos de viñas en Historias de un hombre de 561 años. en Estudios del ISHIR 2010.

BRACCO ROBERTO. “El cine político militante en la Argentina (1966-1976)”. Editorial libros en Red. 2013.

FLORES SILVANA: Voz e imagen del campesinado entre la realidad y la representación. En Revista Brasileira de Estudios de Cinema e Audiovisual. 2013.

Kotler, R El tucumanazo, los tucumanazos (1969-1971). Memorias enfrentadas entre lo colectivo y lo individual. En XI Jornadas Interescuelas/Departamento de Historia. 2007

Kriguer Clara: Cine y peronismo. El Estado en escena Buenos Aires. Siglo XXI. 2009. 277 páginas.

LUSNICH ANA: El drama social folklórico. El universo rural en el cine argentino. Biblos. 2007.

MESTMAN MARIANO: “Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en los traidores (1973)” 2008.

NASIF SILVIA GABRIELA: Obreros y estudiantes en el tucumanazo de 1970. En VI Jornadas de sociología de la UNLP (La Plata 9 al 10 de diciembre del 2010).

ORQUERA YOLANDA FABIOLA: Azúcar amargo y campo cultural (1966-1976). En XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. 2007.

La noción de vanguardia y el tango del siglo XXI

Tomás Calello

tomas_calello@yahoo.com.ar

Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) y Universidad Nacional de Tres de
Febrero (UNTREF)

Introducción

Promediando los años ochenta del siglo pasado el baile del tango había alcanzado una preminencia con respecto a las otras manifestaciones históricas del género, como fueron su música y sus letras, que se vieron entonces relegadas quizá por primera vez en su larga historia. El cuerpo del tango, acompañando otras manifestaciones culturales de la posmodernidad, se hacía presente cautivando la atención ya no sólo de sus tradicionales practicantes y consumidores, sino también de jóvenes que encontraban una manera de expresarse por medio del “abrazo” que les ofrecía un género en vías de renovación. Era el encuentro anhelado que durante décadas les había negado -como sostuviera Sergio Pujol- la “era del yo” en el baile, hasta por lo menos la aparición de los “lentos” a fines de los años setenta y comienzos de los ochenta (Pujol, 2011). De fondo, acompañando el baile, aparecía el sonido de la música fantasmática del tango tradicional, más bien romántico, donde el contenido de sus letras se perdía junto con las voces de sus legendarios intérpretes, como una excusa para el abrazo convertido en un nuevo ícono del tango. El abrazo expresaba una característica cultural de la región y del país que se tornaba particularmente atractiva a las legiones de extranjeros (culturalmente menos acostumbrados/as a la proximidad corporal) que concurrían a sus bailes. El cambio del siglo encontraba también en la música electrónica (esa “World Music” globalizada que tuvo gran auge, particularmente en Europa) un medio de expresión novedoso para las coreografías experimentales del “tango nuevo” en las performances musicales de grupos como Gotan Project, Narcotango o Tanguetto, entre otros. Voces remixadas de intérpretes del tango, texturas armónicas que expresaban los límites de la espacialidad posmoderna; como ecos musicales del pasado que reverberan contra sus paredes espaciales; límites que mimetizaban localmente los de la expansión de la acumulación capitalista a escala global.

¿Pueden ser actualmente compuestos tangos que tengan como referentes espaciales los “no lugares” a los que aludía el antropólogo Marc Augé como sitios culturalmente desterritorializados de la actual globalización cultural? y localmente: ¿pueden ser escritos tangos alusivos a nuevos barrios como Puerto Madero u otros espacios urbanos análogos que aparecen como (no) lugares de reciente formación? Estos interrogantes suponen otros subyacentes sobre la permanencia de la referencialidad de los géneros musicales. En relación al tango ¿qué nos depara estéticamente la posibilidad de una reterritorialización de los espacios y símbolos urbanos? ¿cómo incidió la pandemia en este género musical en relación a sus referencias afectivas y espaciales tradicionales?

Hacia el Bicentenario las milongas que pasaban tandas de música electrónica y de “tangos nuevos” dejaron de hacerlo, posiblemente por razones comerciales o quizá porque no se adecuaban a oídos acostumbrados a los sonidos tradicionales. Lo cierto es que más allá de los gustos, el tango nuevo había sido un medio de atraer a sectores juveniles antes reacios al tango tradicional que ofrecía posibilidades de experimentación sonoras mediante la electroacústica y de disociaciones corporales y movimientos novedosos que se plasmaron en su danza.

El tango parecía haber encontrado su “revancha” (como rezaba el título de un CD de “Gotan Project” del año 2001) frente a tantas décadas de relegamiento. Cuerpos disociados, anatomías que ensayaban sus pasos a partir de coreografías que desafiaban a las tradicionales, aunque se tratara de una prolongación heterodoxa de aquéllas. Pulsaciones singulares que sonaban paralelas a las del ritmo mundial. Los géneros comenzaban a ser disputados con sus cambios de roles en el baile, a veces constreñidos en los marcos del binarismo sexual hetero normativo. Fue el caso de las milongas gay y queer que ofrecían la posibilidad de reencontrarse con tradiciones no reconocidas del tango junto con la incorporación de las nuevas minorías sexuales. También tuvo lugar la emergencia de orquestas juveniles y de nuevos espacios milongueros que intentaban recuperar en un primer desarrollo, luego de la crisis del año 2001, el pasado del tango con estilo propio. Junto con las orquestas muchos guiones de la cinematografía nacional se hicieron eco de la necesidad de “recuperar” el tango en el comienzo del milenio en filmes como “Bar El Chino”, “Luna de Avellaneda”, “Café de los maestros”, “Yo no sé qué me han hecho tus ojos”, “El fantasma de Buenos Aires”, entre otros. Estos films de comienzos del nuevo milenio evidenciaban los intentos de músicos y bailarines jóvenes de establecer un puente con las tradiciones del tango^[1]. El “tango vuelve” cantaba Allora, -un representante de las nuevas camadas juveniles que interpretaban sus propias vivencias en clave de tango- a partir de aquéllos que lo habían querido convertir en una fórmula. Pero el tango volvía también acompañando el lugar de mayor centralidad relativa que pasaban a ocupar los

cuerpos en las culturas globales y locales, de manera positiva y negativa. Cuerpos que encontraban en su baile un medio de expresión disponible, que se desplazaban dislocados de los discursos originales del tango y otras recuperándolos y/o reelaborándolos y que expresaban (al menos por un momento del día) el placer del encuentro y no el sufrimiento de aquéllos otros cuerpos que revelaban, como una sombra fantasmática, la propia fragilidad de los vínculos sociales y laborales: los cuerpos de los despojados, los cuerpos de los cartoneros y otros grupos marginados que debían recorrer la ciudad para subsistir. En todos los casos el baile del tango se constituía en el eje articulador que encontraba en el abrazo un medio de expansión del deseo, entendido como el locus de la imprevisibilidad y la expansión vital que podían ofrecer los encuentros en escenarios surrealistas. Dicha sub realidad aparecía en muchos casos como una segunda naturaleza de una sociedad atravesada por el imperativo del goce. Pero el tango baile también se diversificaba incluyendo grupos sociales no reconocidos o directamente excluidos de sus discursos y prácticas estéticas tradicionales. Se originaron y desarrollaron en ese contexto “posmoderno” y de “libre asociación” elaboraciones experimentales que combinaban saberes psicológicos y el tango baile para conformar por fuera de las milongas distintas variantes tango-terapéuticas como prácticas guiadas que prometían ser un aliciente para enfermedades como el mal de Parkinson, las de origen cardiovascular, el stress, entre otras. Esta nueva realidad del tango aparecía mimetizada en expresiones performáticas y escénicas como las propuestas desde comienzos de siglo en grupos como “tango protesta” (a partir del año 2001), en el “Festival Cambalache” (a partir del año 2004) y otras agrupaciones autogestivas.

Pero desde mediados de la década pasada las milongas padecieron un conjunto de dificultades: clausuras gubernamentales, muchas de ellas derivadas del recelo que siempre generó el tango como medio de expresión popular, otras debido a la imposibilidad y a la carencia de recursos para hacer frente a requisitos de seguridad e higiene considerados leoninos por sus organizadores, dificultades debidas también al creciente costo de servicios de los locales, a la merma de asistentes y turistas, al deterioro de las condiciones de vida en general junto al nuevo clima conservador de época y también de la propia sociabilidad interna de las milongas. A ello se agrega que la repetición de algunas fórmulas musicales y coreográficas, salvo excepciones y vinculadas en parte con los factores mencionados, arrimaron peligrosa y nuevamente al tango baile a una zona de crisis. A partir de 2015 se acentuaron también distintos embates “modernizadores” de la cultura en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires y del país que afectaron negativamente el patrimonio, los símbolos y las prácticas del tango, desmontando casas emblemáticas (como la de Carlos Gardel y Evaristo Carriego), reduciendo y/o eliminando

subsidios a sus actividades descentralizadas mediante una concepción modernizadora del tango, acompañados por un reforzamiento de los imaginarios sociales sobre el tango basado en estereotipos o -siguiendo a Eric Hobsbawm- “invenciones de la tradición” (Hobsbawm, 1984) que exageraban y/o construían aspectos negativos del tango. También el desarrollo y expansión de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana reconfiguraba los espacios públicos, convirtiendo cada vez más a los espacios privados en locus privilegiados de seguridad y sociabilidad. Estos son algunas de las circunstancias que afectaron el contexto de desarrollo, hasta entonces sostenido, que habían tenido las milongas desde por lo menos principios de este siglo.

La pandemia que afectó a la humanidad desde comienzos del año 2020 agudizó y puso al descubierto dramáticamente estas tendencias presentes durante los últimos años. Repentina (aunque no imprevisible) metamorfosis por obra de una pandemia que parece no reconocer sujetos responsables, en que sus orígenes se naturalizan como si se tratara de un fenómeno natural. La pandemia acentuó tendencias culturales centrífugas entre los ámbitos locales, regionales y globales ya presentes durante la etapa tardía del posmodernismo, caracterizado en sus inicios por una reemergencia de las corporalidades en sus distintas manifestaciones culturales.^[2] Si una de las características del modernismo (sin internarnos en el análisis de sus distintas acepciones) es la preeminencia de la razón sobre los cuerpos y las emociones, las emergencias culturales del posmodernismo tuvieron lugar muchas veces como una expresión saludable y deseante frente a los agobios y represiones modernas del deseo, de los “instintos” que caracterizaron una época de “malestar cultural” como plantearon Freud y más aún Nietzsche, entre otros pensadores. Pero también como un abandono de la razón misma, y no sólo de la razón lógica con sus esperables y esquemáticas variantes positivistas y/o utilitaristas (tan en boga durante las últimas décadas y que se presentan aún todavía con la apariencia de lo “novedoso” y lo “moderno”) sino de la razón pensante y argumental que admite conexiones invisibles pero no por eso menos profundas con las realidades sensibles y corporales. Razón basada en una revalorización de los cuerpos que no sucumbiera a sus estereotipos y a su jerarquización, bailando la comunicación como un medio de encuentro sensible y no como un fin en sí mismo, o como reflejo reactivo frente a un mundo que tiende a la individualización (fragmentada-alienada) y a la comunicación virtual. La pandemia colocó en un primer plano esta disociación en curso de los cuerpos colectivos, afectando particularmente al baile del tango, que fue una de las primeras actividades en suspenderse por el peligro que implicaba la continuidad de su práctica en el nuevo contexto viral-tecnológico y farmacológico.

¿Nuevas vanguardias?

La “restauración del tango”^[3] va a caracterizar el período del tango que se desenvuelve a partir de los años ochenta, principalmente (aunque no exclusivamente) por medio del predominio del baile tanto en los espectáculos como en la aparición y expansión de milongas urbanas. En muchas de sus expresiones animaba a sus protagonistas, como se ha mencionado, un espíritu de recuperación del tango, de sus símbolos tradicionales como de la necesidad de reanimar su desarrollo. Sin embargo la restauración del tango, por un lado necesaria y comprensible frente a décadas de crisis y hostigamiento, persistió en sus aspectos más evocativos y en la ficcionalización de un pasado perdido con sus climas oníricos y románticos más característicos, en un contexto histórico social y cultural en el que sus referencias fundamentales fueron desapareciendo. Este período se extiende aproximadamente hasta mediados de la segunda década del nuevo siglo.

Aparecen entonces y se desarrollan en el campo del tango agrupaciones y milongas feministas, acompañando el auge de las demandas feministas en el país. También se expanden propuestas de orquestas contemporáneas sobre todo en milongas urbanas, agrupaciones de defensa del tango ante las clausuras y consignas que resumen algunas carencias del tango de comienzos de siglo: “El tango será popular o no será” y “el tango será feminista o no será”. En todos los casos el tango siguió siendo un “territorio en disputa” entre géneros e identidades diversas en torno a la referencia explícita o implícita al amor romántico y sus relaciones con los imaginarios políticos, sociales, territoriales y culturales. A la primera etapa parece sucederle un período de rechazo, al menos parcial, del tango anterior, que podríamos denominar el “tango siglo XXI”, que agrupa a distintas milongas y agrupaciones feministas, que se plantan como antagonistas del tango tradicional y se agregan a las propuestas del baile gay y queer que acompañaron una buena parte del desarrollo de la restauración del tango a partir de los años noventa. También se caracteriza por la aparición de una “vanguardia” conformada por miembros que aúnan la práctica del tango, la militancia política y sexo-genérica en el mismo, su participación en distintos medios de comunicación y la investigación del tango. Dichas características alejan a esta vanguardia de una definición tradicional de la misma centrada exclusivamente en cuestiones estéticas-políticas para constituir una forma novedosa y ampliada de articulación de prácticas estéticas, de perspectivas de género, comunicacionales, políticas, terapéuticas y cognitivas^[4].

Junto con la temática de género, el cuestionamiento a los patriarcalismos y tutelajes presentes en el tango emergen otras temáticas como la relación con el tango del interior del país, el erotismo en el tango, su politización, etc.

También poéticas emergentes, en particular de autoras del tango y varios films del período posterior al año 2015. Si bien en el período precedente a la pandemia fue en el género audiovisual donde se evidenció con mayor claridad la dimensión restaurativa y juvenil del tango, el análisis de producciones audiovisuales de temática tanguera de otras plataformas como Streaming y Youtube se constituyen en el nuevo período como medios de difusión del tango con sus propias reglas y temáticas, en particular la obra “Vacío! (Streaming-2020; Dir.: Hugo Mastrolorenzo) que expresa por medio del baile de tango inserto en una poética audiovisual el vacío existencial y corporal de la época que anticipa los tiempos de la pandemia mediante algunos temas del tango como la fragmentación, el hastío, y la repetición del tiempo. En relación a las milongas surgen prácticas novedosas como resultado de la pandemia y la introducción de nuevas tecnologías para su enseñanza y difusión. Son los casos de Milonga del Parque de la Estación, Milonga Parque Las Heras, Milonga Parque Chacabuco, Milonga de Plaza Martínez, entre otras y de varios profesores y profesoras que debieron adaptarse y confrontar las circunstancias impuestas por la pandemia. Todas ellas surgieron como consecuencia de la necesidad de bailar en espacios públicos abiertos durante la pandemia. Otras pudieron mantenerse como la Viruta, La Catedral, Club Villa Malcolm y las que debieron cerrar sus puertas durante y luego de la pandemia como la práctica DNI y El Salón Canning.

Si tenemos en cuenta que una definición clásica de vanguardia se debe a Peter Burger como “vanguardia histórica”; se trata de construir una definición conceptual a partir de sus referentes empíricos actuales (Becker, 2009) y de plantear algunas preguntas para una definición de vanguardia basadas en Huyssen como: ¿de qué manera intentan superar la dicotomía arte-vida?; ¿cómo conceptualizan y ponen en práctica las transformaciones de las condiciones de producción, distribución y consumo del tango?; ¿cuál es su lugar en el espectro político actual y de qué modo las transformaciones socioculturales y tecnológicas les dan forma y contribuyen con las mismas? (Huyssen, 2006, p.27)

Dicha definición tiene en cuenta que las vanguardias en el tango referidas en un plano específicamente estético se denominaron históricamente “guardias viejas” y “guardias nuevas” (Benedetti, 2015); en el caso de la definición conceptual ampliada que se propone adoptará provisionalmente el nombre de “nueva vanguardia”.

En principio y de acuerdo a lo expuesto se adopta una definición de vanguardia amplia con la presunción de que se trata de emergentes vanguardistas caracterizados por la utilización de medios de comunicación transmediales y por distintos grados de participación en producciones estético-políticas e institucionales vinculadas con el tango.

Sus miembros se caracterizan, como se ha señalado, por llevar a cabo actividades estéticas, terapéuticas, comunicacionales, de investigación y políticas. En algunos casos pueden pertenecer a agrupaciones (de género, por ejemplo o participar en instituciones universitarias o culturales), pero en otros casos son personas que realizan sus actividades de manera independiente y autogestiva o bien combinada con las anteriores. En este sentido se consideran dentro de esta definición a miembros del Movimiento Feminista de Tango (MFT), De Tango Hembra, del Centro Cultural de la Cooperación (CCC), de la Asociación de Creadores e Intérpretes del Tango, del Proyecto “Comunidades Tangueras” de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS), junto a bailarines, cantantes, escritores, pintores, terapeutas, investigadores y periodistas vinculados al género y de sus producciones (obras, documentos, programas audiovisuales, artículos, etc.) que respondieron de manera singular a la nueva situación planteada.

Otros hitos importantes para considerar el surgimiento de una “vanguardia nueva” fueron el desarrollo de redes de bailarines de tango y sus discursos durante la pandemia, las modificaciones de las normas del tango baile en relación al contexto (protocolos de distanciamiento vinculados tanto con la pandemia como con la relación entre los géneros, la incidencia de las tecnologías en sus formas de enseñanza-aprendizaje) y los efectos pos pandémicos (a partir del año 2021) en las milongas en las mencionadas dimensiones y sobre la “restauración del tango”, sus modificaciones territoriales (como la realización de los Festivales Uchasdonia a partir del 2021 y del Festival de Tango de Boedo) y en relación al incipiente resurgimiento del tango electrónico (Festivales Electrotango 2022 y 2023). En el último festival tuvo lugar el surgimiento y uso de nuevas escenografías e instrumentaciones, en particular de la “bandólica”, bandoneón de tipo digital fabricados por jóvenes músicos y luthiers que vinculan su actividad artística con la fabricación y enseñanza del nuevo instrumento.

El tango en la fase actual

El tango ya experimentó a lo largo de su historia, como hemos visto, períodos de crisis y reconfiguraciones, pasando desde sus actividades territoriales y corporalizadas, (muchas de ellas en los potreros de los barrios y los tambós de los afrodescendientes, atravesando la epidemia de fiebre amarilla de 1871 con sus secuelas de control higiénico, y su expansión en las milongas, los peringundines y los patios de los conventillos) a su presencia (transfigurada) en el mundo simbólico del espectáculo teatral, radial y cinematográfico. Transiciones varias desde el “mundo del cuchillo y del coraje” de malevos, compadritos y rufianes a su presencia y expresión mediática, donde los conflictos sociales, culturales y de género se modificaron pero

no desaparecieron. En la actualidad la subsunción de cuerpos y territorios, despojados por décadas de derechos materiales y simbólicos, demandan su reapropiación en un contexto socio tecnológico novedoso pero cuyas promesas futuristas son tradicionales. En el mismo reemergen iniciativas como la del tango electrónico (con la realización de varios festivales luego de la pandemia) y la reterritorialización novedosa de prácticas que generan territorios urbanos de fantasía como el Festival de Tango Urchasdonia (conjunción semántica entre los barrios de Villa Urquiza, Parque Chas, Villa Pueyrredón y Agronomía) en su sexta edición y el Festival de Boedo. En estos festivales se conjuga la “vuelta al barrio” mediante actividades musicales de tango, fútbol y encuentros artísticos teatrales, literarios y pictóricos entre otros. El análisis de estos festivales quizás nos permita comprender el interrogante planteado al principio acerca de la relación entre las expresiones de un género como el tango y sus referentes socioterritoriales en períodos de profundas transformaciones urbanas junto con los efectos de la pandemia. Con el posmodernismo los territorios urbanos experimentaron desde los años ochenta transformaciones estéticas y arquitectónicas que incorporaban al pasado como una ficcionalización funcional a su “puesta en valor” y acorde con la ideología del fin de la historia. Estas transformaciones afectaron barrios significativos de la Ciudad de Buenos Aires como Palermo, Abasto y La Boca, entre otros lugares tradicionales del tango. En los festivales mencionados las prácticas del tango parecen trascender la simbología cosificada de sus inscripciones urbanas posmodernas. Es probable que los cierres y clausuras de milongas (junto con sus transformaciones y discursos internos) hayan formado parte de un proceso específico de transformaciones políticas, socioculturales, tecnológicas y espaciales que aparecen “sin sujeto” o bien naturalizadas. Las formas y alcances que adopten estas transformaciones dependerán en cada campo cultural de los grados de organización colectivas y de sus respuestas particulares, como así también de la calidad de las propuestas (alternativas) que puedan plantearse.

Entre ellas surgieron durante el contexto de la pandemia distintas redes y organizaciones sociales novedosas vinculadas al tango (Trabajadores del Tango Danza, Asociación de bailarines del tango, de organizadores de milongas, Asambleas, etc.) con el fin de sostener la actividad. En particular de los bailarines que se vieron particularmente afectados debiendo desarrollar sus clases de manera virtual y complementar sus ingresos con otras actividades o en muchos casos abandonar sus clases. La reconfiguración tecnológica del tango baile comportó en algunos casos el uso de plataformas como streaming que demandaron modificaciones en sus formas tradicionales de enseñanza y quizás también sus contenidos. Luego de la pandemia algunas milongas regresaron a sus actividades habituales mientras que otras debieron

reconfigurar sus actividades o bien abandonarlas. En el nuevo contexto surge también el interrogante por las nuevas modalidades de interacciones simbólicas y corporales que devinieron con la pandemia en el marco de las milongas, con la incorporación de nuevos protocolos de género (reclamo de organizaciones feministas como Tango Hembra y Tango Queer) que regulan las vinculaciones corporales en el baile.

Tiempos, espacios y modalidades de los encuentros seguramente podrán modificarse. Tampoco es posible predecir las gramáticas espaciales y culturales en que se inscribirán dichos cuerpos, pero es seguro que las mismas no podrán desplegarse sino como elaboraciones en el marco de una epopeya popular con proyección universal como horizonte de sentido, como un territorio centralmente sentimental, de géneros en disputa y elaboración entre sus diversas identidades constituyentes que reelabora sus contenidos melodramáticos fundantes. La expansión y diversificación de los medios audiovisuales, sus formas de convergencia mediática inciden en la configuración de dispositivos audiovisuales que pueden incidir en la ocurrencia de violencias de género sobre mujeres y minorías sexuales sobre la base de condiciones histórico- sociales, políticas y culturales preexistentes. La primacía icónica acentuada con la pandemia resalta la exhibición de cuerpos como valores de uso y de cambio que articulan el mundo de la producción con el de la publicidad y que tienen una expresión en distintos espacios escénicos, entre ellos el del tango^[5].

Si desde comienzos del siglo pasado el tango se desarrolló y resignificó a través de los medios de comunicación, expandiendo su influencia artística, social, cultural y política, es posible que los nuevos soportes transmediales (como viene ocurriendo en algunos casos) impriman al género nuevas características, a su vez influenciadas por otros grupos y movimientos sociales; su apropiación y desarrollo cultural ya no como un medio exclusivamente receptivo sino como un hacer transformador y terapéutico que integre desde las nuevas tecnologías transmediales hasta los cuerpos sociales. Visto retrospectivamente los escenarios del tango durante las últimas décadas semejan ser el “canto del cisne” de sus manifestaciones del siglo XX mediante el desarrollo de circuitos ficcionales de variada naturaleza con un predominio del baile.^[6]

El tango desde comienzos del siglo XX protagonizado por malevos, compadres, guapos y compadritos experimentó un cambio sustancial en sus letras que pasan del relato épico individual al intimista, “de la secta del cuchillo y del coraje”, como sostuviera Borges, a un tango melancólico y esquemáticamente caracterizado de “tristón”, que tendrá como protagonista a un personaje “soñador”. También que la asignación de género en los sectores populares –como los que caracterizaron al tango durante el siglo pasado- se relacionaba en parte con el enfrentamiento político cultural entablado con los sectores oligárquicos o tenidos por

tales. Las “relaciones sociales de género” presentes en los tangos y en sus expresiones del mundo del espectáculo –particularmente en los melodramas radiales y cinematográficos– fueron resignificando los roles tradicionales de género con sus imaginarios. Sobre la base de las nociones performáticas de Richard Schechner desarrollé un análisis del tango como “restauración” de conductas ritualizadas, que no repetían el ritual de la “misma manera” sino que permitían una relectura de los mismos en contextos histórico sociales diversos (Calello, 2014 y 2017).

Con el inicio de la pandemia y lo que pareciera caracterizar el fin de un ciclo onírico-ficcional del tango, en el que el tiempo aparece desde antes de su inicio detenido, la epopeya del tango (que no es otra cosa que la epopeya de la vida cotidiana) puede ser reconstruida mediante las miradas de sus propios actores, como una comunidad ampliada de pares que ya no debe limitarse a sus protagonistas y referentes originales, constituyendo vanguardias no tradicionales ni exclusivistas que pueden aprovecharse de las transformaciones señaladas en un sentido innovador. Hoy pareciera que el Rey del tango se halla desnudo de sus imaginarios (de “todos” los imaginarios, incluidas las últimas “invenciones culturales”) y debe gestionar su propia contemporaneidad o perecer, aunque esto último, como en la vida real del cual el tango es expresión auténtica, no dependa totalmente de nuestra voluntad.

Referencias:

[1] Desarrollo en profundidad este período de “restauración” del tango que abarca a la cinematografía nacional y otras manifestaciones como sus performances durante el período posterior a la crisis del año 2001 en el libro “Tango Siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina”, Buenos Aires, Biblos, 2017.

[2] Desarrollo algunas tendencias culturales centrífugas de la cultura posmoderna en Latinoamérica durante los últimos años en el artículo “Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío”, Revista Teoría Socio urbana, 2018, 1, ICO-UNGS y Colegio Mexiquense (Unidad Xochimilco): <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>

[3] En la teoría del performance de Richard Schechner la restauración no es una mera repetición de un ritual en otro contexto sino también la posibilidad de sus resignificaciones e inclusive de generar itinerarios performáticos alternativos “de lo que no pudo ser pero que pudo haber sido” (Schechner, 2011)

[4] Una definición clásica de vanguardia basada en la de Peter Burger como superación entre prácticas políticas, estéticas y de la vida cotidiana se encuentra en Huyssen Andreas “Después

de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo”, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

[6] Desarrollo esta argumentación con mayor extensión en el libro “Violencias de género: un análisis integrador”, Buenos Aires, 2022, Editorial Biblos.

[7] Al respecto resulta adecuado el análisis que realiza el bailarín y coreógrafo Hugo Mastrolorenzo quien en “El tango en escena ha muerto” (2020) plantea el desarrollo y consolidación de un canon estético en el baile de tango y sus escenarios habituales basado en la exhibición

[8] Esta temática la hemos planteado como hipótesis en el marco del Proyecto de Investigación “Escenificaciones públicas, melodramas y nuevas tecnologías: del mundo del espectáculo a la política (2001-2017)”, dirigido por el postulante y conformado por María Victoria Bourdieu, Eduardo Cartoccio, Ángel Jara, Adrián Melo, Lucas Rozenmacher junto con los estudiantes Tomás Galán y Jeremías Coelho y abordado particularmente en las II Jornadas de Trabajo Abierta “De la corporalidad a las nuevas tecnologías en los lenguajes artísticos” (17//12/2020) del mismo proyecto. <https://www.facebook.com/licenciaturaenculturaylenguajesartisticos>

Bibliografía

Augé Marc (1992); Los “no lugares” espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad, Editorial Gedisa, Barcelona.

Becker Hoeard (2009); “Trucos del oficio”, Buenos Aires, siglo XXI. editores.

Benedetti Héctor (2015); “Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI”, Buenos Aires, siglo veintiuno editores.

Borges Jorge Luis (1998), “Evaristo Carriego”, Alianza Editorial, Madrid.

Burger Peter (2000), “Teoría de la vanguardia”, Barcelona, Ediciones Península.

Calello, Tomás (2022); “Violencias de género: un enfoque integrador”, Buenos Aires, Biblos.

Calello Tomás (2022), “Tras el estallido de los cuerpos sociales en el tango ¿nuevos melodramas para una nueva modernidad?”. Ponencia presentada en las XIII Jornadas nacionales/internacionales de Historia, Arte y Política. Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Fecha: 23/6/2022.

Calello, Tomás (2021); El drama social en las performances del tango en “Espacio y performances: poéticas, prácticas, acciones e intervenciones en la escena estético política argentina hoy”, (L. Rozenmacher Comp.), Los Polvorines, Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.

Calello Tomás (2018); “Cultura, distancia crítica y espacialidad en el posmodernismo tardío”, Revista Teoría Sociourbana, 2018, 1, ICO-UNGS y Colegio Mexiquense (unidad Xochimilco) <https://www.ungs.edu.ar/wp-content/uploads/2018/07/revista-Socio-historia-N%C2%BA1.pdf>

Calello Tomás (2017); “Tango siglo XXI. Una historia del género y del espectáculo en Argentina”, Editorial Biblos, Buenos Aires.

Calello, Tomás. (2014). *Historia y escenificación: El tango como restauración, identificación y prefiguración político-cultural*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. EN: Actas. La Plata: UNLP. FAHCE. Departamento de Sociología. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4206/ev.4206.pdf

Deleuze Gilles (1999); Post-scriptum sobre las sociedades de control en “Conversaciones (1972-1990)”, Editorial Pre-Textos, Valencia.

Foucault Michel (2014); “Historia de la sexualidad” (1. La voluntad de saber), siglo veintiuno editores (Ulises Guinazú trad.), Buenos Aires.

Harvey David (2004), “La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural”, 1ra Edición, Editorial Amorrortu, Buenos Aires.

Hobsbawm Eric y Ranger Terence (1984); “Invention of tradition”, Cambridge University Press.

Huyssen Andreas (2006); “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo”, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.

Lotman Yuri M. (1999); “Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social”, Editorial Gedisa, Barcelona.

Mastrolorenzo Hugo (2020); “El tango ha muerto en escena”, Editorial Dunken, Buenos Aires.

Pujol Sergio (2011), “Historia del baile. De la milonga a la disco”, Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.

Savigliano Marta E. (1994); “Tango and the political economy of passion”, Wesview Press, San Francisco-Oxford.

Schechner Robert (2011); “Restauración de la conducta” en “Estudios Avanzados de Performance” (Diana Taylor y Marcela Fuentes compiladoras), FCE, México D.F

Soriano Osvaldo (2010); “Carlos Gardel: un amor argentino” en “Rebeldes, soñadores y fugitivos”, Buenos Aires, Seix Barral.

Varela Gustavo (2005); “Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana”, Paidós, Buenos Aires

¿Quiénes son las “Sinsombrero”? : subjetividades femeninas y redes culturales en la vanguardia española

Sofía Cano Rivadeneira
sofiacanorivadeneira@gmail.com
Universidad Nacional de Mar del Plata

Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos que parecía que estábamos congestionando las ideas, y atravesando la Puerta del Sol, nos apedrearon llamándonos de todo.

(Maruja Mallo, s.f.)

El objetivo central del presente trabajo es, por un lado, revitalizar voces que fueron desplazadas y, por el otro, revisar la importancia de las redes literarias como espacios de resistencia, lucha y hermandad femenina. De este modo, atenderemos a la construcción de estas *otras* subjetividades a partir de poemas de escritoras como Concha Méndez (Madrid, 1898- Coyoacán, 1986) y Ernestina de Champourcín (Vitoria- Gasteiz, 1905- Madrid, 1999). En este sentido, no perderemos de vista los modos de circulación de la palabra, sus vínculos y, especialmente, la nominalización grupal “Sinsombrero” como sello fundamental para relevar sus identidades. Por último, también serán importantes las redes culturales próximas a estos escritores, por lo que será pertinente aludir a sus vínculos con nombres como Maruja Mallo (Viveiro, 1902- Madrid, 1995) y Salvador Dalí (Figueras, 1904- Figueras, 1989).

Las Sinsombrero: mujeres eclipsadas

A la par del surgimiento de la denominada “Generación del 27”, es decir, en el contexto de la vanguardia española en torno a los años 20 y hasta la guerra civil de 1936, hasta un total de casi cuarenta mujeres editaban sus primeras obras y ganaban premios (Merlo, 2010: 13): mujeres eclipsadas por esa generación poseedora de grandes nombres tales como Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel y Rafael Alberti. No obstante, cercano era el vínculo entre los hombres y las mujeres de esta época. Concha Méndez —una de las poetisas que será clave en el

presente recorrido— mantuvo una relación de siete años con Buñuel, tuvo una cercana amistad con Lorca y sus hijos fueron fruto de su matrimonio con Manuel Altolaguirre. Por su parte, Ernestina de Champourcín —otra poeta fundamental— contrajo matrimonio con Juan José Domenchina, escritor que también formó parte de la generación. Cabe destacar que con esto no intentamos definir a los sujetos femeninos por sus vínculos privados con los hombres, sino que pretendemos demostrar lo que ya se observa en el epígrafe de nuestro trabajo: los lazos entre ellos eran próximos e íntimos. La amistad, el amor y el arte fueron solo algunos de los puntos de conexión entre las redes culturales vanguardistas de los años 20. Los integrantes de este círculo provenían de las más variadas formas de arte: cine, filosofía, pintura, ilustración, etc. Sin embargo —en cuanto a las mujeres se refiere— José Antonio Mesa, director del centro cultural de la Generación del 27, expresa que nunca se las ha considerado parte de la generación, incluso algunas teniendo el mismo o mayor nivel que los hombres (Balló, Jiménez Núñez y Torres, 2015). De este modo, las mujeres prevalecían presentes y cercanas en el ámbito privado, al mismo tiempo que permanecían excluidas públicamente.

Por lo dicho anteriormente, el énfasis está en mostrarlas como sujetos capaces y con capacidad de alzar la voz y vocación artística e intelectual, sin caer en la noción de excepcionalidad; así lo plantea Verónica Leuci en el libro *Loca de los versos: voces femeninas en la poesía española (siglo XIX a siglo XXI)*: “es interesante recordar que, como dice Joanna Russ, estos casos reforzarían la idea de “anomalía” y “la falta de modelos a seguir”, o “mito del logro aislado”, al sustraerlas de una tradición de poesía femenina y presentarlas aisladamente” (2023: 86). El desprestigio a las mujeres como colectivo surgía —como ha estudiado Joanna Russ en su libro *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (1979) — a partir de estas creencias de “logro aislado” o “anomalía”, evitando su desarrollo e inclusión al campo cultural e intelectual. Otras de las formas de silenciamiento eran la negación de una formación intelectual, la catalogación de inferioridad respecto a sus colegas varones, entre otras (Payeras Grau, 2017: 97). En consecuencia, y en especial atendiendo a la dictadura franquista, patriarcal y antropocéntrica de las décadas anteriores a su presencia,—quedaron a la sombra y sin ser reivindicadas, por lo menos al nivel de sus contemporáneos hombres. Además de características obvias que unían a estas mujeres, como su escritura renovadora en afinidad con la vanguardia y la preocupación por temas intelectuales, lo principal era “la necesidad de compartir espacios comunes de modo que esa identidad catalice en un eco real de la sociedad” (Fernández Urtasun, 2013: 217). Es decir, el interés no era meramente individualista, sino que el foco también estaba en que la colectividad entre mujeres realmente genere un impacto social. ¿El principal enemigo? El

olvido —dice Payeras Grau —incluso mucho más que la crítica hostil, porque la crítica, aún negativa, provoca visibilidad.

La nominalización como sello identitario: el sinsombrerismo

La pregunta en el título de nuestro trabajo amerita una respuesta. El epígrafe que inaugura el presente recorrido no es un agregado ornamental, por el contrario, es el hecho vertebrador para comprender la nominalización “Sinsombrero”. En este sentido, cabe preguntarnos quiénes son y por qué se llaman así. El que utilicemos el verbo ser en presente del indicativo, flexionado en número plural tiene un sentido. En primer lugar, nos parece importante enunciarlas en presente puesto que sus desapariciones físicas no implican que, desde un hoy, no se puedan reivindicar sus voces y luchar así contra el principal enemigo ya mencionado: el olvido. Consideramos un arma principal para luchar contra ello el hecho de nombrar. Con esto nos referimos al acto de nominalizar a este grupo de mujeres y así, relevar sus identidades, sellar sus voces a partir de un hecho que las describa, las “hermane” y las configure como un colectivo. En este punto, es fundamental mencionar a Tània Balló —directora de cine— quien las “bautiza” como las Sinsombrero a partir de su documental de la productora de RTVE. Esto inaugura un camino de reivindicación y difusión de aquellas obras signadas por mentes femeninas plenamente capaces, de aquellas subjetividades y sensibilidades que se expresaron en tinta, en pintura, en cine, etc. Un ejemplo que podemos mencionar —en tanto difusión y, por ende, visibilización de estas artistas mujeres— es el cómic *Vanguardia es una mujer* llevado a cabo por la ilustradora Clara de Frutos que nos acerca a una Concha Méndez ficcionalizada, protagonista principal de la trama. Esta adaptación gráfica es un proyecto producto del primer puesto a la Beca de creación “El arte de volar” organizada por la Fundación, Norma Editorial y Edelvives. El cómic no está publicado aún, su lanzamiento es inminente tanto en España como en Latinoamérica. Además, como hecho relevante en tanto difusión de sus voces, podemos hallar en el sitio web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte perteneciente al gobierno de España, un proyecto educativo en el que encontramos fuentes de investigación, glosarios, juegos interactivos y lecturas recomendadas sobre las Sinsombrero.

Por todo esto, consideramos de suma relevancia la nominalización. Es casi un imperativo para evitar denominarlas por oposición a la “Generación del 27” o bien como una “Generación del 27 femenina”, como observamos en un artículo de *National Geographic*. Si bien entendemos que es un recurso descriptivo y que, además, funciona como ordenador contextual, también consideramos importante empezar a nombrarlas de manera autónoma. Volviendo a Balló, es

crucial señalar que toma como hecho central —para configurar dicha nominalización— aquel paseo que describe Maruja Mallo ante la Puerta del Sol de Madrid. El acto de quitarse el sombrero generó un acto violento: el apedreo. Esto tiene su explicación. En este punto mencionaremos algunas razones del porqué de la respuesta violenta. Aquí no podemos perder de vista la coyuntura del momento; el sombrero no era solamente una simple prenda de vestir, sino también un símbolo arraigado —especialmente— a la procedencia social:

Las imágenes y crónicas de las manifestaciones celebradas el 14 de abril de 1931 con motivo de la proclamación de la II República muestran varios tipos de participantes según su forma de cubrir o no su cabeza, que era la parte más visible de su anatomía: hombres con sombrero, con gorra, con boina o descubiertos, estos últimos seguramente los más jóvenes.

Esas multitudes retratadas de forma impresionista, casi siempre desde arriba, constituyen un material de primer orden para conocer la amplia base social sobre la que se asentó inicialmente la II República. En la España urbana que aparece mayoritariamente en las fotos, la mezcla abigarrada de sombreros, gorras y boinas resulta reveladora del espíritu interclasista del nuevo régimen. (Martín Sánchez, 2020: 240-241)

Observamos entonces que el sombrero era una prenda infaltable y también, aunque no nos detendremos en ello específicamente, constituía un signo distintivo de estamento social (por ello el énfasis en la variedad presente entre sombreros, gorras y boinas). También en dicha cita se enuncia que quienes estaban con sus cabezas descubiertas eran “seguramente” jóvenes. Una suposición que radica en un hecho pragmático, la juventud se encontraba signada por su contumacia: “El rechazo a llevarlo fue propio sobre todo de los jóvenes revolucionarios de origen mesocrático: estudiantes, intelectuales, periodistas, etc.” (Fuentes, Martín Sánchez, 2020: 245). Con esto podemos acercarnos al porqué del apedreo. Es particularmente simbólico que Balló haya elegido este nombre. El gesto de sacarse el sombrero constituye una respuesta rebelde a tono con las premisas vanguardistas, una respuesta asociada a la libertad que estas mujeres vivieron con la instauración de la II República. En este punto, es de suma importancia restituir ciertos datos socio- históricos que son pertinentes para comprender lo anterior dicho. En primera instancia, es importante decir que el período entre 1901 y 1939 fue uno de los más interesantes en relación con la vindicación de la voz poética femenina. Los momentos más fructíferos para las mujeres, en la historia de la literatura española, comenzaron hacia finales del siglo XIX —teniendo su punto más alto en los años de la II República— y, específicamente,

desde el otoño de 1933 al verano de 1934. En estos años se hicieron efectivas medidas ligadas al divorcio, igualdad jurídica entre el hombre y la mujer, seguro de maternidad y derecho al sufragio. Sin embargo, estas mujeres también vivenciaron la dictadura de Primo de Rivera, en la que, por ejemplo, encontramos la firma de Concha Espina contra la represión de la lengua catalana. Luego, todo se derrumbó con la Guerra Civil, razón por la cual muchas debieron exiliarse; son los casos de Concha Méndez y Ernestina de Champourcín quienes se exilian a México (Merlo, 2010: 12-14).

Lazos sororales: un punto de anclaje para pensar la noción de redes

La noción de redes en nuestro trabajo es clave; estamos ante otra manera de pensar los nexos entre autoras que escribieron en una misma época, pensando incluso en una temporalidad extendida. Nos alejamos así del término “generación” rodeado de numerosas polémicas desde fin de siglo. En este sentido, la noción de sororidad funciona como un punto de anclaje que permite pensar las redes a partir de los lazos sororales. Consideramos que la colectividad y la unión entre pares —que son permanentemente excluidas— promulga la fuerza política y visibiliza estas voces ocultas. A esta unión solidaria, hermandad, solidaridad, amistad entre mujeres —dentro del ámbito poético— Susan Kirkpatrick, en su estudio de las voces femeninas del siglo XIX, la denomina *Lyrical Sisterhood*: Hermandad Lírica. Son numerosas las artistas que se engloban a partir de la denominación “Sinsombrero”; por ello, decidimos hacer hincapié en dos poetisas que consideramos representativas: Concha Méndez y Ernestina de Champourcín, quienes habitaban los mismos espacios. Nuestra elección puntual de estas dos poetisas radica en que sus voces resultan disímiles y representan un punto de contraste interesante para evidenciar la pluralidad en los versos en este grupo.

Un adjetivo que, sin duda, describe a Concha Méndez es “rebelde”. En una de las cartas que Ernestina de Champourcín escribe a Carmen Conde dice lo siguiente: “hace vida de «escritorhombre», va a tertulias, cafés, etc. Yo no la censuro pero encuentro el ambiente de café, feo, antiestético” (Fernández Urtasun, 2013: 22). Ya observamos que las maneras de habitar el mundo, de estas dos poetisas, son bien distintas. Eso no impide, sin embargo, que compartan espacios y se apoyen mutuamente: “Ernestina de Champourcín, y Concha Méndez se insertan en redes de apoyo y espacios propios que les van a permitir experimentar, reflexionar sobre sus voces poéticas, volver a tomar una palabra que se les niega” (Sasportes, 2021: 227). En este punto, es importante mencionar que un espacio de sociabilidad literaria fundamental era el *Lyceum club* —creado en Madrid en 1926— lugar donde se gestaron redes que resultaron

cruciales para el reconocimiento de mujeres escritoras, intelectuales y artistas. De hecho, Méndez fue una de las socias fundadoras. El club poseía una biblioteca que era sumamente importante ya que les proporcionó el acceso a la lectura y a la educación intelectual; en el caso de Concha, dato crucial debido a que era una de las pocas que no pertenecía a la aristocracia (Vila- Belda, 2023: 271).

Por otra parte, el papel de Méndez es fundamental en cuanto difusora de sus compañeras poetas; su sed por escribir la hizo viajar tanto a Londres como a Buenos Aires y es en la ciudad porteña —gran eje cultural— en donde logra prestigio internacional; en este lugar conoce a grandes poetas como Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou y Consuelo Berges. En Inglaterra se esfuerza por dar a conocer lo que las mujeres están haciendo en España, notamos un gran interés por promocionar a sus amistades y proporcionarles un eco internacional. En ambos países la poeta se convierte en la portavoz de la vanguardia madrileña (Fernández Urtasun, 2013: 222-223). Sin duda, la difusión de sus compañeras mujeres es un acto de compañerismo y sororidad.

El plano nocturno: los sujetos líricos en los poemas de Concha Méndez y Ernestina de Champourcín

Por último, como hemos mencionado, los sujetos poéticos que construyen estas poetas poseen diferentes tintes. Tomaremos dos de sus escritos que tienen como punto en común lo nocturno. En primer lugar, citaremos el poema “Me gusta andar de noche las ciudades desiertas” de Concha Méndez perteneciente a su libro *Lluvias enlazadas* (1939):

Me gusta andar de noche las ciudades desiertas,
cuando los propios pasos se oyen en el silencio.
Sentirse andar, a solas, por entre lo dormido,
es sentir que se pasa por entre un mundo inmenso.
Todo cobra relieve: una ventada abierta, una luz,
una pausa, un suspiro, una sombra...
Las calles son más largas, el tiempo también crece.
¡Yo alcancé a vivir siglos andando algunas horas!

En segundo lugar, citaremos el poema “Nocturno” de Ernestina de Champourcín que pertenece a su libro *Poesía a través del tiempo* (1991):

Va la noche ceñida
a mis pulsos calientes,

vistiendo la desnuda
pureza del asfalto.
No hay ruedas, sí faroles,
—verdes ojos ya ebrios de mirar y mirar—.
Sobra una estrella inmóvil,
tan cuajada allá arriba
como su más perfecto
y ágil simulacro.
Llueven flores de aceite
en pulidos charoles
y el silencio prepara
con tránsito incoloro
sus dinteles de ausencia.

El primer poema citado está vinculado a lo íntimo. Con el pronombre “me” y el verbo “gustar” nos acercamos a un sujeto lírico en primera persona que nos introduce en un plano ocioso; veamos que los verbos tales como “andar”, “merodear”, “pasear” están ligados al placer. Por otra parte, se observa que el plano nocturno cobra relevancia. En principio, diremos que, por la atmósfera que propicia la noche, se despliega un campo semántico asociado a la tranquilidad (“ciudades desiertas”, “silencio”, “dormido”). Siguiendo esta línea, es pertinente decir que no solo veremos una ciudad despojada de gente, sino también de sonido. He aquí un sujeto lírico andante que podemos decir constituye una re-configuración del clásico flâneur —pero en clave femenina— que emplea el crítico Walter Benjamín para referirse a la poética baudelariana (Torrecilla Patiño, 2017: 79-80). Estamos ante un sujeto entonces que habita las calles, el espacio público y observa el detallismo circundante. Podemos decir que hallamos una flâneuse que responde a la libertad de la mujer moderna propia de los años 20. Esto que dijimos no puede desdecirse del sujeto lírico que construye pues dialoga con el contexto al que hemos aludido anteriormente. Volviendo al poema, notamos una paseante que observa los elementos circundantes de la noche pero con la particularidad de hacerlo en soledad. Se despliega así un campo semántico de lo desolado (“desiertas”, “a solas”, “lo dormido”). Este poema, en definitiva, describe un paseo centrado en una mirada metódica donde todo cobra importancia. Ahora bien, en el segundo poema, notamos que estamos ante un escenario distinto; si bien la noche resulta el puente entre los poemas de estas dos autoras, las maneras en que se describen

los paisajes nocturnos son disímiles. En primer lugar, la descripción de lo nocturno está plagada de recursos retóricos; en los primeros versos hallamos una personificación de la noche que se encuentra vistiendo la “desnuda pureza”. He aquí una antítesis entre el vestir y el no-vestir que inaugura, a su vez, una metáfora para aludir a las calles puras sin contaminación de elementos urbanos (encontramos un asfalto sin la presencia de ruedas, es decir, sin autos). Por su parte, también se evidencia una observancia obsesiva que se traduce en una enumeración de objetos circundantes, de este modo, encontramos una yuxtaposición de imágenes que emergen a partir del plano visual. Asimismo, se dejan entrever rastros de su veta mística con palabras tales como “pureza”; estamos ante una poeta con un perfil múltiple: “Es precisamente esta combinación de una estética moderna, imágenes urbanas, connotaciones eróticas y tradición textual mística la que hace la originalidad de la voz lírica de Champourcin” (Haase, 2023: 137). Sin duda, esta multiplicidad no nos permite encasillarla en un lugar unívoco.

Para concluir con este recorrido poético podemos decir que mientras en el poema de Méndez predomina una observancia asociada con el habitar calles libres y tranquilas, en los versos de Champourcin prevalece una observancia poética. El habitar y el observar se convierten en los puntos de contraste más interesantes para pensar estos versos.

Conclusión: los lazos entre mujeres

La configuración de estos sujetos femeninos en clave literaria, en sendos poemas, es interesante porque permite proyecciones y afinidades hacia sus figuras de escritoras, en el mapa sociológico, como mujeres escritoras diversas en el contexto epocal, pero en busca de intervenir en la esfera pública y reivindicar su vocación literaria. En nuestro caso, se evidenció que el nombre es, además de un sello identitario, una herramienta primordial para la difusión. Los lazos sororales fueron y son un anclaje interesante para pensar los distintos nexos entre mujeres.

Bibliografía

Balló, Tània, Jiménez Núñez Manuel y Torres, Serrana (2015). “Las Sinsombrero”. [Documental]. RTVE.

“Clara de Frutos gana la primera Beca de Creación El arte de volar por su proyecto sobre las Sinsombrero”. En *Fundación El arte de volar*.

De Champourcín, Ernestina (1991). “Nocturno”. En *Poesía a través del tiempo*. Barcelona: Anthropos.

Fernández Urtasun, Rosa (2013). “Amistad e identidad: las poetas españolas de los años 20”.

Fuentes, Juan Francisco y Martín Sánchez, Isabel. (2020). “Boina/sombrero: una dicotomía social y simbólica en la España del siglo XX”. En *Historia y Política Ideas Procesos y Movimientos Sociales*.

Haase, Jenny (2023). “«Carne del alma»: mística moderna, (nuevo) vitalismo y poética transsecular en Ernestina de Champourcín”.

Kirkpatrick, Susan (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835- 1850*.

Méndez, Concha (1939). “Me gusta andar de noche las ciudades desiertas”. En *Lluvias enlazadas*. La Habana: La Verónica.

Merlo, Pepa (Ed.) (2010). “Peces en la tierra. Antología de mujeres poeta en torno a la Generación del 27”.

Leuci, Verónica y Giménez, Facundo (Coord. / Eds.) (2023) “Mujeres de carne y verso. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española”. En *Loca de los versos: voces femeninas en la poesía española (siglo XIX a siglo XXI)*.

Payeras Grau, María (2017). “Escritoras en diálogo (Alfonsa de la Torre, Carolina Coronado y Luisa Sigea).

“Proyecto educativo”. En *Leer.es: portal de recursos educativos*. Disponible en: <https://leer.es/proyectos/las-sinsombrero/proyecto-educativo/>

Sadurni, José María (2024). “Las Sinsombrero, la generación 27 femenina”. En *Historia: National Geographic*. Disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/las-sinsombrero-generacion-27-femenina_17019

Sasportes, Aurore (2021) “«Palabras de carne». La encarnación de las voces de dos mujeres poetisas de la Generación del 27: Ernestina de Champourcín y Concha Méndez”. En *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la Generación del 27*.

Torrecilla Patiño, Elia (2017). “Mujeres haciendo ciudad: Flâneuses y las Sinsombrero”. En *Kultur: revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*.

E-imagen e instrumentalización de la visión. Debates en torno a otros modos de ver posibles

Esteban Cardone

gm.esteban@gmail.com

(UNMDP/UNLa/CONICET)

Introducción

En la actualidad, la producción y el consumo de imágenes digitales han transformado nuestros modos de ver y entender el mundo. Entendida la visión como el producto de mediaciones culturales y no meramente como un acto fisiológico, es posible reflexionar en torno a qué modos de ver convoca nuestra época y qué tipo de experiencia suscita, siendo la e-imagen, por su proliferación y características, la principal destinataria de nuestras miradas. En ese sentido, parece posible sostener que el presente consagra como ningún otro tiempo histórico a la visión como canal de recepción privilegiado. Dicho privilegio viene siendo observado desde hace tiempo como parte constitutiva de nuestra cultura casi desde sus orígenes en Grecia. No obstante, sería la modernidad la época señalada como responsable de la conformación de modos de ver que alcanzan a nuestros días y cuentan dentro de la disputa en torno a cuál de ellos prevalece. Sin embargo, los denominados regímenes escópicos de la modernidad se comprenden en base a la relación que entabla la mirada con obras pictóricas. De allí que Martin Jay conciba una suerte de taxonomía en virtud de obras del Renacimiento, de la pintura holandesa del siglo XVII y del barroco. En consecuencia es un tipo de imagen de una materialidad precisa la responsable de habilitar variaciones en la recepción visual. Y si bien dichas maneras de ver continúan vigentes, vale pensar en torno a cómo ha variado la disputa de regímenes visuales en el contexto actual, dominado por imágenes por completo distintas de aquellas que suscitaron la clasificación mencionada.

Los actos de ver comprendidos históricamente.

La centralidad de la visión en la cultura occidental resulta ser un tópico recurrente dentro de los llamados estudios visuales. En ese sentido suele señalarse a la modernidad como enclave prioritario de ciertas observaciones al respecto, aunque existen lecturas que señalan la impregnación visual del lenguaje, y con ello del pensamiento, en los comienzos mismos de la reflexión filosófica. El instrumental filosófico occidental es ciertamente deudor de nuestros

órganos sensibles y en particular de la visión. Muy temprano los griegos fundaron vínculos entre el conocimiento y diversas formas de lo visible. Así llamaron *theorein* (teoría) a un acto de contemplación mental y *théatron* (teatro) a un lugar hacia dónde dirigir la mirada. Recordemos también que del término *eidos* (que significa visión, apariencia) se deriva la palabra *idea*, central en el pensamiento platónico. Como fuere, existe consenso respecto del lugar de privilegio que el pensamiento helénico otorgó en su conjunto a lo visual pese a la desconfianza que la proximidad del orden sensible pudiera despertar. Desde entonces los actos de ver entablan un vínculo especialmente privilegiado con el conocimiento y la verdad, que impregna en general el orden de la cultura, y que define en amplia medida nuestro vínculo cuerpo-mundo-otros. De esta forma el denunciado sesgo *ocularcentrista* margina la consideración del cuerpo como unidad resuelta por la convergencia de múltiples canales sensibles. En oposición a ello pondera a la visión como campo distinguido en la validación de la experiencia, con la dificultad que supone desacreditar su compleja riqueza en función de la norma que impone un canal perceptivo.

Con todo, el *ocularcentrismo* no se refiere al acto de ver entendido en términos fisiológicos, sino a la primacía que se le atribuye en términos culturales. De allí que Martin Jay admita que “no hay una visión “natural” previa a la mediación cultural” (Jay, 2003, p.244). Lo que es igual a decir que existen múltiples modos de ver el mundo y que cada época construye los propios. Así, “‘Ojo’ y ‘época’ hacen referencia a lo natural y lo cultural, a la diferencia que podríamos establecer entre visión y visualidad”. (Hernández Navarro, 2007, p.41) Tal reconocimiento recae sobre la noción de *régimen escópico*, que se define como “el complejo entramado de enunciados, visualidades, hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes...que tienen lugar en un estrato histórico determinado”. (Hernández Navarro, 2007, p.48) Los procesos de ver entonces se estructuran a partir de una trama que congrega factores culturales, sociales y tecnológicos. Vale decir que la *visualidad* se construye también por la mediación de herramientas e instrumentos que regulan la producción de imágenes. Con todo, el trabajo de Martin Jay supo contribuir a la confección de una taxonomía de los regímenes escópicos de la modernidad. Allí pudo identificar tres modos de ver, auspiciados por el arte pictórico del período, que clasificó con arreglo a los modos de comprensión que cada uno habilita. El modelo que suele considerarse dominante dentro de los regímenes escópicos de la modernidad es el renacentista, asociado a la invención de la perspectiva y al pensamiento cartesiano. “El espacio tridimensional racionalizado de la visión en perspectiva pudo volcarse en una superficie bidimensional en virtud de las reglas de transformación especificadas en *De Pittura* (1435) de Alberti y en otros tratados posteriores de Viator, Durero y otros artistas”. (Jay, 2003, p.225).

La perspectiva contribuyó a valorar la fidelidad de la representación por sobre los factores emocionales que envuelven la creación pictórica, de allí se aduce el prevalecimiento de una mirada fría e imparcial afín con la pretensión de objetividad del conocimiento científico. El espacio geometrizado y la representación atenta al cálculo contribuyeron a la deserotizar el orden visual. O dicho de otro modo, a escindir la mirada del propio cuerpo. La representación de un espacio geométrico abstracto encontró su amalgama con una cosmovisión científica que consideraba al mundo “situado en un orden espacio-temporal matemáticamente regular, lleno de objetos naturales que sólo podían observarse desde afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial”. (Jay, 2003, p.228). Ese modo de ver atento a representar con precisión proporciones, cercanías y distancias fue partícipe de un modo de considerar la naturaleza en términos cuantificables no tardó en ser útil a fines económicos: la representación artística, el conocimiento científico del mundo y el comercio comparten una misma razón, de carácter matemático. Al perspectivismo cartesiano le disputa su lugar la pintura holandesa del siglo XVII, que rechaza la dependencia de la visión centralizada del sujeto y retrata escenas cuya existencia es previa y más amplia que la que convoca la mirada del observador. Por su parte, el barroco se opone a la precisión del espacio renacentista para dar lugar a lo opaco e indescifrable. El barroco no se interesa por “reflejar la naturaleza”, sino por deformarla en cierto modo, es interpretado “como doble siniestro de lo que puede llamarse el orden visual dominante científico o «racionalizado»”. (Jay, 2007, p.42).

Precavido, Martin Jay objeta la intención de hacerlo por entero responsable de las consecuencias políticas indeseables que conlleven la atención a lo dado en un sentido estrictamente mensurable y destemplado. Por el contrario, le atribuye posibilidades emancipadoras a la manera de ver que orienta su atención a la identificación y el cálculo. No obstante, las objeciones más fértiles provienen de autores que centran su interés en el perjuicio que supuso la preeminencia de una mirada distanciada del propio cuerpo. La construcción de un punto fijo, inmóvil y distante afianzó la relación de conocimiento con el mundo al mismo tiempo que desmaterializó al cuerpo que mira y siente.

La época de la *hipervisión administrada*

Como se señaló, la taxonomía que realiza Martin Jay señala a la modernidad como enclave histórico decisivo en la conformación de regímenes escópicos en disputa. En gran medida es el arte pictórico quien revela particularidades en los modos de ver y si bien aún hoy la categorización de Jay constituye un rudimento teórico valioso, el último siglo y lo que va del corriente impone dirigir nuestro interés al orden de nuestra recepción cotidiana. Sucede que

llevamos décadas viendo pantallas. Hace más de un siglo que vemos cine y más de cincuenta años que jugamos videojuegos. Hace tiempo gestionamos información visual electrónica. Incluso antes de la aparición de entornos gráficos informáticos estamos en contacto con pantallas frente a las cuales nuestros ojos se acostumbraron a identificar y gestionar datos. En la actualidad son las imágenes digitales las principales destinatarias de nuestra mirada.

Suele decirse que las imágenes digitales determinan el régimen de nuestra mirada en función de su índole espectral, que configura un escenario de circulación y recepción inestable y veloz. Sugiere Ticio Escobar que allí “La mirada titubea, convocada por demasiados puntos simultáneos y cambiantes. Se retrasa el concepto, incapaz de seguir la marcha, en exceso veloz, de las mudanzas”. (Escobar, 2021, pp.167-169) Inquieta, la mirada se ajusta a las imposiciones de la *imagen-tiempo*, cuyo carácter ubicuo y fantasmal contribuye, según Brea, a convertirlas en mercancía de un escenario dislocado en sus coordenadas. El acto de mirar imágenes digitales padece las dificultades propias de la postfotografía, asumida ya hace tiempo la crisis de verdad entre la imagen y lo representado. El vínculo con imágenes parece incrédulo por defecto, condenado a ser asistido por acciones complementarias que faciliten una relación competente. Pese a todo, la imagen digital se ofrece como el objeto privilegiado de nuestra cultura. Su impermanencia pendula entre sus instancias más “serias”, como la primera imagen de un agujero negro obtenida en el 2019 a partir de la iniciativa científica internacional y la ubicuidad de lo que Hito Steyerl llama “imagen-spam”: pobre en resolución y contenido, estereotipada, sensacionalista, producto del marketing e instrumento predilecto del capitalismo hoy. Pese a todo, la “lucha de clases” entre imágenes producidas por tecnologías numéricas parece dejar lugar para contravenir el sentido común y los discursos dominantes, según la perspectiva más optimista de Steyer, para quien el menosprecio que sufre la *imagen-spam* habla del rechazo popular hacia los modos de representación dominantes. Las *imágenes-spam* operan, aún sin saberlo, como coartada para que sea posible escapar del orden de representación hegemónico, exponiendo indirectamente aquello que resulta felizmente inasimilable.

Pese a que los adelantos técnicos imprimen vida a la imagen digital y consolidan los modos de ver predominantes en la actualidad, no nos encontramos en un escenario de absoluta transparencia y accesibilidad. Las facilidades tecnológicas que amplían la capacidad de escudriñar la realidad no han logrado estructurar un escenario de democratización de la imagen, como tampoco auspiciaron con igual ímpetu modos de ver alternativos al orden visual dominante, el cual exige actos de ver ajustados a las exigencias del mercado, un mirar dúctil frente a la alternancia, capaz de orientarse por espasmos, de identificar e interactuar con múltiples objetos de forma sincrónica. Las habilidades requeridas para regular la atención con

semejante versatilidad son de extrema utilidad a los fines que persigue el mercado. Al trabajador contemporáneo se le exige flexibilidad, adaptabilidad, habilidades compatibles con un modo de ver oscilante y eficaz en la gestión de información. José Luis Brea llama al régimen escópico dominante como de *hipervisión administrada*, a los efectos de dar cuenta de que los límites tecnológicos encuentran su techo según las normas de propiedad que dan sostén al sistema de creación y distribución de las imágenes. El autor español subraya los alcances de las actuales políticas del ver: los resortes institucionales, jurídicos y económicos responsables de posibilitar o vedar el acceso a distintos tipos de imágenes. La distopía de una sociedad por completo transparente se frustra por los intereses de sectores específicos que pugnan por dominar el mercado. La trama de intereses abarca la reproducción del orden social, la consolidación del poder de determinados actores de la vida de las sociedades y las estructuras que lo controlan: toda una regulación de los actos de ver mediada, claro está, por la puja entre las instituciones públicas y los agentes económicos transnacionales.

Actualidad cuantificante de la visualidad

Como se ha mencionado, las formas de ver y relacionarse con el mundo varían históricamente. Determinadas configuraciones del acto de ver adquieren preponderancia mientras otras declinan, según los tiempos, los usos y costumbres, y sobre todas las cosas, las tramas de poder que articulan la sociedad en su conjunto. A su vez, los modos de ver habilitan variaciones en nuestra experiencia del tiempo, según la mirada se demore en la contemplación o persiga una finalidad de cumplimiento inmediato. Dentro de la riqueza de aspectos que envuelven la mirada, y que tal vez habilitaría taxonomías de infinita sutileza, parece posible encontrar una filiación entre el régimen escópico renacentista-cartesiano y las formas predominantes de ver imágenes digitales en nuestro tiempo. Como si de una deriva se tratara, la racionalidad inherente a la perspectiva renacentista-cartesiana podría hallarse hoy en los modos de ver con arreglo a la gestión de información en pantallas. En ambos casos existe una espacialidad en juego que determina la experiencia visual que se anuda con una identificación y cómputo de formas, proporciones y medidas. A todo ello habría que agregar hoy la administración de datos, contenido medular de las imágenes digitales. La genuina preocupación por el carácter anestesiante de nuestra experiencia con imágenes digitales y por el consiguiente debilitamiento de su potencial crítico, tal vez pueda explicarse a partir del carácter instrumental de la mirada que mayormente dirigimos a ellas. La atención visual ofrecida al reconocimiento y cálculo de información avasalla modos de ver que no se disponen primariamente a cuantificar lo ante los ojos. Es por ello que al olvido del cuerpo, inherente a la denuncia contra el ocularcentrismo,

podría agregarse el propio olvido del acto de ver al interior de la modalidad que reduce la experiencia al reconocimiento de información. En ese sentido la cosmovisión tecnológica dominante confiere a la visión una finalidad precisa: oficiar como instrumento en la gestión de datos. Valdría pensar entonces a la visualidad implicada en el vínculo con imágenes digitales como constitutiva del despliegue tecnológico actual.

Bibliografía

Berger, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona. Editorial Gustavo Gil.

Bergua, José Ángel (2023) *Ocularcentrismo y occidentalidad. Más allá del debate sobre las modernidades*. en Revista *Imaginación o barbarie*. Universidad Santo Tomás. Facultad de sociología. Bogotá. nro. 26. Marzo.

Brea, José Luis (2010) *Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-imagen*. Madrid. Akal.

Hernández, Emilce; Quijano, Omar (comp) (2022) *Indagaciones sobre imagen y representación visual*. Teseo. San Fernando del Valle de Catamarca.

Hernández Navarro, Miguel Ángel (2007) *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Ayuntamiento de Alcobendas.

Jay, Martin (2003) *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires. Paidós.

Jay, Martin (2007) *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid. Akal.

Escobar, Ticio (2021) *Aura latente. Estética. Ética. Política. Técnica*. Buenos Aires. Tinta Limón

Entre banderas y amapolas: la poesía-teatro de Mónica Morán

Agustina Catalano

otragustina@gmail.com

UNMdP / ISTeC / CONICET

Introducción

Hay un texto bastante conocido de Tamara Kamenszain, titulado “Bordado y costura del texto” (1981), en el cual la poeta y crítica plantea que es la mujer, la madre, quien transmite el “sin sentido placentero de la plática”, del habla, del susurro y por ende de la escritura. Además, señala que la madre también imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de las tareas diarias: cocer, bordar, cocinar, limpiar, maneras metafóricas de decir *escribir*. Textos que son tejidos, relatos que se cosen, poemas que se bordan. Por último, Kamenszain agrega:

[...] ya es sabido que las grandes compañías de limpieza prefieren contratar hombres, arguyendo que las mujeres, dedicadas al detalle, pierden mucho tiempo. Ellas ven el polvo escondido detrás de los objetos y se detienen en él y así –en esa práctica obsesiva de ir descubriendo lo que otros no ven–, perfeccionan su oficio. Cierta tipo de escritura, aquella que en su carácter no discursivo pasa por los procesos de tejido, bordado, costura, se ve permanentemente revisada por ese ojo limpiador que descubre la suciedad en el detalle. (1981, p. 21).

Me interesa tener como punto de partida este breve ensayo, para reflexionar en torno a la poesía de Mónica Morán como una zona de cruce entre la escucha y la mano que zurce, entre una oralidad teatralizada y el detalle puesto en los restos, lo que queda en los márgenes. Morán es una de esas escritoras-trabajadoras-artesanas que tiene el oído atento al cuchicheo de las vecinas, a las historias del barrio; una mujer que hace, inventa, produce con retazos de telas, con parches y recortes. En su escritura, se montan pequeños escenarios, con personajes singulares y a la vez colectivos, a los cuales Morán hace hablar, a veces como ventrílocua que modula una voz a través de ellos, y otras veces como cuentista que nos sumerge en sus vivencias personales: los robertos, los ángeles, Mimí, la robamaridos, la Tota, Lucas, Martita, Genoveva, la gata Patricia, Matilde, mamá Paula y algunos/as otros/as más.

Mónica Morán fue una maestra, artista plástica, titiritera, militante y poeta, nacida en Bahía Blanca, donde vivió la mayor parte de su vida y llevó adelante sus intervenciones culturales y políticas, entre las décadas del sesenta y setenta. Fue secuestrada en 1976, a pocos meses del comienzo de la última dictadura cívico-militar, de la sala de teatro independiente La Ranchería, donde se encontraba ensayando y trabajando con un grupo de compañeros/as. Sus textos, al igual que los muñecos que ella misma zurcía, quedaron guardados en un cajón, esperando ser desempolvados y vueltos a la vida, algo que sucedió más de treinta años después, al calor del movimiento de los organismos de DDHH y las luchas por Memoria, Verdad y Justicia. Sus poemas fueron circulando en diferentes antologías y compilaciones de escritores víctimas del terrorismo de estado, hasta llegar a un libro propio titulado *Angelario*, publicado en 2014 por la editorial de la Universidad Nacional del Sur (Ediuns). En 2021, Ediciones Precarias (editorial independiente de Alto Valle, provincia de Río Negro) sacó una plaqueta titulada *Mueca de alegría roja*, con una selección de poemas. Finalmente, en 2022, Me.Ve. Ju –proyecto editorial que está bajo la órbita de la Secretaría de Derechos Humanos de la provincia de Buenos Aires– publicó *Dolores, bufandas y recuerdos*.

Ahora bien, la presencia y la centralidad de los personajes (sus voces, sus conflictos, sus historias) en los poemas no marcan solamente una continuidad evidente entre las prácticas artísticas que Morán desarrollaba, sino además una particularidad: la dimensión teatral de su poesía. En ese sentido, y como intentaré explorar a continuación, no parece desatinado hablar de una poesía-teatro, de versos que son conversaciones, de poemas que son breves monólogos dramáticos, de obreros, vecinas, muchachitos, amantes y revolucionarios que deambulan a lo largo de sus textos. Me refiero a una particularidad o rasgo singular, en relación a una de las preconcepciones quizás más difundidas sobre el género poético: que la poesía consiste en la expresión de una subjetividad, de un yo lírico que manifiesta sus sentimientos. Pienso que Mónica Morán sería un buen contra-ejemplo. No porque no haya subjetividad o no haya sentimientos, sino porque, en sintonía con lo que esboqué antes, en los poemas no hay una primera persona que funcione como eje vertebral u organizador de la experiencia. En su lugar, hay relatos, impresiones, *dolores y recuerdos* –como dice un verso de Morán elegido para la reciente publicación de Me.Ve.Ju. – encarnados en múltiples voces que, movidas o no por la mano titiritera, sin duda cobran vida propia. Al respecto, los poetas y críticos Omar Chauvié y Mario Ortiz (2014) subrayan esta maestría de la titiritera que sabe crear historias y diseñar escenarios; cada una de las escenas poéticas se presume representada en el tablado infantil con su bastidor, sus cortinas, su trujamán. Para Chauvié y Ortiz, algo de la movilidad cortada del

títere está en la textura rala de esos versos breves y coloquiales, donde las acciones vencen ese límite que impone el medio cuerpo de los protagonistas.

Los robertos: aquel roberto, este roberto

Los robertos son una serie de personajes con el mismo nombre, que Morán nos presenta en su poesía a modo de series que se van armando entre los textos. Son trabajadores, hijos, hermanos, maridos, viejos, combatientes, soñadores, locos. No son ilustres, sus nombres no se escriben ni siquiera con mayúscula. Podrían ser cualquier hombre y a la vez son ellos, únicos: el del último vagón, el negro, el tuerto, el hijo del almacenero, el carpintero, el *alas de fuego*. Cada poema de esta secuencia lleva el nombre o el epíteto de alguno de ellos. Todos y cada uno enfrentan dilemas, angustias, preocupaciones, sueños y mandatos. Por ejemplo, “aquel Roberto, el hijo del almacenero”:

aquel roberto dijo: me gustaría ser pintor
y su padre: muy bien
y su madre: una linda profesión
y su hermano: hay clientes
y aquel roberto: pues entonces seré pintor
pintor hijo de almacenero

[...] ahora pintaré de rojo
dijo aquel roberto
y el almacenero ahora muy triste
y su madre en un gemido
y su hermano: lo tenía merecido
porque lo encontraron pintando leyendas en rojo
en paredes de pobres
y lo llevaron a una celda blanca
donde no puede pintar viva la libertad arriba los fusiles
apenas lo dejan soñar que pinta una ventana
con un trozo de cielo
y un sol sin rejas (2022: 12-13).

Este poema retrata en unas pocas escenas encadenadas, el camino de un roberto desde el arte hacia la militancia. Podría entenderse como una denuncia de la represión y censura que se vivió durante los años 70, la misma que sufrió en carne propia Mónica Morán; por eso la mención de la cárcel y las prohibiciones, pero es mucho más que ese señalamiento de la coyuntura. El poema habla de una rebeldía que latía en roberto desde temprano: el desafío del mandato familiar de perpetuar el trabajo en el almacén, el deseo de traspasar los límites de la herencia. Salir del espacio conocido, ser otro, ser algo más. Y ante esa acción, la mirada de los seres queridos que oscilan entre el apoyo, la preocupación y el temor, un tema que Morán aborda también en otros poemas: las implicancias familiares de las decisiones militantes. Algo similar ocurre en “el gallo de roberto alas de fuego”, donde precisamente se recrean las voces y opiniones de amigos, vecinos, familiares, respecto de qué hará roberto con su gallo:

roberto alas de fuego
(lo llamaban así no se sabe bien por qué)
compró un gallo para la fiesta de los inocentes
simplemente
porque se le ocurrió
pero eso sí: que sea bravo señor vendedor
de gallos de colores
y lo metió en una jaulita especial
hecha de alambres y trenzas de cobre
comprando maíces dorados lo encontraban las mañanas
en la despensa mirando a su gallo
crecer los atardeceres oyéndolo cantar y desplegar sus alas
—¿qué piensa hacer con el gallo roberto?
—¿por qué no lo metés con las gallinas?
—¿por qué no lo lleva a la riña?
roberto alas de fuego no contestaba
mientras seguía dándole maíces dorados a su gallo bravo
y por las noches en secreto (después se dijo)
que algunas cosas le enseñaba
al año
justo el día de los inocentes
qué casualidad el gallo apareció rojo y destripado

en casa del gobernador
el gobernador que estaba
en el hospital de la ciudad
con los ojos picoteados derramados ya casi secos
ahora vendados
pero ciegos
y roberto alas de fuego diciendo al comisario:
—estaba preparando los maíces
(siempre le daba maíces dorados)
cuando fui a su jaula
y ya se había escapado...
y el comisario pasó año nuevo tratando de comprobar
si la jaula había quedado abierta
o alguna mano la abrió sacando al gallo
y le indicó el camino de la casa del gobernador (2022: 14-15).

En este caso, la anécdota sobre la adquisición de un gallo que termina enjaulado y destripado en casa del gobernador (es decir, del poder político de turno) también puede leerse como alegoría del momento histórico, como metáfora en espejo del artista prisionero en la cita anterior. Tanto este poema como el de roberto almacenero reproducen enfrentamientos o tensiones muy propias del contexto: libertad/encierro, vida/muerte, ternura/dureza, creatividad/destrucción. Un final, para ambos casos, es que el mal triunfa o se sale con las suyas y los protagonistas resultan vencidos. Pero estos episodios, de nuevo, sobrepasan ese mensaje tan literal; trascienden el tiempo, la política, el país. La poesía de Morán habla también de abrazar con fuerza los sueños —ya sea como pintar o cuidar un gallo—, de escuchar la propia voz y apagar el murmullo ajeno, de insistir y seguir a pesar de todo. Del amor, del deseo y su choque con la realidad, como en “la tarde de semana de roberto obrero”:

—buena tarde para hacer el amor
escuchando la lluvia en las chapas...
dijo roberto obrero
pero las dos y media del reloj le dijeron no
y carmela: ponéte una bufanda

y entonces fue caminar
bajo la lluvia
sintiendo las gotas sobre la bolsa de nylon en su cabeza
y la sirena de la fábrica a lo lejos
y su carajo que nadie escuchó (18).

Por aquellos días, se escuchaba “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara, una canción que combinaba el amor entre un hombre y una mujer con la lucha obrera. En su última actuación en público, en julio de 1973, el cantautor explicó que el tema hablaba “del amor de dos obreros, de esos que usted mismo ve por las calles, y a veces no se da cuenta de lo que existe dentro del alma. Dos obreros, de cualquier fábrica, en cualquier ciudad, en cualquier lugar de nuestro continente” (sic). Palabras que bien podrían describir este poema de Morán, en el cual se manifiesta un gesto similar: el de poner voz y cuerpo a dos amantes que en medio del llamado del trabajo y un clima tempestuoso (en sentido literal y figurado), tienen ganas de estar juntos y no pueden. Si como dice Jacques Rancière en *La noche de los proletarios*, “la pobreza no se define en la relación de la pereza con el trabajo sino en la imposible elección de su fatiga” (2010: 34), no se trata entonces del derecho a la pereza, a quedarse en la cama, a dormir, sino de tener espacio para el placer; en última instancia, de soñar otro trabajo, otra vida, de producir otra cosa que bienes para el capital. Tanto el reloj como la sirena imponen su ritmo, su dirección, su recordatorio, contrarrestados, al menos por un segundo, con el exabrupto de roberto que canaliza su bronca. Ahí está implícito, además, el llamado a prestar atención, ese *no darse cuenta* de lo que viven los trabajadores que mencionaba Jara. Si nadie escuchó o nadie escucha, el poema asume la tarea e insiste: vuelve audible, visibiliza, expone. Los obreros tienen nombres, Roberto y Carmela, Manuel y Amanda, no son robots ni son una máquina más en la fábrica. Aman, añoran, insultan, sufren, como todos, como cualquiera. Quizás este poema, la igual que la letra de Jara, no sea otra cosa que una definición posible de ese amor proletario: amores interrumpidos pero que crecen y perduran en sus más mínimos detalles. Una bufanda para protegerse del frío, la sonrisa, la lluvia.

En otro poema de la misma serie, aparece un roberto conflictuado con su condición de clase, una clase mixta, porque es roberto pero también agosto. Eso se resiente con sus compañeros de trabajo y en su fuero interno, desatado un problema de identidad que es planteado en el texto desde el humor. “los buenos deseos de agosto roberto” dice:

agosto roberto triste

comentaba:
—¿por qué se le habrá ocurrido ponerme un primer nombre tan asco?
por mi abuelo
claro: don augusto
pero yo soy roberto
me sienta apretado-incómodo-molesto el augusto
protestaba
augusto roberto furioso
y trató de borrar su nombre
aceptando un viaje de hoteles y playas
(allí no me conocen)
pero todos sabían
que era con dinero de su abuelo augusto
que también con su dinero
se compró una casa
humilde, chiquita, muy blanca
parecida a las casas de los trabajadores
a quienes decía: me llamo roberto
pero ellos no entendían
entonces decía: como muchos de ustedes
me llamo roberto
y los trabajadores se preguntaban:
¿de dónde ha venido? ¿por qué no trabaja?
¿por qué no está con nosotros en las asambleas?
¿de dónde el dinero?
¿por qué no lo vimos en las barricadas?
augusto roberto confuso
trató de borrar su augusto con palabras
y buenas miradas
pero yo me acuerdo bien
que nunca salió de su casa
que fue solamente un deseo:
uno de esos buenos deseos

de tantos augustos
que tiemblan y olvidan
su nombre roberto
cuando algún roberto le alcanza un fusil (26).

En la cita vemos las contradicciones que habitan al personaje: demasiado roberto para ser agosto y demasiado agosto para ser roberto. Este trabajador queda en un lugar intermedio, *incómodo* o *apretado*, como él mismo reconoce; un lugar que no sirve para la lucha que se está librando pero tampoco le permite a roberto vivir la vida como quisiera, libremente. En algún punto, esta historia pareciera decirnos que hay que optar, que si bien la clase se hereda también se puede desafiar, alterar, invertir. El nombre roberto es sinónimo de lucha, es bandera, es reafirmación del colectivo trabajador. Lo que es gracioso, la ironía, es que esta problemática encarna en adjetivos como *triste* o que una solución sea irse de viaje a un hotel en la playa, con dinero de la familia de la cual reniega. Esos detalles, el diálogo, lo irrisorio de no salir de la casa, dejan a este roberto al borde del ridículo. De nuevo estamos frente a una construcción poética de temas muy de la época pero lejos del tono meramente reivindicativo o de manifiesto. Más bien se trata de una voz entre paródica y lúdica, que exhibe descarnadamente las miserias, las dudas, los planes extraños de este sujeto híbrido, un poco cobarde y un poco renegado.

Amar, jugar, hacer la revolución

La muerte, los fusiles, la violencia, la represión, la bota que aplasta las hormigas, los animales enjaulados, la hipocresía cristiana, la doble moral, son moneda corriente en los poemas de Mónica Morán. Pero también lo son la risa, la picardía, la travesura, la charla entre amigos o vecinos, el mar, el amanecer, la arena mojada entre las manos, una copa de vino, unas flores que alegran la mesa de la cocina. Objetos, sensaciones, personas y lugares que contrarrestan el imaginario cruento y amenazante de la guerra. A su vez, la presencia de estos elementos redefine el sentido de la añorada revolución no sólo como triunfo militar o político, como cambio de orden social-económico, sino también como satisfacción corporal, afectiva y colectiva. Y si la muerte llegara antes que la revolución, al menos a los personajes de Morán los encuentra jugando, como en “rayuela”:

ese domingo lorenzo el viejo dijo estoy cansado
salió a la calle y con tiza dibujó una rayuela a mitad de cuadra
con gran esfuerzo comenzó a jugar

con una tibia esperanza tiraba su moneda
con sus heridas sangrando lorenzo el viejo jugaba
una tarde
uno, dos, uno, dos
estoy cansado
y una niña se asustó y comenzó a llorar cuando lo encontró caído
allí, en medio de la calle, sucio de tiza, las manos borrando el final
vacío de una rayuela, el final, viejo lorenzo, el final donde siempre
se escribe la palabra CIELO (31).

Aún en el final, aún en el cansancio extremo y en la vejez, hay una “tibia esperanza”, pareciera decirnos el poema. Una esperanza para llegar al cielo, al cielo de la rayuela, el único viable, el que poseen los viejos como lorenzo, y no la salvación prometida por el credo católico y la iglesia que tanto se cuestiona en otros poemas. A veces los personajes de Morán abandonan, huyen, dicen *basta* o se sinceran con un *estoy cansado*. No hay épica ni heroísmo, sólo reflejos humanos, perecederos, efímeros. Como en este poema, “fuga de tota”:

me voy a casar con un camionero (dijo)
me compraré una canasta con frutas
una rifa
un remedio para la tos
un sombrero de color
y largaré mi tiempo a los caminos
dijo tota
y dice: me voy al trópico
visitaré a mis lejanos abuelos
me voy con un camionero de camión colorado
y dice: me voy a los lagos
plantaré una bandera en el motor
pintaré REVOLUCIÓN en el capot
dijo tota
me voy
y muy segura repitió: me caso con un camionero
y conozco por fin el sol (p. 32).

Ir tras el sol, viajar en camión, una canasta de frutas, un casamiento veloz e improvisado, esa fuga, ese cambio de vida, también resultan una pequeña bandera, un pequeño acto revolucionario. Como en poemas anteriores, se trata de dar relevancia a los deseos personales, a la vida como un conjunto de decisiones, que no debe quedar, al menos no siempre, reducido a las normativas sociales o a las reglas impuestas por las instituciones. Muchas veces en la escritura de Morán son mujeres las que encaran este tipo de rebeldías o determinaciones, mujeres que rompen con las obligaciones que pesan sobre ellas, que siguen su instinto y sus ambiciones. Por el último, vale la pena mencionar que el sol es una imagen bastante recurrente en Morán, simple pero potente en relación a los significados y matices que va adquiriendo; en este caso es símbolo de libertad, representa algo ansiado, esperado, una salida, una bocanada. Retomando la cuestión del humor, en algunos textos es interesante cómo los mismos sujetos ironizan o vuelven absurdas situaciones trágicas como la muerte, la pérdida, el dolor, la soledad. Por ejemplo en los siguientes poemas intitulados:

¿qué tal, cómo estás?
bien
¿alguna novedad?
ninguna
el otro día, creo que fue la semana pasada, tuve que ir a mi velorio
no había nadie
ni siquiera alguien que se ocupara de hacer café [...] (p. 77).

he comido tanta soledad este último tiempo
que creo que voy a vomitarla
en cualquier momento
en cualquier lugar
a la hora menos pensada
y con la gente menos apropiada. (p. 94).

La ironía —la de ir al propio velorio y preocuparse por el café o la de vomitar la soledad ante los demás— es una forma de transitar los conflictos que se presentan en los poemas, de hacerles perder su solemnidad, su carácter muchas veces tabú. Morán decide, en efecto, no ir por el camino de acrecentar el dolor, mucho menos evadirlo o ignorarlo, sino que apuesta por su conjura a través de la risa, con escenas que por su brevedad y detalle, parecen más bien

instantáneas o flashes. Se trata de una risa que tampoco es una gran carcajada, sino más bien una mueca, un guiño, una sonrisa. Morán propone una forma de abordar la coyuntura más cerca de la sátira y el humor negro que de la elegía, un gesto que al mismo tiempo se enlaza mucho mejor con la literatura que se escribió a posteriori, que con lo que se estaba produciendo en ese mismo momento; son pocos los casos de poetas o escritores que se animaron a formular desde el humor o la risa los acontecimientos o temas propios de los convulsionados años setenta.¹

En efecto, Morán hace poesía con y sobre las vivencias de hombres y mujeres *de a pie*, como dice coloquialmente: hombres y mujeres trabajadoras, ocupados/as con las crianzas de sus hijos/as, abocados a sus tareas diarias, aunque no por eso lineales ni mucho menos frívolos. Los textos de Morán se concentran justamente en sus capas, su profundidad, los sentimientos más hondos e íntimos. Se trata, después de todo, de un proyecto estético pero también ético, de una obra –en el sentido de *poiésis*, de creación– pero también de una *praxis*: pensamiento y acción, creación y visión, fragmento y totalidad.

A modo de (in)conclusión

Es muy probable que este recorrido a través de los versos de Mónica Morán sea insuficiente. El objetivo fue dar cuenta de algunas de las líneas principales de su poesía y su articulación con el teatro, los títeres, el disfraz y la actuación, universos que para Morán formaban parte de una misma praxis artístico-cultural. Aún falta profundizar en su trayectoria teatral (obras que interpretó, obras que posiblemente escribió), en sus ilustraciones y dibujos que acompañan algunos poemas breves, así como también resta estudiar las notas en común o posibles vinculaciones con otros/as poetas y artistas de la época (diálogos, préstamos, influencias, contrapuntos). Quizás escribir o hablar de vidas trucas y obras inconclusas, arrancadas con violencia de su lugar y su tiempo, siempre tenga cierto matiz de incompleto o de gusto a poco; papeles amenazados por el olvido, el robo, la destrucción, como dice Didi-Huberman (2013) cuando habla de las fotografías conocidas como “rollos de Auschwitz”. Todavía es mucho lo que resta conocer y saber de Mónica Morán, al igual que de muchos/as otros/as. Quedan preguntas resonando en el aire, como mensajes dentro de una botella. Sin embargo, no creo que

¹ En mi tesis doctoral estudié esta vinculación entre humor, poesía y política en la obra del poeta y editor Roberto Santoro. Podríamos pensar también, por ejemplo, en autores como Leónidas Lamborghini, Roque Dalton o Ernesto Cardenal, quienes también recurrieron al humor (la ironía, el disparate, la parodia, la irreverencia) para abordar lo que se estaba viviendo a nivel político y social, siempre teniendo en cuenta discontinuidades y desvíos. Cfr. Catalano, A. (2022). *Literatura, edición y política en la obra de Roberto Santoro (1959-1977)* (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2381/te.2381.pdf>

eso se constituya como una falta o una ausencia –al menos no en el ámbito de la literatura– sino más bien como la potencia o las múltiples posibilidades de seguir haciendo sentido de sus textos, sus manifestaciones y experiencias.

Bibliografía

Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Kamenszain, Tamara (1981). “Bordado y costura del texto”, *Revista de la Universidad de México*. 21-22.

Morán, Mónica (2022). *Dolores, bufandas y recuerdos*. La Plata: MeVeJu.

Morán, Mónica (2014). *Angelario*. Bahía Blanca: Ediuns.

Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.

La generación del noventa en la dirección de fotografía argentina

Franco Cerana

ceranafranco@gmail.com

IPEAL-FDA-UNLP

Historias no contadas

La década de 1990, marcada por la Ley de Cine, el surgimiento de escuelas de cine y el acceso a nuevos medios de consumo y de producción audiovisual, produjo un recambio generacional en los *sets* cinematográficos. Partiendo de la hipótesis de que esta renovación significó también, una renovación en los modos de hacer del cine nacional y una relación más horizontal entre los roles, el presente trabajo analiza aspectos históricos y generacionales que hacen a la conformación del estilo de quienes trabajaron en la Dirección de Fotografía de largometrajes de ficción argentinos entre 1996 y 2016. Para esto, se toman como marco teórico los estudios que desarrollan aquellos puntos en común entre las llamadas generación del 60 y del 90, para luego describir las dinámicas de trabajo anteriores al 90 y los cambios que la irrupción de las escuelas de cine produjeron en ese sentido.

Arlindo Machado asegura que «si hubiera una lista de historias mal contadas, la del cine ocuparía un lugar destacado» (2000, p. 174). Esta provocadora frase nos lleva a revisar las historias que contamos, los modos de hacer historia y las formas con las que la representamos. Diego Trerotola propone que «para una historia de la producción del cine independiente es fundamental la solidaria cadena de equipos prestados: por eso, esa cámara prestada se corresponde a tantas otras que fueron cedidas para rodajes sin apoyo institucional alguno, que desde los 60 permitieron que ciertos realizadores solitarios pudieran hacer sus obras» (2009, p. 101). Pequeños gestos como estos —una cámara prestada, trabajar *ad honorem* en la película de un amigo, compartir un mate a la salida de la escuela de cine— hacen al recambio generacional y finalmente a un estilo de época. Es por esto que las fuentes para este análisis no podrán ser únicamente la teoría cinematográfica, ni la historia del cine argentino —que muy escasas veces abordó la cuestión de los roles específicos de la industria, más allá de la dirección o producción—, sino que debemos ir a las vivencias personales que construyeron aquello que quizás podamos llamar *generaciones* en la dirección de fotografía. Deberemos acudir a

biografías, entrevistas, pero también rodantes de créditos¹, anécdotas, filiaciones y *árboles genealógicos*.

En el libro fundacional sobre el tema, *Generaciones 60/90* (2003), Fernando Martín Peña junto a un equipo de investigación, desarrolla un extenso análisis donde compara las dos generaciones de directores que formaron lo que fue conocido como el *nuevo cine argentino* de 1960 y el de 1990. En ambas se encuentran diversos puntos en común: los cambios tecnológicos, las escuelas de cine, el afán de ruptura con los temas y las formas anteriores, los cambios en la crítica, la realización de cortometrajes. Además, ambas están marcadas fuertemente —gracias al acceso al cine a través de los *cineclubs* en un caso, y del video hogareño en el otro— por la cinematografía extranjera, particularmente europea. Es que, como sostiene Marcos Roitman, en Latinoamérica solemos definirnó por la negativa, nos comparamos con Europa, como referencia de desarrollo pleno, y a partir de allí analizamos aquello que nos falta para igualarnos (citado en Svampa, 2016, p.15).

El cine de estudios, los estudios sobre cine

Osvaldo Mario Daicich remarca el rol protagónico de las escuelas de cine «como espacios de sistematización de saberes, de intercambios entre docentes, alumnos y directivos, como ámbito propicio para la experimentación» (2016, p. 43)². Para marcar algunos hitos en la enseñanza de cine en Argentina, debemos mencionar en primer lugar a Simón Feldman que, luego de estudiar cine en el IDEHC en 1953, regresa al país y funda el *Seminario de Cine de Buenos Aires*. En 1955, se crea en la Universidad Nacional de La Plata la primera escuela pública de cine de Latinoamérica, la cual para 1957 ya es una carrera de cuatro años (Truglio, 2003, p. 316). Por su parte, Fernando Birri, tras estudiar en el *Centro Sperimentale di Roma*, funda la Escuela Documental de Santa Fe (p. 308). Con la sanción en enero de 1957 de la primera *ley de cine*, se crea el Instituto Nacional de Cinematografía —hoy INCAA— y, copiando a la escuela de cine italiana, el Centro Experimental Cinematográfico —desde 1999, ENERC—, el cual tuvo que esperar hasta 1965 para comenzar a funcionar (Félix-Didier, 2003, p. 13). Por último, en 1969 se crea la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda —hoy IDAC—, coronando la explosión de escuelas de cine surgidas al calor del *nuevo cine argentino* de los sesenta.

En la década del 90, nacen otras dos instituciones importantes en la enseñanza de la disciplina: el Taller MS —de José Martínez Suárez— y la Fundación Universidad de Cine (FUC) —de

¹ Lista de todas las personas involucradas en un proyecto audiovisual, que aparece al final de la obra, generalmente a modo de listado que recorre la pantalla de abajo hacia arriba.

² Esta importancia ya se había destacado en Peña (2003) y en Amatriain (2009).

Manuel Antín—. Sin embargo, según Mariano Llinás, prevalecía la idea de que en las escuelas *no se aprendía nada*, y que era mejor entrar como meritorio de producción e ir aprendiendo en los rodajes (citado en Daicich, p. 61). Más allá de la obtención del título universitario, para poder llegar a dirigir o hacer la fotografía de una película, los egresados debían pasar de todas maneras por el tradicional sistema de escalafón por rubros en el *set*.

Es que durante la primera mitad del siglo XX, la labor cinematográfica estuvo vinculada a los oficios y la única manera de acceder al conocimiento era acercarse a los grandes estudios para comenzar a trabajar en los escalafones más bajos e ir ascendiendo poco a poco. Así dan cuenta relatos como los de Fernando Birri, quien recuerda: «busco trabajo, primero de ayudante de producción, después como asistente. Empiezo a rebajarme a mí mismo de categoría hasta que propongo a los Estudios Argentina Sono Film de ir a barrer los estudios para poder ver cómo se hace una película. Me dicen que tampoco es posible. Parece que había una especie de mafia sindical que controlaba todos los puestos» (citado en Daicich, 2016, p. 50). Pablo Rovito, ex-rector de la ENERC, explica: «nuestro propio convenio sindical plantea un escalafón de ir subiendo de grado después de hacer una cantidad de películas, que era la manera de formarse, no había otra» (citado en Daicich, 2016, p. 68).

En cuanto al acceso al rol de director de fotografía, Antonio Merayo comenta que, a principios de la década del veinte, camino al colegio, pasó por la Cinematográfica Valle y se ofreció como cadete para hacer los mandados. En esa empresa, aprendió todo lo relacionado con la técnica: filmaba, revelaba, copiaba y ampliaba, todo a los 15 años (Andres, 1995, p. 16-18). Pedro Marzioletti, por su parte, cuenta que comenzó su carrera en 1933 trabajando de «cualquier cosa» en los Estudios Lumiton: ponía faroles, ayudaba a montar el equipo de sonido y a empapelar las escenografías. Tras varios años como foquista, en 1940 llega a ser camarógrafo de *El inglés de los güesos* (Christensen, 1940). A partir de ahí hace la cámara de películas como *Barrio gris* (Soffici, 1954) y *Los tallos amargos* (Ayala, 1956) (Rizzi & Teyssie, 2008, p. 171). Finalmente, en 1961 estrena su primer largometraje como director de fotografía.

Las jerarquías y el sistema piramidal de escalafones eran estructuras sumamente instaladas en la industria cinematográfica de la primera mitad del siglo XX:

En Argentina Sono Film, los primeros campeones³ eran vistos solamente por el director del estudio y por Antonio Merayo, que era el DF número uno de Sono Film, a pesar que quizás el trabajo había sido fotografiado por otro. Una vez que ellos salían, recién ahí el DF de ese material podía entrar a verlo. Era un problema de jerarquías. Lo mismo sucedía

³ Primera copia en positivo de todo el material filmado.

en los equipos de cámaras: eran estructuras sólidas y fijas, que no se modificaban a menos que alguien se jubilara o falleciera (Monti citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 15).

Los años cincuenta y sesenta, traen no sólo la fundación de instituciones en donde aprender (a hacer) cine; sino también la multiplicación de cineclubes, en los cuales jóvenes entusiastas comienzan a formarse a través de la cinefilia; y agrupaciones en donde el cine se aprende a través de la práctica, como la *Asociación de Cortometrajes*. En esta última se formó el director de fotografía José Bubi Stagnaro, quien recuerda:

En el curso teníamos que hacer un cortometraje como cierre del año y se formaron varios equipos: por mi formación más cercana a la mecánica, me tocó hacer la cámara y fotografía de uno de los cortos. Un amigo fotógrafo me enseñó los rudimentos en ¡quince minutos! Se iba de viaje y me explicó que la luz no se ve, sino que lo que se ven son los reflejos de la luz en los objetos, que esos reflejos se pueden medir; que las películas son sensibles —de la misma manera que los ojos— a esos reflejos, y me enseñó a usar un fotómetro de luz incidente. Me dio un abrazo y se fue de viaje (citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 77)

A su vez, Juan Carlos Desanzo, quien ingresa al *Cine Club Argentino* y filma su primer cortometraje en 16mm, relata que «como no tenía fotómetro, seguí fielmente las siguientes indicaciones de Bubi Stagnaro, dadas la noche anterior: “si hay sol, poné f/16; si está más o menos, f/11; si está nublado, f/8; si oscurece, f/5.6. De ahí en más, seguí abriendo hasta que anochezca”» (citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 43).

Nuevas pedagogías, urgentes y amistosas: las estructuras jerárquicas comienzan a resquebrajarse, a la vez que comienza a gestarse el *nuevo cine argentino* de la década del sesenta. Estrenada en 1975, *Nazareno cruz y el lobo* corona una época en la que los jóvenes toman las cámaras, socializan los conocimientos y se nutren horizontalmente: «Éramos una comunidad, todo era gigante e inmenso, éramos jóvenes: no teníamos inhibiciones, no sabíamos de consecuencias. Vivíamos en un estado de filmación. Una ilusión y ahí estaba el ilusionista. [Leonardo] Favio era el emergente de una necesidad cinematográfica colectiva asumida» (Stagnaro citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 80).

Los noventa en la dirección de fotografía argentina

Durante los setenta y ochenta, a la crisis institucional, económica y social de nuestro país, se le suma un nuevo formato que irrumpe en la industria audiovisual: la publicidad. Esto trae de

regreso ciertas prácticas jerárquicas y rígidas que vuelven a institucionalizar la profesión coartando las experiencias más libres y horizontales que se estaban gestando en los *sets*. Hubo que esperar a las innovaciones tecnológicas, a las nuevas escuelas de cine y a la renovación generacional del *nuevo cine argentino* de los noventa para recuperar esas prácticas.

El desarrollo de la publicidad acarrea, no sólo dinámicas de trabajo, sino también estilos lumínicos. Hugo Colace recuerda: «en publicidad no existía el contraste porque todo tenía que ser brillante y todo se tenía que ver». Es por eso que directores de fotografías formados en ese género como Félix Monti, Marcelo Camorino y el propio Colace, empiezan a filtrar la luz⁴, a rebotarla, para suavizar los contrastes.

Había una estética de las películas, sobre todo del setenta y del ochenta, que trabajaban con mucha luz directa, con fresneles y eso, y nosotros que veníamos de la publicidad y veíamos cine europeo, le empezamos a poner un poco más de difusión a todo. En esa época teníamos un pequeño grupo de estudio, Marcelo [Camorino], [José María] Hermo, el Chango [Félix Monti] y yo. Éramos cuatro, y nos cargaban porque decían que éramos *La cofradía de la luz divina*. Casualmente nombraste justo las dos películas [*El lado oscuro del corazón* y *Nueve reinas*] que tenían que ver con esta generación que estaba cambiando esto. Me acuerdo que una vez uno me dijo: —*me parece bien, porque hay que terminar con esa luz de Miguel Rodríguez*. Y a mí me dolió, porque Miguel Rodríguez, con el que también me formé, era un tipo que tenía una sensibilidad tremenda y tenía trabajos muy buenos, cosas muy pictóricas (entrevistado el 30/05/22).

En la época en que Colace asistía a la escuela de cine de Avellaneda, eran pocos los que estudiaban para un rol que no sea dirección. De hecho, cuando comenzó a trabajar como asistente de cámara en una productora de publicidad, sus superiores pretendieron pasarlo a un rol cercano a dirección, queriendo aprovechar así sus conocimientos, que iban más allá de lo meramente técnico.

Ya entrados los noventa, comienzan a proliferar técnicos del área de fotografía con estudios institucionalizados. Marcelo Lavintman no considera que exista una gran diferencia en los saberes de los directores de fotografía formados en instituciones educativas frente a los formados en *set*, pero sí nota la diferencia en el equipo de colaboradores:

⁴ La luz directa, sin filtrar o rebotar, produce sombras duras, que recortan de forma tajante entre la zona oscura y la iluminada. Las luces filtradas o rebotadas, por el contrario, difuminan las sombras, produciendo una imagen más *suave*.

Todos los chicos con los que laburás ahora estudiaron, vienen de escuela, entienden la física. Entienden científicamente lo que se está haciendo. Antes era más como de simplemente hacerlo, de oficio. Y laburaban bárbaro y eran fenómenos, pero se nota la diferencia, en la manera de poder comunicarte con ellos. (...) O sea, cuando a uno le decís *poné tal farol y acá ponele la bandera*, hay uno que simplemente te hace caso y lo hace como lo hizo siempre; y hay otro que entiende por qué le estás pidiendo eso, entonces el corte de la bandera lo hace en el lugar exacto. Esa persona mira lo que está haciendo y en base a lo que mira, corre la bandera y bueno, lo hace bien (entrevistado el 21/10/22).

Por otra parte, en las escuelas de cine suele suceder que cada estudiante no solo se forma en su orientación, sino que, además, conoce las particularidades básicas de las otras áreas. «Cualquiera de los nuevos directores ha tenido que aprender desde las complejidades de la puesta de luz y de cámara, hasta las técnicas de registro de sonido y la resolución final de un trabajo en la mesa de montaje» (Filippelli en Daicich, 2016, p. 65). Esto propone una mirada integral, pero sobre todo solidaria, la cual permite cruces y promueve una relación más horizontal entre los miembros de un equipo. En este sentido, Soledad Yarará Rodríguez, quien estudió a finales de la década del noventa, valora a la institución educativa sobre todo en su carácter de plataforma, para hacer amistades y grupos de pertenencia (entrevistada el 27/10/22). En *Pizza, birra, faso* (Stagnaro & Caetano, 1998), el DF fue Marcelo Lavintman —quien tenía 34 años— y su asistente de cámara fue Julián Apezteguía —con 23 años— quien, un año después, estaba estrenando su primera película como DF, *Bolivia* (Caetano, 1999); y su ayudante de cámara, Javier Juliá —con 27— ese mismo año estrenó como DF *Mala época* (De Rosa, Moreno, Roselli & Saad, 1998), pero ya contaba con tres de los cortos fundacionales del *nuevo cine argentino* de los noventa: *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (Rosell & Tambornino, 1995) —como asistente de cámara— y *Guariso, los olvidados* (Stagnaro, 1995) y *La simple razón* (Gicovate, 1995) —como DF—. Mientras las generaciones previas y su estricto sistema de escalafones no se permitían estas libertades, el ejemplo de *Pizza...* muestra cómo tres compañeros de la universidad pueden ser a la vez asistentes de cámara y directores de fotografía.

Asistente de cámara	Julián Apezteguía
Ayudante de cámara	Fernando Zuber
	Javier Juliá
	Paula Astiz
	Gerardo Teplisky
Asistentes de sonido	Enrique Bellande
	Catriel Vildosola
	Vicente D'Elia
Operador de sonido	Yesica Suárez
Sonorización	Federico Billardo
Extras	Leonor Espeche
Efectos Especiales	FX Stunt
Títulos	Fernando Agresta

FIG. 1. Créditos de *Pizza, birra, faso* (Stagnaro & Caetano, 1998).

En el primer *Historias breves*⁵, del cual formaron parte los cortometrajes mencionados, también estaban *Rey muerto* (Martel, 1995) y *Noches áticas* (Gugliotta, 1995), ambos fotografiados por Esteban Sapir —a los 28 años— quien al año siguiente dirigió el largometraje *Picado Fino* (1996), considerado otra de las obras fundantes del *nuevo cine argentino*. En una nota de la revista ADF⁶ (2001), el director de fotografía Daniel Sotelo relata sobre una jornada de rodaje del cortometraje *Ring-raje* (Hermida, 2001) donde tuvo un ayudante de cámara «muy especial»: era Juan Villegas, director de *Sábado* (2001), largometraje que se estaba exhibiendo en la *Mostra de Venecia*. Cruces impensables diez años antes.

En una época del país dictada por el individualismo, el fracaso de las ideologías y la falta de representación política, nacen otras maneras de producir. Gustavo Castagna resalta cómo esta nueva generación propone, o más bien retoma, modos de producción de la generación del sesenta: «la utilización de equipos técnicos menos numerosos, o con escasa experiencia, o simplemente amigos o compañeros de estudios» (2002, p. 110). Ejercicios de la universidad compartidos, una cerveza en alguna plaza, unos partidos de metegol, charlas, cruces y casualidades. Marcelo Lavintman cuenta cómo fue que se convirtió en el DF de la película que inaugura al *nuevo cine argentino* de los noventa:

El caso de *Pizza...* fue completamente aleatorio, creo. Yo soy de la primera camada de la FUC y ahí tuve la suerte de que me tocaran hacer unos cortos interesantes, mis primeros

⁵ Concurso del INCAA en el que se premian un grupo de proyectos de cortometrajes. Los proyectos terminados se compilan en un largometraje que se va numerando en cada edición.

⁶ Publicación de la Asociación de Autores de Fotografía Argentina, que se editó entre 1998 y 2014, para luego convertirse en un anuario.

cortos en 16mm. El grupo nuestro era: Pablo Giorgelli, Natalia Urruty y [Guillermo] *Bill* Nieto. Nosotros hacíamos combo con Bill, yo hacía la foto y él hacía la cámara. El primer corto que hicimos se llamó *Último Sueño* [1993], un corto de Giorgelli que, para las posibilidades de lo que se podía hacer en esa época, era magnánimo. Había una escena en la que Cristina Banegas caminaba vestida con una túnica, a la noche, por un campo con cien cruces prendidas fuego. Y lo hicimos. Todo eso lo hicimos a puro laburo y ganas. Y bueno, cuando veías eso decías: —¿quién hizo la fotografía? debe ser un genio. Y en realidad, no había nada de eso. O sea, era laburo, laburo, laburo, mucho laburo, todos laburando. Y bueno, yo más o menos le pegué a la exposición (...). Eso hizo que pareciera que yo era bueno y la gente se animó a llamarme. En el caso de *Pizza...*, Bruno [Stagnaro] estaba un año más abajo en la FUC. A Adrián [Caetano] yo lo conocía porque en esa época yo ya laburaba de eléctrico y él trabajaba en un rental. Los dos somos muy futboleros y viste que el fútbol te da tema de conversación. Además, ya nos habíamos tomado alguna cerveza y tal vez jugado algún metegol, las dos pasiones de Adrián. Él había propuesto a otro director de fotografía, pero creo que a Bruno no le cerraba. Así que Bruno me propuso a mí, nos juntamos y fuimos para adelante. Igual nadie sabía que íbamos a terminar haciendo lo que hicimos (entrevistado el 21/10/22).

La institución educativa de cine permite conocer otras personas de la misma generación, con las mismas inquietudes y los mismos intereses, pero a la vez permite ir salteando escalafones, al menos en las producciones más pequeñas o independientes. *Yarará* Rodríguez comenta que, una vez terminados sus estudios, y mientras se formaba en los sucesivos escalafones en *sets* industriales, dirigió la fotografía de proyectos como *El amor (primera parte)* (Fadel, Mauregui, Mitre & Schnitman, 2005) e *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008).

El amor (primera parte) fue una película que me marcó un montón, fue un proyecto colectivo, en donde éramos cuatro compañeros que estudiábamos fotografía, entonces los cuatro hacíamos la foto. Y *foto* implicaba todo. Nos íbamos rotando, cuando uno hacía foto, el otro era cámara, el otro era eléctrico. Éramos los cuatro directores de fotografía, pero en realidad éramos todo el equipo de foto. Y después los directores, era toda gente con la que después seguí trabajando. Eran mis compañeros, con los que tenés tu primera banda (...). Entonces, mi formación también fue, en parte, la plataforma de la universidad, juntarme con esa gente y planear cosas en conjunto. Lo importante no era solo la dirección de fotografía, sino el aporte de mi rol o del oficio a una historia, a una narrativa, y con un montón de otras personas. Era pensar cómo hacemos para que esto sea posible. Y en esto

cada uno tenía un rol, pero era un trabajo colectivo. Esa fue mi mayor formación como directora de fotografía (entrevistada el 27/10/22).

Rodríguez pone el acento en trabajar en equipo, formarse entre pares, compartir saberes. Y esta es otra de las claves para entender a esa nueva generación de directores de fotografía. En 1996, se funda la Asociación de Autores de Fotografía Argentina (ADF) «a partir de la necesidad de los profesionales del medio cinematográfico de intercambiar saberes relevantes para la actividad» y dos años más tarde comienza a publicar una revista para cumplir ese mismo objetivo. En el número 4 de la publicación, el Secretario General de SICA festeja el trabajo realizado por la asociación: «En tiempo de desuniones, de desconfianzas, de individualismos, de no mirar al lado sino a sí mismo, qué bueno resulta ver que hay gente que cree lo contrario. Que se junta. Que se agrupa» (Miller, 1999. p. 8). Está claro que quienes fundan ADF son fotógrafos que ya vienen trabajando desde finales de los setenta y principios de los ochenta y que para mediados de los noventa ya están afianzados en la profesión, pero, de todas maneras, son personas que están replanteando el rol del DF y pertenecen a esta generación, preocupada por compartir el conocimiento.

Estas nuevas formas de relaciones entre colegas vienen acompañadas de nuevas interacciones con el equipo de colaboradores de la fotografía. El sistema piramidal dentro del área comienza a horizontalizarse. Marcelo Lavintman relata cómo en los noventa todavía «había una cosa más despótica, o sea, como más piramidal. Pero era algo que pasaba en todo, en todos los rubros y en todo el proyecto en general. Era una cosa que también tenía influencia en el trato» (entrevistado el 21/10/22). En una pequeña anécdota, Hugo Colace ilustra el maltrato al que estaban acostumbrados los técnicos en los ochenta y cómo las escuelas de cine dieron herramientas que permitieron posicionarse de otro modo en el *set*.

En mi primera película como foquista, *Mis días con Verónica* [Lescovich, 1980], el cameraman era Carmelo Lobótrico, que había hecho la cámara de *Las aguas bajan turbias* [del Carril, 1952], o sea, un tipo con mucha experiencia, muy malhumorado. Una semana antes de empezar, hablé con el editor de la película y me dijo: —*vos te tenés que quedar al lado de la cámara, el tipo igual te va a reputear, pero no te preocupes*. Bueno, pasó eso. Los primeros tres días, el tipo se quejaba todo el tiempo. (...) Yo iba, medía a cuánto estábamos de la cámara del personaje y cuando íbamos a hacer el contraplano, le decía: —*Carmelo, le mido a dónde tiene que ir?* Porque yo había leído el libro de Sánchez, entonces sabía lo que era la correspondiente simétrica, el eje, el plano y contraplano. Entonces, cuando el tipo vio que sacaba la cinta y sabía esas cosas, sintió

que yo era su ayudante de verdad. Eso era lo que me diferenciaba en ese momento, esos pequeños conocimientos, haber leído libros que te daban en la escuela de cine (entrevistado el 30/05/22).

Conclusiones

En el filmico hay un saber muy preciso y muy técnico que no todo el mundo tenía. Entonces los DF tenían un saber muy especial. Ahora, con las nuevas cámaras, todo el mundo tiene la sensación de saber usarlas (...) cualquiera puede usar una cámara y más o menos te puede quedar bien. Como si eso fuese hacer la fotografía de algo. Antes tenías que tener cierto acceso, si bien no siempre económico, pero sí cierto acceso al filmico, al revelado. Entonces no es lo mismo un DF que puede filmar con un celular, que un DF que filmó cosas en filmico y que ahora se pasó a las cámaras digitales: hay un estatus, hay una manera de ser en el *set* que es distinta. Creo que mi generación es medio bisagra en eso y creo que el DF es alguien que puede ser bien respetado, pero desde otro lugar. Ya no es como una estrella de rock. Yo veo que se da algo mucho más horizontal que lo que yo veía cuando trabajaba como asistente. Más horizontal y más compartido, que es generacional, no solamente con los directores de fotografía, no sé, por ahí se busca más lo colectivo (Rodríguez entrevistada el 27/10/22).

Yarará Rodríguez va trenzando reflexiones sobre los saberes, las nuevas tecnologías y el trabajo colectivo, para describir ese cambio generacional en el que el DF ya no tiene un estatus tan elevado, ya no entra al *set* con saco y corbata. Hugo Colace lo resume de manera tal, que podría funcionar como manifiesto de la generación: «Durante mucho tiempo los Directores de Fotografía eran “los brujos de la tribu”. No son esos tiempos, no estamos solos y ya no tiene sentido seguir escondiendo saberes. Lo que se conoce se difunde y de esa forma crecemos todos» (Colace, 2008, p. 10).

Los nuevos accesos al saber que permiten las instituciones educativas, las nuevas tecnologías que comienzan a poblar los *sets* hacia principios de los dos mil y un recambio generacional que incluye desde quienes se formaron en los ochenta a los estrictamente pertenecientes a la generación del noventa y a aquellos que comenzaron a trabajar en la primera década del nuevo siglo; son los factores determinantes para un paulatino cambio en las relaciones humanas en los equipos de rodaje y, por lo tanto, en las dinámicas del diseño de la imagen cinematográfica. Aquel orden rígido, jerárquico y piramidal del cine tradicional, se pone en cuestión, profundizando las experiencias de la generación del sesenta.

Si las relaciones entre los miembros de un equipo forjadas durante el *cine de los estudios* — previo a la Segunda Guerra Mundial— y luego retomado en las décadas del setenta y ochenta

se pueden describir como una estructura piramidal, el cine de las escuelas —que influye sobre la generación del 60, pero sobre todo a partir de la del 90— es algo más parecido a una mancha, un alga de Matisse. En este sentido, Manuel Antín, participe de las dos generaciones, ya que empezó a filmar en los 60 y en los 90 fundó la FUC, describe a los equipos de rodaje de su época como una estructura militar y se sorprende por las nuevas lógicas en las que, en la *isla de edición*, todos opinan, desde el director hasta los actores (Pomeranec, 2018).

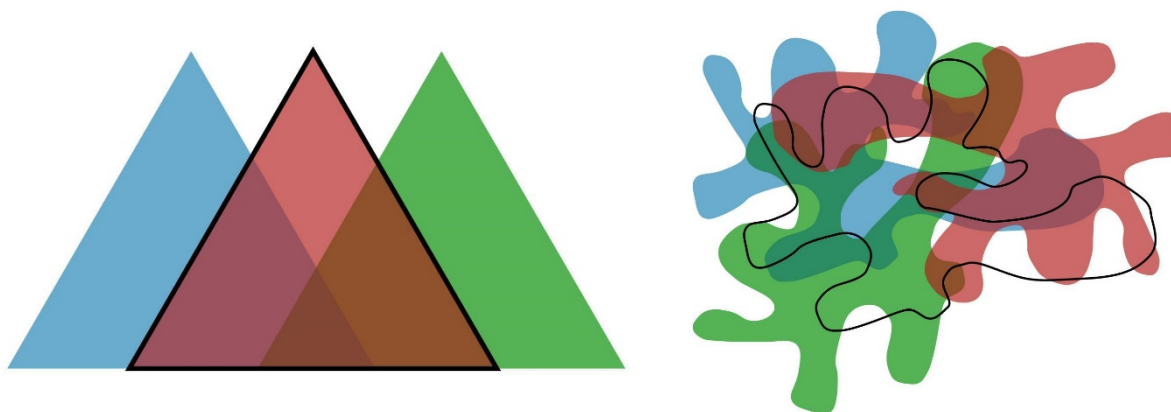


FIG. 2. Estructuras de trabajo.

En la pirámide, la parte superior está ocupada por los *cabezas de equipo* —Director, DF, Director de Arte, etc— quienes nunca bajan de rango. Mientras sus colaboradores, ubicados en la base de la pirámide, comparten rodajes con otros superiores. Los roles son estancos, poco dinámicos, y quienes están en la base sólo pueden ascender si un superior se retira. La forma de la mancha, por su parte, propone roles con mayor peso que otros, pero dinámicos: el peso dependerá del proyecto y no del rol por sí mismo, pero además son intercambiables, una persona que hoy es DF, mañana puede ser asistente de cámara y pasado dirigir una película que se estrena en un festival internacional.

Por otro lado, la estructura piramidal y jerárquica de la industria, responde a un sistema de relaciones patriarcal y unitario. Es decir, dificulta el acceso de mujeres y disidencias a roles de mayor jerarquía y, a su vez, centra la producción en la Capital del país. Esto trae aparejado una mirada masculina y porteña en la construcción del estilo cinematográfico argentino. La generación del noventa no escapa a esto, pero las escuelas que comienzan a abrirse en las provincias, los adelantos tecnológicos con su mayor accesibilidad y los nuevos modos de relaciones laborales y de producción, comienzan a abrir paso otras miradas.

Referencias

- Amatriain, Ignacio (Coord.) (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Ed Ciccus.
- Andres de Mirabelli, Cristina (1995). *Cine Argentino. Director de fotografía Antonio Merayo*. El francotirador ediciones.
- Castagna, Gustavo J. (2002). De una generación a otra: ¿hay una tradición? En H. Bernades, D. Lerer, S. Wolf (Ed.) *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (pp. 105-110). FIPRESCI.
- Colace, Hugo (2008). Prólogo. En P. Rizzi & M. I. Teyssié (Ed.) *Catálogo ADF*. ADF.
- Daicich, Osvaldo Mario (2016). *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Ediciones UNTDF.
- Félix-Didier, Paula (2003). Generación 60: Introducción. En Fernando Martín Peña (Ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (pp. 11-21). Malba.
- Machado, Arlindo (2000). *El paisaje mediático*. Universidad de Buenos Aires.
- Miller, Roberto (1999). Para que nos iluminemos entre todos. *Revista ADF*, (4), p. 8.
- Peña, Fernando Martín (Ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Malba.
- Pomeranec, Gustavo (Anfitrión). (2018). #002 Manuel Antín - Director [Episodio de podcast]. En *Así empecé en el cine*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6zKLENkqPyOIPbgTjDVANP?si=acf8a568c9714369>
- Rizzi, Paola y Teyssié, María Inés (2008). *Catálogo ADF*. ADF.
- Sotelo, Daniel (2001). Cortometrajes: Ring-raje. *Revista ADF*, (9), 18-19.
- Svampa, Maristella (2016). *Debates latinoamericanos*. Edhasa.
- Trerotola, Diego (2009). El inventor de métodos. En S. Wolf (Ed.), *Cine argentino. Estéticas de la producción* (pp. 99-109). BAFICI.
- Truglio, Marcela (2003). Generación 60: El cine de las escuelas de cine. En Fernando Martín Peña (Ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (pp. 306-325). Malba.

A la sombra de las imágenes digitales.

Un ensayo de reconocimiento sobre la permanencia del arte

Romina Conti

rconti@mdp.edu.ar

UNMdP/AAdIE-BA

Gran parte de las reflexiones filosóficas recientes sobre las imágenes contemporáneas, predominantemente digitales, retoma y refuerza la idea de que la materialidad que las constituye comulga mejor con la lógica mercantil del capitalismo informacional que con la raíz crítica del quehacer artístico. Las características de este tipo de imágenes, sus medios de producción y circulación, así como los criterios de valor a los que responden consolidan cierta uniformidad de las imágenes, ante las cuáles “lo nuevo” no deja de ser una versión de “lo siempre idéntico”. Esta configuración garantiza el cumplimiento de los designios de la rentabilidad y su compromiso con los modelos de la información mediática.

Frente a estos diagnósticos, la presente ponencia se abocará a identificar y analizar los rasgos y condiciones de la permanencia de las prácticas artísticas, con y contra las imágenes digitales, así como su carácter político en la arena tecnológica. Para ello, se desplegará el trabajo en dos instancias: (1) un diagnóstico de la esfera de valoraciones asociada al carácter dominante de las imágenes contemporáneas, y (2) un análisis de las exclusiones provocadas por la mencionada hegemonía, así como la identificación de rasgos y síntomas que pudieran indicar la permanencia de las prácticas artísticas en el universo digital. Se pretende sostener que, en la digitalidad, el ejercicio de negación del arte se revela en su naturaleza deslucida, contraria al dominio de la absoluta visibilidad que emerge como un cliché en la infinidad de pantallas que configuran nuestro presente.

Imágenes enteramente iluminadas

Hacia fines del siglo XX, Vilém Flusser asociaba las imágenes técnicas de entonces a lo que denominaba una disposición vital de la “sociedad puramente informacional” (Flusser, 2017, p.27). Esta tendencia apelaba a cierta necesidad, opuesta a la de las imágenes tradicionales, de reunir los puntos a nuestro alrededor y en nuestra conciencia, velando los intervalos que se ligan

a las formas de determinación de su posibilidad. Según el teórico checo, los aparatos productores de imágenes (cine, televisión, computadora), se inventaron “no sólo para hacer visibles virtualidades, sino también para computar esas virtualidades en situaciones poco probables. A saber: en imágenes. Los aparatos son programados para transformar posibilidades invisibles en probabilidades visibles” (Flusser, 2017, p.43). Esta fundamentación de la existencia de las imágenes técnicas las pone exclusivamente en dirección del objetivo informativo que, según este autor, le da su forma predominante a la praxis humana. No obstante, Flusser identificaba una dialéctica entre el propósito informativo de los aparatos productores de las imágenes técnicas y los productores de imágenes. Una tensión o conflicto inherente al cálculo de los aparatos y la libertad informacional. De allí la exhortación de aquella obra, que sostenía que “...la recepción de las imágenes técnicas exige de nosotros una conciencia que se resista a la fascinación trágica que emana de ellas y al comportamiento mágico-ritual que despiertan.” (Flusser, 2017, p. 48). Este comportamiento, derivado de la materialidad constitutiva de estas imágenes es lo que Flusser caracterizaba allí como el “elogio de la superficialidad”. Dicho en sus términos: “esta conciencia nueva, esta imaginación nueva, implica una curiosa desconfianza del nivel ontológico “profundo” y un curioso desprecio por el” (Flusser, 2017, p. 63)

Como sabemos, casi medio siglo antes de estas ideas, Benjamin había elaborado una teoría al respecto de las transformaciones tecnológicas del arte, con especial énfasis en las imágenes. En ella destacaba el debilitamiento de la distancia característica del arte aurático, y la emergencia del valor de exhibición como opuesto y predominante respecto del valor cultural (Benjamin, 2009). Esta observación, enfocada ya en la condición de las imágenes digitales del siglo XXI, le permitió al filósofo español José Luis Brea identificar la cuestión de la distancia como aquella que, en lo que denomina la era postmedia, acaba por concretar la colisión definitiva entre las prácticas artísticas y su reproducción, y -lo que es más- a quebrar la posible separación entre producciones artísticas y el resto de las producciones en el sistema general de las imágenes. El desplazamiento de lo aurático, entonces, se actualizaría en que no sólo desplaza la distancia entre el original y la copia, sino también entre quien enuncia la práctica o producción y su recepción. Distancia que aún se mantenía en las prácticas artísticas de la reproductibilidad, como el cine. La era postmedia, según Brea, se caracteriza porque toda práctica significativa “...lleva en su frente el *marchamo* de su transportista, de su distribuidor, de su «comunicador».

Antes de decirnos «éste es mi mensaje», o acaso «éste es mi autor», nos avisa: «por este canal vengo, a este receptor busco, este impacto genero...».” (Brea, 2002, pág. 119)

Esta colisión absoluta entre el antiguo ámbito del original y el de la copia producto de la reproductibilidad, nos obliga a pensar en el protagonismo de las instancias de circulación como modo de nuestros vínculos con las prácticas artísticas y culturales en general. Como destacó Boris Groys, el carácter digital de la cultura contemporánea nos obliga a pensar la permanente circulación de una imagen (artística o no) de un medio a otro: “...un fragmento de película puede pasarse en un cine y después convertirse a formato digital y aparecer en la página web de alguien, o mostrarse durante una conferencia, o ser mirado por un particular en el televisor del living, o ubicarse en el contexto de una instalación en el museo.” (2014, pág. 64). Este ejemplo, y otros múltiples que podríamos identificar, incluso sin partir de una imagen no digital, nos permiten observar que la topología de las redes de generación y distribución de las imágenes es profundamente heterogénea. La circulación digital de imágenes y producciones simbólicas de diverso tipo amplían la diversidad de representaciones y formatos, a tal punto que establecer su relación con una práctica o producción “de partida” se hace, si no imposible, al menos superfluo. Como señala este autor: “las imágenes son constantemente transformadas, reescritas, reeditadas y reprogramadas en tanto circulan por esas redes, y alteradas visualmente en cada instancia.” (Groys, 2014, pág. 64) Lo que todas estas instancias tienen en común, incluso aquellas que Steyerl denominó *imágenes pobres*, es su iluminación absoluta, el brillo constante de las pantallas que hacen posible su presentación.

En la caracterización de lo que denominaba la “Cultura_RAM”, Brea afirmaba que ese flotar y circular sin descanso de las imágenes y producciones simbólicas, hace desaparecer por completo las prácticas cognitivas y sociales propias de la clave representacional. Entre esas prácticas se cuenta la ruptura de la identificación entre original y copia a la que Benjamin se refería, desde luego, su impacto en la pérdida del valor de los conceptos vinculados a la “tradición cultural”, y a su vez la desregulación de aquello que percibimos “nuevamente”: la acción del recuerdo como contacto con las reproducciones y la necesidad de la memoria. Las formas de circulación pública de la cultura contemporánea sólo propugnaría por “...la potencia de invención, por la gestión reticular de bloques cada vez más densos y distribuidos.” (Brea, 2009, pág. 20). La reproducción digital contemporánea no posee una localización indeterminada ni se presenta en la forma de multiplicidades “libres” como las que Benjamin imaginó. Tal como observa Groys: “...en Internet cada archivo tiene su dirección y, por lo tanto,

su lugar. El mismo archivo con una dirección distinta es un archivo distinto. (...) En Internet, la circulación de la información digital no produce copias sino nuevos originales. Y esta circulación es completamente rastreable” (Groys, 2014, pág. 144).

De modo que, tal como la experimentamos actualmente, la circulación digital de imágenes está muy lejos de cumplir el anhelo de la libre circulación de prácticas simbólicas autónomas o emancipadas, porque ni su circulación en los buscadores de internet, ni su socialización en redes sociales específicamente, logran eludir los algoritmos establecidos para la visualización de las producciones que allí circulan. En todos los casos, la circulación digital nos expone al control oculto de los administradores de internet, Google en la cima de ellos, cuyas motivaciones e intereses no son definidos por las prácticas revolucionarias con las que los conceptos benjaminianos esperaban colaborar. Silvia Schwarzböck actualizó hace algunos años lo que Benjamin observaba como potencia transformadora de la reproductibilidad técnica, indicando que para ninguna de las prácticas artísticas la web crea masividad (tampoco para el cine que es el objeto de su reflexión): “lo que hace, en su lugar, es duplicar la sociabilidad existente. (...) mientras les ofrece y demanda cultura a sus usuarios, contabiliza y estudia sus hábitos. Y hace este trabajo como lo hizo siempre el mercado...” (Schwarzböck, 2017, pág. 345).

Esta praxis de cómputo era ya vislumbrada por Flusser en aquel texto temprano, caracterizando lo que el autor identificaba como una resignificación del concepto de imaginación: “...imaginar es hacer que los aparatos provistos de teclas computen los elementos puntuales del universo para que formen imágenes y de esta manera permitir que vivamos y actuemos concretamente en un mundo...” (Flusser, 2017, p. 67). Pero esa forma de vivir y actuar está in-formada, en el sentido más literal y político del término: “El devenir-información (puros datos), propio de la imagen electrónica (por esta hecha de puntos, por ser numérica, por ser plana, por ser bidimensional, por ser abstracta, aunque de lejos parezca figurativa), la convertiría, automáticamente, en instrumento de control.” (Schwarzböck, 2017, pág. 259) Y, como observó Adorno lúcidamente, el control adquiere su fuerza de las prácticas de identificación.

¿Podemos hablar de alguna permanencia del arte en el universo actual de nuestras imágenes técnicas?

Para Guadalupe Lucero: “El arte de hoy debe medirse con la potencia de los medios de comunicación. Y esto no es otra cosa que medirse con la construcción imaginaria de lo que hay como única dimensión de la verdad. Esta construcción imaginaria remite tanto a aquella vieja

facultad del sujeto que puede sintetizar, simbolizar y construir una dimensión objetiva desde la cantera caótica de la imagen, como a la definitiva independización de la imagen respecto de su anclaje subjetivo. ” (Lucero, 2017, p. 133)

Desde una perspectiva mucho más crítica, Baricco ha destacado que digital proviene del latín *digitus*, ‘dedo’, forma utilizada en la antigüedad para contar y por tanto asociada intrínsecamente al número. La materialidad de código binario que constituye la base de estas imágenes se construye con la combinación de los números 0 y 1, lo que significa que toda la información disponible en las tecnologías digitales tiene su traducción a esa codificación (2019). Ahora bien, si lo propio de las imágenes digitales se configura a partir de su naturaleza de cálculo y su afán de síntesis, ahora maquinal; si su infinitud o superabundancia anula cualquier filiación con la particularidad de su existencia; en términos de distancia, estas imágenes neutralizan su operatoria poética en cualquiera de las dos direcciones, esto es: en la distancia recortada respecto de lo aurático, que aproxima la imagen cambiando el énfasis de tipo de valor en juego, o bien la toma de distancia necesaria para percibir la superficie, puesto que cualquier cercanía o profundidad impide la visión de su sentido. Entonces: ¿qué clase de comportamiento estético es posible pensar en su seno?

Podría sorprendernos que, en aquel texto de finales del siglo XX, las sociedades que Flusser imaginaba habitando el universo de las imágenes técnicas estarían compuestas por “artistas puros”, y esto porque las imágenes no son pensadas como reflejos o reproducciones de una realidad que espejarían. No se trataba de imágenes dirigidas a ficcionar algo, siquiera de producciones que apunten a engañarnos, porque no se da el caso de que encubran nada. En ese sentido, esas imágenes son auténticas creaciones, superficies creadas por la síntesis del cálculo maquinal. Lo cierto es que esta transformación no se realiza sin costos para nuestra concepción crítica del arte, esa absoluta libertad de combinaciones, esa forma de creación que habilita la digitalidad, se nos vuelve en cierto sentido lamentable. Como observa Rancière acerca de las experiencias que nos producen ciertas imágenes inscriptas incluso en el mundo del arte: “Ya no nos lamentamos por el hecho de que las imágenes oculten secretos que ya no lo son para nadie, sino por el contrario, por el hecho de que ya no oculten nada.” (Rancière, 2011, p.42)

La idea de la innovación como epicentro de la praxis artística, el vínculo entre la novedad y el arte que se estrechaba en las etapas anteriores de nuestras culturas, parece ahora debilitarse como condición de lo artístico. Aquella permanente fascinación que Flusser imaginaba en una cultura telemática que no llegó a conocer, cede ante la lógica deslibidinizante de lo siempre

idéntico que subsume también la novedad. Lo nuevo está aconteciendo siempre. Schwarzböck nos explica la causa de esa transformación:

Los medios masivos de comunicación, al haberse vuelto omnipresentes, aún para quien pretenda ignorarlos, generan a diario la expectativa de que en ellos aparecerá lo nuevo, entendido como lo inesperado, lo insólito, lo maravilloso, lo catastrófico, lo raro, lo aberrante o lo bizarro. El impacto de lo nuevo, a su vez, desaparece rápidamente, siguiendo el principio de que no hay nada menos interesante que lo que acaba de (dejar de) ser actual. (2017, pág. 352)

A esta neutralización de lo inesperado para la producción de experiencias diversas, se suma el carácter radiante de las superficies de las imágenes digitales, su absoluta iluminación que se conjuga con la alta definición como su nota fetichista, estos rasgos son los garantes de su identidad y de su multiplicidad infinita. Pero hay que observar también que el acabado final de las imágenes digitales se logra a condición de reducir drásticamente sus zonas opacas, sus pliegues, sus claroscuros. Para permitir el flujo incesante de información dirigida a construir hechos, situaciones, objetos, acontecimientos, conductas, relaciones y prácticas, las imágenes deben estar completamente iluminadas.

De este diagnóstico se sigue la observación que da nombre a este breve texto: en la era de las pantallas, lo único invisible parece ser la sombra, aquella que el arte elegía por sobre la presa, según la frase de Lévinas (2001, p.63). Rancière ha caracterizado el destino de las imágenes como “... el destino de este entrelazamiento lógico y paradójal entre las operaciones del arte, los modos de circulación de la imagería y el discurso crítico que devuelve su verdad oculta a las operaciones de uno y las formas de la otra (...) entrelazamiento del arte y el no-arte, del arte, de la mercancía y del discurso mediológico contemporáneo...” (Rancière, 2011, p.38) Pero este entrelazamiento desnuda otra condición de las operaciones del arte, que puede comprenderse más precisamente desde la concepción de Lévinas según la cual el arte “...es el acontecer mismo del oscurecimiento, un atardecer, una invasión de sombra” (Lévinas, 2001, p.46). Esta idea nos permite destacar una distancia mayor respecto de la asociación entre operatoria artística e imágenes técnicas que Flusser nos proponía interpretar: “...el arte no pertenece al orden de la revelación. Ni, de hecho, al de la creación, cuyo movimiento prosigue en un sentido exactamente inverso.” (Lévinas, 2001, p.47)

Sombra y memoria en la permanencia del arte

Estas ideas nos permiten pensar por qué la digitalidad parece tornarse un medio poco hospitalario para las prácticas artísticas. Hemos pensado poco en la sombra como dimensión dialéctica mente constitutiva de lo artístico. Por el contrario, autores como Ticio Escobar se empeñan en dotar a la sombra de un sentido pasivo y negativo. *Imagen e intemperie* sostiene: “Cabe distinguir, pues, la imagen consensuada -sombra, reflejo o brillo del fetiche mercantil sin aval de lo real – de la imagen crítica, negativa, poética...” (Escobar, 2015, p.150). Sin embargo, la digitalidad nos muestra que es más bien la desaparición de las sombras lo que funda el consenso. Esto nos enseña la observación aguda y temprana de Flusser: las imágenes técnicas no representan sino que son, una plena luz que borra las sombras de la faz de la tierra. La sombra, que resguarda la tensión dialéctica, queda del lado del arte. Y no es un reflejo, sino es constitutiva de lo real, su reverso pleno. La operatoria de la práctica artística no acontece meramente como libertad de combinación infinita, como creación constante de lo absolutamente nuevo, por eso el mundo digital no cumplió las expectativas de Flusser. Se trata de una irrupción que actualiza las promesas quebradas de un pasado que existe como lo que no ha sido.

Esa operatoria está más cerca de las imágenes pobres de Steyerl, de las existencias falladas o condenadas en sus formatos menos exigentes, de los montajes desprolijos que dejan ver las fisuras, de las opacidades ineficientes para el dominio informativo, que de aquellas paradigmáticas imágenes de una digitalidad lograda. Por eso sostiene la autora que ellas “...muestran lo extraordinario, lo obvio y lo increíble, siempre y cuando seamos todavía capaces de descifrarlo.” (Steyerl, 2014, p.34)

Hemos pensado durante una notable cantidad de tiempo que el desciframiento de lo extraordinario requería esclarecer y analizar y que, para ello, toda sombra era un obstáculo. Con esto no hemos hecho más que reproducir la jerarquía lumínica que la Ilustración impuso. Cabe pensar las imágenes digitales dominantes como una expresión tecnológicamente avanzada de aquel mismo horizonte que se ha ocultado en sus sombras ausentes un sinfín de experiencias de dolor del mundo. En el segundo tomo de su célebre novela, *A la sombra de las muchachas en flor*, Proust le hacía una demanda a la fotografía: “La fotografía gana un poco de la dignidad que le falta cuando deja de ser reproducción de una realidad y nos enseña cosas que ya no existen.” (Proust, 1995, p. 336) Tal vez podamos reclamarles lo mismo a las imágenes contemporáneas: abandonar la repetición incesante de lo idéntico, apagar las luces

enceguecedoras, y abrírnos miradas excluidas, negadas, depositadas en las alcantarillas de la historia. Cuando esa posibilidad se proyecta, como una sombra, en la digitalidad, podemos esperar un gesto de permanencia del arte.

Referencias bibliográficas

- Baricco, Alessandro (2019) *The Game*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, Walter (2009). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Bartoletti y Fava. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Brea, José Luis (2002) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Licencia Creative Commons.
- Brea, José Luis (2009) *cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Licencia Creative Commons.
- Escobar, Ticio (2015) *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Flusser, Vilém (2017) *El universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris (2014) *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Cortes Rocca. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra
- Lévinas, Emmanuel (2001) *La realidad y su sombra*. Madrid: Trotta.
- Lucero, Guadalupe (2017) “Amar las imágenes técnicas”, en *LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada*, año IX, N°18, segundo semestre.
- Proust, Marcel (1995) *En busca del tiempo perdido*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- Rancière, Jacques (2011) *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo.
- Steyerl, Hito (2014) *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra.
- Schwarzböck, Silvia (2017) *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mardulce

De la reproductibilidad mecánica a la era digital: Sobre la expansión de la ubicuidad de la imagen contemporánea

Diego Lucas Cordeu

lucascordeu@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

Desde Walter Benjamin a la actualidad el fenómeno de la reproductibilidad técnica ha pasado por grandes cambios de los que aún somos testigos. La capacidad de copiar un ente estético, por medio de una técnica determinada, ahora se encuentra al alcance de cualquier individuo que disponga de un dispositivo inteligente a la mano, sin tener que recurrir a complejos métodos de reproducción. Sólo con compartir una imagen por instagram, por ejemplo, estamos realizando una copia. Utilizaremos los aportes del filósofo argentino Luis Juan Guerrero en su *Estética operatoria* para analizar la actualidad de este fenómeno, elegimos a este autor por dos razones: en primer lugar porque su obra hace un anticipo de la noción de ubicuidad la cual será de nuestro interés más adelante y en segundo lugar porque en su esquema estético realiza una separación entre la existencia de las producciones artísticas y su revelación¹ lo cual nos resulta útil para trabajar los entes estéticos del mundo digital. Para iniciar nuestro análisis proponemos realizar una distinción desde lo que ha sido el principio de la reproductibilidad técnica hasta nuestra época. Para ello vamos a separar dos momentos: una primer etapa a la que llamaremos la era de la reproductibilidad mecánica la cual pertenece al periodo histórico experimentado y trabajado por Benjamin en el que la reproducción se cierra a los mecanismos y usos de la imprenta, la fotografía, el film, el disco y la radio; y por otro lado consideraremos una segunda etapa a la que llamaremos la era de la reproductibilidad digital la cual es el escenario que experimentamos actualmente y que se caracteriza por una reproducción gobernada por los dispositivos electrónicos y las lógicas del mundo digital. Finalmente tomaremos esta distinción de la era digital para concentrarnos en un ente estético particular, a saber la imagen contemporánea. Lo que nos interesa de ésta es su ubicuidad, es decir, su capacidad de

¹ En la *Estética operatoria* de Guerrero la revelación de una producción artística es “el llamado que nos hace una presencia; y el acogimiento de la misma es la respuesta adecuada a esa acción de presencia: es la total sensibilización del contemplador para apreciar estéticamente la obra” (p. 220, 2008)

actualizarse o revelarse en cualquier lado y también la relación de dicha característica con las lógicas de la reproductibilidad digital de nuestra época.

De la reproductibilidad mecánica a la era digital

En el primer tomo de su *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Guerrero trabaja la premisa de la reproductibilidad técnica de la obra de arte refiriéndose a ésta como reproducción mecánica. El uso de esta denominación se debe al título que el icónico artículo de Benjamin porta en su primer edición *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, pero más allá de las casualidades, consideramos que el término “reproducción mecánica” nos puede ser útil para los objetivos que nos planteamos. Para empezar, debemos mencionar que las teorizaciones en torno a la reproducción mecánica se enfrentan a un ideal de tradición gobernado por una forma de arte purista caracterizado por todo aquello que lo hace diferente al arte reproducible. En este enfrentamiento, la obra de arte se ha liberado de su ambiente ritualizador, aún cuando se trate de un ritual secularizado, la obra reproducible ya no depende de un lugar o de un contexto determinado para su revelación. Esto va de la mano con su otra liberación, el del aquí y ahora de la obra de arte, o como Benjamin lo denomina su aura, refiriéndose a esta como una trama particular de tiempo y espacio, se trata del carácter irreplicable y único de la obra. En las expresiones artísticas del cine y la fotografía no hay tal cosa como un original, sino que la obra se revela en cada una de sus copias. Finalmente hay otro cambio radical entre la reproducción mecánica y los órdenes de la tradición, en estos últimos, las obras eran creadas a partir de un ideal de eternidad, los antiguos griegos realizaban sus esculturas con la finalidad de que estas fueran tan eternas y perfectas como sus dioses. Dicha noción se debilita recién con el cine al ser, según Benjamin, el único arte cuya obra es mejorable, “Una película terminada es todo menos una creación lograda de *un* golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuales el editor tiene la posibilidad de elegir -imágenes que, por lo demás, pudieron ser elegidas a voluntad desde la secuencia de tomas hasta su resultado definitivo-.” (Benjamin, 2003, p. 61).

Guerrero agrega que la reproducción mecánica ha expandido el dominio del arte, “merced a los procedimientos de la reproducción mecánica (similares a los procedimientos de la imprenta en el ámbito de las artes literarias), hemos conquistado un dominio universal. Gracias a la imprenta, la fotografía, el film, el disco, la radio, etc., hoy penetran en nuestro ámbito artístico las obras de todos los tiempos y lugares.” (Guerrero, 2008, p. 148) La reproductibilidad técnica expande nuestro horizonte de contemplación artística que ahora pertenece al ámbito de toda la historia humana, las obras del pasado son más accesibles y prestas a nuestro acogimiento. Sin

embargo, las técnicas de reproducción quedaban relegadas a cierto grupo selecto de obras de arte, no todos los cuadros fueron fotografiados, no toda la música fue grabada en un disco y no todos los libros fueron publicados. Esta es la primera diferenciación que podemos distinguir en la era digital, la democratización de las técnicas de reproducción. Todo ente estético ahora es susceptible de reproducción, ya sea al alcance de una foto con el celular o la mera socialización de éste por medio de las redes. Por otro lado, la tradición y el aura ya no son variables significativas en las teorizaciones en torno a la reproductibilidad digital. La idea de un original es un problema inexistente, “Aquí no se trata ya, meramente, de que algo -un modelo, un eco de la Idea- pueda ser reproducido innumerablemente, problematizando la diferencia entre original y copia, sino mucho más allá, de un régimen para el que tal diferencia deja por completo de tener sentido: no nombra ni problematiza nada” (Brea, 2010, p. 38); y la tradición es apenas una sombra de lo que alguna vez fue una contraposición de orden artístico porque, con la era digital, la reproductibilidad técnica a sobrepasado los límites del arte y ese *dominio universal* mencionado por Guerrero se ha expandido. Ya no se trata de la reproducción de obras de arte, sino de la reproducción de entes estéticos en el sentido más general posible. La reproductibilidad digital forma parte de los modos de interacción social del mundo contemporáneo. El compartir imágenes en redes sociales como facebook o twitter, publicar una canción en spotify o comentar un video de youtube son algunos de los tantos ejemplos que demuestran el arraigo de la reproductibilidad digital en la cultura contemporánea. Finalmente, el carácter mejorable ya no se cierra al cine sino a cualquier producción del mundo digital. Cualquier ente estético está abierto y busca ser reproducido pero también se presta a su recreación, ya sea por medio de la edición o el cover. Ningún ente estético está acabado, su necesidad de ser reproducido digitalmente implica una constante metamorfosis a lo largo de su historia, el *meme* es el ejemplo perfecto para ilustrar esto: una imagen que nunca es la misma pero comparte un molde común con todas sus versiones del pasado y se seguirá actualizando conforme el mundo encuentre más sentidos para poner a operar sus potencias significativas.

La ubicuidad en expansión

En este punto nos vamos a enfocar en las características de un ente estético particular para seguir trabajando las nuevas lógicas de la era digital. Nos concentraremos en la imagen contemporánea entendiendo a ésta como sinónimo de imagen digital. La razón por la cual hacemos esta selección se debe a que la imagen se ha constituido como la expresión digital estética por excelencia, el mero habitar del ciberespacio está constituido por imágenes las cuales aparecen y desaparecen, a veces sin dejar rastro. La reproductibilidad digital ha dotado a la

imagen contemporánea de una característica particular que es propia de nuestra época, su ubicuidad, es decir su capacidad para revelarse en cualquier lado. Guerrero ya había distinguido la potencialidad de ubicuidad de la obra de arte a partir de la reproductibilidad mecánica pero su ejemplo no iba más allá de la experiencia del sonido:

(...) hoy el original tiene una *ubicuidad extraordinaria*. En otros tiempos sólo escuchaba música sagrada el hombre que pertenecía a una comunidad religiosa, y por tanto, en el recinto de una iglesia y ejecutada en un viejo órgano. Hoy la apreciamos por sí misma desde nuestra alcoba, por medio de la radio. (Guerrero, 2008, p. 152)

Lo primero que podemos señalar con el comentario de Guerrero es que al igual que con la reproductibilidad digital se había logrado una expansión del dominio universal del arte también se ha logrado una expansión de la ubicuidad al margen de la reproducción de entes estéticos. La imagen digital se encuentra al alcance de la gran mayoría de los dispositivos electrónicos los cuales a su vez inundan la vida del individuo contemporáneo. La más sencilla interacción con la imagen contemporánea potencia su ubicuidad. Como dijimos antes, con la reproductibilidad digital las técnicas de reproducción son más accesibles y se encuentran arraigadas en los nuevos modos de interacción social, ésta a su vez no tiene un costo de producción ya que no se gasta materia en el proceso “No estamos ya en el orden de la mera reproductibilidad, sino en otro de una productividad infinita que genera su contenido innumerablemente -y sin gasto alguno añadido-.” (Brea, 2010, p. 38) pero dónde la era digital da con una mano quita con la otra. Al no depender de un sostén físico, la supervivencia de la imagen contemporánea recae en su constante reproducción, esto las dota de una fragilidad particular. La no circulación de las mismas puede hacerlas perderse en el olvido del ciberespacio como es el caso de las *Lost media*, término con el cual se designa a los contenidos multimedia que ya no existen o no están disponibles para el público general de internet.

Por otro lado, la ubicuidad de las imágenes no implica, necesariamente, que se asegure su revelación. Con las innovaciones de la reproductibilidad técnica uno de los cambios más radicales se dió con la noción de autenticidad, es decir, el último resabio que la obra de arte tradicional tenía para distinguirse de una copia catalogada como falsa y por lo tanto incapaz de las operatividades estéticas de las que sí dispone el original. Guerrero había resuelto el problema de la autenticidad cuando enfrentaba los cambios de la reproductibilidad mecánica a la posibilidad de actualizar la obra de arte en cualquier sitio concluyendo que “la autenticidad ya no está ligada al valor de una herencia cultural, ni a su función de testimonio histórico, sino que consiste en la capacidad de la obra de arte para manifestarse por sí misma.” (Guerrero, 2008, p.

152) Trayendo esta aserción a nuestra situación actual, hablamos de la capacidad de revelación de la imagen digital, es decir, una presencia que hace un llamado a un espectador que la escucha y reconoce como tal y así responde para apreciarla estéticamente. Esta operación requiere necesariamente de una disposición de tiempo que la posibilite así como un orden presencial sin obstáculos en el que se pueda desplegar el llamado de la imagen, pero las lógicas de interacción con las imágenes en redes sociales no responden a la preservación y contemplación de la cultura, sino a los intereses capitalistas del mercado. Las imágenes se encuentran amontonadas entre sí e interaccionan con nosotros de modo fugaz, razón por la cual Jose Luis Brea, en *Las tres eras de la imagen*, las designa como imagenes-tiempo: “apenas temporales e incapaces como tales de dar testimonio de duración -o hacer promesa de permanencia-” (Brea, 2010, p. 38). La era digital facilita las técnicas de reproducción de la imagen contemporánea, pero la fragilidad y fugacidad de las mismas las hace depender de esta. La ubicuidad se presenta como una consecuencia necesaria de la lucha por la supervivencia de la imagen digital pero es sólo la contracara de las condiciones y lógicas de interacción en las que se encuentra.

Conclusiones

Con respecto a las teorizaciones de la reproductibilidad técnica, la distinción que hicimos en un principio entre reproducción mecánica y digital nos ha hecho ver que nuestra época ya no es deudora de ciertas problemáticas que implicaban a la obra de arte. La era digital ha expandido los alcances de reproducción más allá de la obra de arte; el enfrentamiento con una idea de tradición y la noción de aura ya no son variables significativas en un mundo en el que todo está en constante proceso de producción ya que dicho proceso se ha constituido como un modo de interacción social en la era contemporánea. A su vez, la mejorabilidad que antes se le atribuía sólo al cine ahora alcanza a todos los entes estéticos del mundo digital ya que su necesidad reproducción los presta a una constante reactualización como vimos en el ejemplo del *meme*.

Cuando hablamos de la imagen contemporánea notamos que su carácter de ubicuidad era consecuencia de la reproductibilidad digital. Guerrero ya había distinguido el potencial de la obra de arte para re-actualizarse en cualquier lado con la reproductibilidad mecánica, pero en nuestra época la fragilidad de la imagen digital la hace depender de su constante reproducción para no perderse en el olvido del ciberespacio. No sólo eso, las formas de interacción de las redes sociales y los dispositivos electrónicos con las imagen digital no pretenden lograr un espacio de revelación sino que, por el contrario, dicha posibilidad se ve obstaculizada por el amontonamiento de imágenes y las lógicas de un mirar fugaz. Por lo tanto, la expansión del

dominio universal que parece haber logrado la era digital estaría perjudicando la potencia de revelación de sus propios entes estéticos.

Referencias bibliográficas

Guerrero, Luis Juan (2008). *Estética operatoria en sus tres direcciones: revelación y acogimiento de la obra de arte*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Brea, José Luis (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.

Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica*, traducción de: Andrés E. Weikert. México: Itaca.

Algunas transposiciones al cine nacional de relatos ficcionales argentinos que aluden a la última dictadura cívico-militar

María Rosa del Coto

mrdelcoto@gmail.com

Facultad de Ciencias Sociales – UBA

En el paisaje investigativo nacional, la reflexión teórica y la práctica analítica sobre las retomas transpositivas cinematográficas pueden considerarse cuantitativamente escasas y cualitativamente pobres. Respecto al último punto destaca la distancia conceptual que los trabajos muestran en relación con las que manifiestan los estudios internacionales –en especial los ingleses y los estadounidenses–, que han desarrollado el campo en forma exponencial desde fines del siglo XX e inicios del actual. En las exploraciones argentinas la carencia apuntada procede sobre todo de la predilección por el estudio de casos que brinda pocas posibilidades para que o bien se desarrolle un examen global y sistemático del fenómeno en general o de un determinado período, o bien se encare un abordaje que no se detenga pura y exclusivamente en aspectos temáticos.

Hace unos años empezamos a construir una propuesta que ha circunscripto, a partir de la identificación y descripción de sus lógicas configuracionales, algunas de las formas que presentan actualmente¹ las prácticas transpositivas en nuestra cinematografía. Entre las que detectamos² se halla el tipo *Transposición que se apoya en el cambio de lenguaje/dispositivo para trabajar sobre la percepción visual a nivel de la historia y de la enunciación o solo a nivel de la historia*, categoría en la que pueden inscribirse las transposiciones fílmicas en las que nos centraremos en esta ponencia que, como en trabajos anteriores nuestros, desecha el criterio de “fidelidad/ no fidelidad” a la hora de comparar el texto de llegada con el texto de

¹ Decimos “actualmente” pero es muy factible que las modalidades transpositivas detectadas trasciendan este momento y también las transposiciones efectuadas dentro de nuestro campo intelectual.

² El tema comienza a desarrollarse en “Retomas transpositivas en el cine argentino actual” (del Coto, 2017) y prosigue en “Las transposiciones de la literatura argentina al cine nacional durante el período 2014-2022” (del Coto, 2024).

partida y la validez de efectuar juicios de valor sobre el producto del proceso transpositivo, como resultado del parangón.³

Antes de abocarnos al asunto que particularmente nos convoca, esto es, al tratamiento analítico de algunas de las transposiciones que el cine nacional ha realizado de relatos ficcionales argentinos que tratan temáticas relacionadas con la última dictadura cívico-militar, unas pocas palabras acerca de los largometrajes que se ocupan de la cuestión.

Sobre las producciones fílmicas que refieren a la última dictadura argentina

Es sabido lo extensa que ha sido –y sigue siendo– la bibliografía que el terrorismo de estado impuesto por la última dictadura nacional ha suscitado en campos de saber tales como la historia, la sociología y el ensayo político. Es sabido también, como, entre diferentes disciplinas artísticas, el cine, ha manifestado un interés relativamente vigoroso por la temática: así, entre el año en que la Argentina recupera la democracia y 2007, se cuentan “más de ciento cincuenta largometrajes que remiten a temáticas del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional” (Eseverri, 2009, p. 143). Ficciones y documentales y largo y cortometrajes, se han ocupado de algunas de las múltiples facetas que dicha dictadura ha presentado. Al respecto, un lugar privilegiado –numéricamente hablando– lo ocupa, por ejemplo, la representación de la desaparición de personas, el exilio –tanto externo como interno–, la guerra de Malvinas, así como ciertas consecuencias del terrorismo de estado: la vivencia de horror que la situación imperante entre 1974 y 1983⁴ provocó en vastos sectores de la ciudadanía.

Es que, como afirma Gustavo Aprea (2008), “el cine es uno de los ámbitos en los que nuestra sociedad reflexiona sobre sus posibilidades de acción y transformación, construye memorias colectivas y consolida identidades.” (p. 48)

De ahí que, cuando asoma la democracia, surjan filmes que narran “las historias de aquellos que se enteraron (*Hay unos tipos afuera*) o conocieron a las víctimas (*En retirada*, *Contar hasta diez*, *Los tigres de la memoria*, *El rigor del destino*)” (Aprea, 2008, p. 55). Pero, como asevera el autor, “[t]odavía no se podía exhibir directamente el accionar de la represión” (Aprea, 2008, p. 55). En los inicios del siglo XXI, aparecieron cineastas hijos de desaparecidos que complejizaron la perspectiva, encarando asuntos “como [el de] los efectos familiares y la

³ Lo afirmado no implica que no puedan efectuarse opiniones valorativas, pero estas se producirán a partir de las propiedades de factura estética y de construcción textual que ostente el film, es decir, sin que intervenga el examen de su relación con el objeto literario del que deriva.

⁴ Desde ya que la llamada Alianza Anticomunista Argentina (conocida también como la Triple A) fue, si así puede decirse, el nefasto antecedente de las prácticas contra los derechos humanos que la dictadura que siguió al gobierno de Isabel Perón ejerció tenaz y sistemáticamente.

reflexión (...) [en torno] al lugar de la memoria” (Roqué: *Papá Ivan*; Carri: *Los rubios*; Prividera: *M*) (Eseverri, 2009, p.144).

De los textos ficcionales, los investigadores y los críticos suelen valorar principalmente dos filmes: *Garage Olimpo* y *Un muro de silencio*. Esto se debe, como expresa Eseverri (2009), retomando a Sergio Wolf, a que ambas producciones

toman distancia de un estilo de lo bello; no buscan agradar al espectador (...), [e intentan] permanecer abiertas en el sentido de servir como desencadenantes de una discusión antes de funcionar como una tesis fílmica ideada para cerrar una herida. (p. 159-160).

Hasta aquí un más que rápido pantallazo de las películas que tocan el tema que estamos considerando. En el apartado siguiente procederemos a analizar desde un punto de vista que apuesta a una comparación entre texto de partida y texto de llegada desvinculada –lo reiteramos– del criterio “fidelidad/ no fidelidad” y de que en base a él se efectúe una valoración del film.

Análisis de algunas transposiciones que trabajan prioritariamente sobre la percepción visual a nivel de la historia y de la enunciación o solo a nivel de la historia

Antes de focalizar la atención en el abordaje de las transposiciones que tomaremos en cuenta, cabe señalar que el texto de partida puede poner el acento, en mayor o menor medida, en elementos que remitan directamente a la percepción visual, o no hacerlo.

En el período que va de 2002 a la actualidad, nos ocuparemos en primera instancia de *La mansión Seré. Crónica de una fuga* (Caetano, 2006), largometraje que retoma la novela testimonial *Pase libre. La fuga de la mansión Seré* (Tamburrini, 2002).⁵ Como puede presumirse dada su adscripción a tal subgénero literario, en el texto de partida, la relación “narrador-personaje/narratario”, asume el carácter de elemento clave. Es así como, además de narrarse –con excepción de algunos fragmentos– en primera persona y en focalización interna, incluye en su prólogo la referencia metadiscursiva que a continuación citamos: “la historia que aquí se presenta está relatada desde el punto de vista privilegiado de un protagonista” (Tamburrini, 2002, p. 10).⁶

⁵ La tercera edición modifica su título, se presenta como *Pase libre. Crónica de una fuga*.

⁶ El prólogo y pocos capítulos recurren a un narrador en tercera persona; son aquellos que desarrollan la secuencia en que Adela –que en el futuro ayudará al protagonista, entregándole ropa luego de huir de la mansión Seré– acude, un 6 de enero, al igual que lo hace todos los años, a la casa de los Seré a recibir los juguetes que la familia acostumbra obsequiar a los chicos del barrio, y la escena en la que se cuenta el intento de captura del narrador-personaje por parte de un grupo de tareas, en la casa que su madre y su hermana menor habitan.

Debido a que la exploración sistemática de la mencionada indicación –como no puede ser de otra manera– comporta poner en práctica una lectura del hipotexto atenta a las posibilidades significantes que la índole multibanda (Stam, 2000) del lenguaje filmico brinda y, obviamente, también a las limitaciones que impone, la construcción de la película se sustenta en el modo en que se configura la puesta en cuadro (Casetti y Di Chio, 1991, p. 131). De modo tal que la operatoria adaptativa reconoce su epicentro en los interjuegos que se producen entre espacio *in*/espacio *off*,⁷ los que se extienden a los que paralelamente tienen lugar entre sonido *in*/sonido acusmático⁸ (Chion, 2008, p. 74-81), y que se reafirman con la articulación entre aquello que en el plano aparece en foco y lo que en él se presenta desenfocado;⁹ el encuadre en plano holandés¹⁰, orientado palmariamente hacia la izquierda o hacia la derecha, según los casos; la iluminación que se inclina por el claroscuro;¹¹ y, especialmente, el lugar desde el que se presenta lo que queda incluido dentro del cuadro, ubicación que habitualmente se halla a escasos centímetros del piso, y que resulta ser coincidente con la de muchos de los secuestrados, quienes se encuentran acostados o sentados en colchones tirados sobre el suelo.¹²

Ahora bien, la funcionalidad que discursivamente posee la conjunción de los componentes nombrados excede los límites de remedar la perspectiva desde la que el narrador-personaje del hipotexto cuenta. Va más allá también de la búsqueda de traducir –mediante el empleo de recursos técnicos del lenguaje cinematográfico– los efectos que presumiblemente pudieran surgir de un relato en el que su narrador-personaje asevera:

⁷ La relación entre lo que forma parte de lo mostrado y lo que queda fuera de campo posee singular relevancia dado que lo no mostrado –o lo mostrado parcialmente– es capaz, como se sabe, de despertar sensaciones y disparar sentidos; en este caso lo establecido es propiciado en gran medida por el hecho de que el texto nunca da a ver directamente las torturas.

⁸ Para el desarrollo de la historia y, sobre todo, en lo que hace al funcionamiento de la dimensión enunciativa es destacable el papel que les cabe a los sonidos ambiente y a aquellos cuya fuente corresponde a los guardias o a los torturadores (pasos, palabras, gritos,) antes de entrar en la “habitación” donde se encuentra el protagonista junto a otros secuestrados.

⁹ Lo que se visualiza en foco y lo que se percibe desenfocado corresponden, respectivamente, a lo que ocupa la posición de figura y a lo que ocupa la posición de fondo.

¹⁰ Recordemos que el plano holandés, debido a que el encuadre presenta una inclinación de 25 a 45 grados en relación al horizonte, puede emplearse para transmitir el efecto de terror.

¹¹ Se hace uso del claroscuro en los sitios en que los capturados pasan la mayor parte del día, esto es, en la “habitación” en la que están encerrados, en los pasillos y en la escalera de la casona, así como en el espacio que oficia de “sala” de torturas.

¹² Observaciones y comentarios interesantes sobre los elementos aludidos pueden leerse en Silvia Schwarzböck (2007).

Por su parte, la ponencia de Laura Iribarren “El extrañamiento de la mirada: análisis de un caso de transposición en la construcción de identidades y memorias” trabaja, en el film de Caetano, “los dilemas de la representación de la memoria en el audiovisual”. En ella se plantea, entre otras cosas, que la película juega con la noción de género, cruzando el cine de aventura, el de terror y el de suspenso. Ver Actas del 10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual (2012).

Reducido a la condición de ciego [por las vendas que sus captores les obligan a llevar a los secuestrados], las sensaciones auditivas son ahora mi única guía. Registro palabras y sonidos a fin de orientarme en esa situación. Comienzo a gestar un nuevo mapa sensorial que me permita ver en las tinieblas (2002, p. 25) [...] De ahora en adelante, aun viendo¹³ tendré que simular estar cegado. (2002, p. 30)

En razón de que el narrador implícito del texto de llegada asimila –en un sentido no literal de la expresión– su punto de vista al del narrador-personaje del relato literario,¹⁴ el film promueve, entre sus efectos de sentido capitales, el de estar “al lado” de los secuestrados y también el de ponerse metafóricamente de su lado, postura que, en razón de la naturaleza del dispositivo fílmico, se extiende al narratario/espectador, a fin de que sea compartida, asimismo, por él.

La maquinaria que busca construir este efecto comienza a funcionar no bien el texto se inicia, cuando una toma subjetiva del Tano, un secuestrado que delata al protagonista, muestra el frente de la casa paterna del personaje central, en la que, presuntamente, este vive. De inmediato, un miembro del grupo de tareas le desliza nuevamente al Tano la venda sobre los ojos, lo golpea y lo tira al piso del vehículo en que lo traían. La posición corporal del delator con la que culmina esta escena –de rodillas y con la cabeza sobre el suelo– es la misma que inaugura la siguiente, pero en esta quien asume dicha postura es la madre del personaje principal, mientras es sometida a la violencia física y verbal de quienes vienen a capturar a su hijo. El comportamiento de la cámara es digno de indicarse. Toma en primera instancia el cuerpo completo de la mujer, luego, acercándose lentamente a través de un travelling que la rodea por completo, se detiene configurando un encuadre en el que ella, de cuerpo entero, queda situada casi en el centro, mientras que en fondo, desenfocado, puede verse a uno de los del grupo de tareas sentado y en el extremo inferior, fragmentariamente, el perfil de Huguito, el jefe del grupo, que está encendiendo un cigarrillo.

Refiriéndose al film, Alberto Ponce, quien ha realizado, entre otras actividades¹⁵, la de editar la película, indica en una entrevista realizada por Osvaldo Daicich que

El gran acierto de la película es el corrimiento de sentido. (...) [Caetano] corrió [la historia] del panfleto de denuncia a una película de género. Hizo una película de fuga.

¹³ Los secuestrados cuando están solos se levantan la venda, cosa que hacen también frente a algunos guardias que se lo permiten; también aprenden a ubicarla de modo tal de poder ver, aunque con distorsiones, aquello hacia lo cual dirigen su mirada.

¹⁴ Y el de todos aquellos personajes que son torturados física y/o psicológicamente por el grupo de tareas.

¹⁵ Ponce, además de ser montajista- editor de cortos y largometrajes, fue Profesor titular de la UBA y de ENERC del INCAA precisamente de Montaje.

En vez de hacer lo que todo el mundo hizo una película de una fuga. En el corrimiento, (...) él tiene muy claro la cuestión política [de lo que] estaba hablando...”. (Daicich, 2016: 145)

Daicich comenta lo afirmado por Ponce que

esa capacidad de “corrimiento de sentido” (...) [que este] menciona [en referencia] a Caetano, permite generar un planteo novedoso desde la ficción sobre el tema de los desaparecidos y también superar la mirada [que respecto de dicho] tema [muestran] (...) los realizadores de los años “80 y 90” (Daicich, 2016: 145).

Otro ejemplo del tipo de prácticas transpositivas que se manifiestan actualmente en nuestra cinematografía lo constituye *La mirada invisible* (Lerman, 2010), film que adapta una novela de Martín Kohan, que obtuvo el XXV Premio Herralde de Novela, el 5 de noviembre de 2007, *Ciencias morales*. La película hace suya, sobre todo, la importancia que en la obra literaria cobra la percepción visual, en cuya construcción textual también desempeñan papel destacado la percepción auditiva, la olfativa y la táctil. Pero mientras que en la obra literaria el trabajo sobre los sentidos compromete solo al orden de la historia, en el film el tratamiento de lo visual adquiere gran relevancia porque compete también al orden de lo enunciativo. Es que, por un lado, la película tematiza el tópico de los sentidos: son múltiples las escenas en las que la protagonista, la preceptora María Teresa, se ve envuelta en situaciones en las que el accionar de sus sentidos transmite el estado de represión sexual y afectiva en que vive. A su vez, y por otro lado, el film configura una instancia narrataria que se ve obligada a participar en el juego que la relación ver-no ver/no ser visto plantea, y que resulta ser afín con el que, en la historia, experimenta el personaje principal.

En efecto, esta relación, que incluso alcanza carácter metadiscursivo a través del título,¹⁶ opera, a nivel enunciativo, básicamente mediante la presencia recurrente de descripciones, la articulación del espacio *in* con el espacio *off* y la intervención del recurso del desenfoque. En lo que atañe al primer elemento, corredores, escaleras y un amplísimo patio por los que se desplazan alumnos y preceptores, y, a veces, únicamente María Teresa, dan lugar a extensas secuencias descriptivas en las que los planos utilizados –como aquellos que suelen multiplicar los puntos de vista– que capturan al o a los personaje/s desde atrás y/o cenitalmente, o como

¹⁶ *La mirada invisible* replica la expresión que la protagonista profiere inmediatamente después de que su jefe la adoctrine acerca de la necesidad de ejercitar frente al alumnado, en esos tiempos –de terrorismo de Estado, acotamos–, “una mirada atenta al menor detalle”.

los que se definen como generales fijos o en movimiento –panorámicas–, cuando, buscando transmitir el efecto de soledad e indefensión al que también otros componentes de la trama coadyuvan a crear, muestran el cuerpo de la protagonista al cruzar el enorme patio desierto.

En lo que concierne a la relación espacio *in*/espacio *off*¹⁷ debe señalarse que lo que se “presenta” a través del sonido acusmático suele remitir metonímicamente a la “patria”. Este reenvío se efectúa, de manera, por así decir, más abstracta –con el Himno Nacional Argentino o la canción “Aurora”– o de modo más concreto, con “ruidos” que proceden de afuera del colegio y que delatan la situación político-social que atraviesa el país en el momento en que la trama se desenvuelve.

A los dos elementos presentados debe sumárseles el que consiste en establecer un contraste a partir de mostrar algo primero en foco e inmediatamente después, desenfocado. Con este procedimiento se dinamiza una ocularización interna primaria (Gaudreault y Jost, 1995) que genera el efecto de una focalización interna. El mecanismo es empleado en la escena en que María Teresa aparta la mirada del alumno por el que se siente atraída cuando entendemos que ella entiende que su interés puede ser detectado.

Ahora bien, es indudable que el empleo del procedimiento que, como ejemplo, acabamos de evidenciar y la utilización de las descripciones funcionan como una suerte de eco de la actitud que caracteriza al personaje principal; con ellos–mediante ellos– el relato filmico encarna el accionar que preside también la construcción de la novela, en la que se afirma: “todo consiste en ver sin ser visto”, acabada síntesis de la postura del que vigila para castigar o como en el texto de Kohan y a modo de *desideratum* extremo se enuncia: “ver sin mirar, para poder verlo sin que parezca estar mirando nada” (Kohan, 2010, p. 17).

Dos sustituciones merecen consignarse. La que ocupará nuestra atención en primer lugar corresponde al tiempo histórico en que transcurre la trama. En el texto de partida, esta se desenvuelve durante la guerra de las Malvinas y culmina cuando la preceptora y su familia se afincan en Córdoba, provincia en la que su hermano Francisco consigue trabajo luego de volver de Comodoro Rivadavia, donde, en calidad de conscripto, estuvo acuartelado durante el conflicto bélico con Inglaterra. En el film, en cambio, la historia finaliza el 1 de abril, cuando la Plaza de Mayo se pobló de manifestantes que, convocados por la CGT Brasil, protestaron para “decir basta a este proceso que ha logrado hambrear al pueblo sumiendo a miles de trabajadores

¹⁷ Dos observaciones concatenadas: por un lado, empleamos el concepto de espacio *off*/sonido *off* y no el de espacio *over*/sonido *over* porque, como se observará, se trata de sonidos diegéticos. Por otro, en relación con ellos solo consideramos su función enunciativa, lo que implica que no tomamos en cuenta muchas de las escenas en que el espacio *off* se hace presencia a través del sonido, ya que el peso enunciativo de las escenas es menor que su importancia a nivel del enunciado.

en la indigencia y la desesperación”, como gritaban los volantes que la agrupación gremial difundió en febrero de 1982 y a través de los que se convocaba a la realización del que sería un multitudinario acto en contra de la dictadura. Esta sustitución que recae sobre el momento en que se desarrolla la trama, parece subrayar, en el film, el papel activo que buena parte de los ciudadanos asumió al manifestar su descontento con la última dictadura. Pero si decimos “parece subrayar” es porque el cambio permite que se contraponga el acontecimiento aludido con el evento que un día después tuvo lugar en ese mismo espacio, que es el tradicionalmente elegido por los habitantes de la capital de la nación para dar a conocer su parecer respecto de los actos de gobierno, sea este votado o impuesto por la fuerza. Es que el texto de llegada pone en foco, por un lado, el hecho de que, en el interior de “El colegio”, el acto de la CGT es invisibilizado, obligado a permanecer oculto, aunque, no obstante, consiga filtrarse tenuemente, en sordina, a través del sonido *off*, y, por otro, y a través de la inclusión de materiales de archivo, la mostración de un Galtieri exultante hablando ante la misma plaza pero colmada en esta ocasión de personas que, eufóricas, viven el desembarco de las fuerzas armadas en las Malvinas. A nivel enunciativo, la aparición en el texto de llegada de aquello que en él visualmente se elide y aquello que en él visualmente se muestra—que remiten a eventos que efectivamente tuvieron lugar en la historia reciente de nuestro país—, pone en escena un contraste que propende a la reflexión por parte de la instancia enunciativa y, con ella, a la de los espectadores.

La segunda sustitución corresponde al final de la escena que cierra el relato. En la película, María Teresa mata a su jefe luego de que este la viola. En la novela, aunque la violación ocurre, el asesinato no se produce. ¿A qué es posible adjudicar el cambio? La respuesta al interrogante es difícil. Quizá se deba al deseo de dotar de mayor contundencia al cierre de la historia, a tornarlo más “espectacular”. Y/o podría leerse como una traducción/retoma de ciertas construcciones presentes en el libro y que permitirían establecer relaciones intertextuales con la escritura borgeana, que, entre otros relatos, se presentan en “Emma Zunz”?¹⁸

El último texto que consideraremos es *La larga noche de Francisco Sanctis*, la novela que Humberto Costantini publicó en 1984 y que, en 2016, y bajo el mismo título, Andrea Testa y Francisco Márquez llevaron al cine.

¹⁸ Nos referimos concretamente a elementos escriturales que atañen a la problemática de la focalización, que involucra, por supuesto, la intervención del narrador sobre lo narrado y los personajes intervinientes en la historia. Respecto de esto, en *Ciencias morales* se encuentran adverbios, adjetivos, modalizadores y construcciones verbales que sitúan a la protagonista en un lugar más que de certezas, de creencias y, sobre todo de difusas impresiones: “Notó o creyó notar”, “Según distingue o cree distinguir”; “Tal vez siente que así está poniendo su propio secreto a salvo”, construcciones que recuerdan algunas de las presentes, entre otros textos de Borges, como indicamos, en “Emma Zunz”.

En el film las operaciones que más abundan son la elisión, la adición y la sustitución.

En cuanto a la primera, se verifica la supresión de los intertítulos descriptivos (narrativos) que suceden al número del capítulo y que comienzan con “dónde”, “De cómo”, “En el que” y continúan con una suerte de resumen (adelanto) de lo que el fragmento trata. Gerard Genette (2001) señala que esta clase de intertítulos que encontramos, por ejemplo, en *El Quijote*, en la picaresca y en *Tom Jones*, apela al “registro irónico de los relatos populares y ‘cómicos’” (p. 145).

Otras elisiones significativas son las que se llevan a cabo en relación con el uso sistemático del lenguaje coloquial y con el empleo, también sistemático, de nombres de calles (Juramento, Cabildo, etc.), de barrios (Belgrano, Nuñez, Saavedra, Colegiales) y denominaciones de algunos lugares identificables de estos, que en la novela proliferan.

También merece mencionarse la sustitución de los comentarios valorativos (algunos de los cuales aparecen en los intertítulos descriptivos y muchos, en el cuerpo del texto de partida, y que, en ambos casos suelen manifestarse a través de subjetivemas), por un discurso más “neutro”.

En cuanto a las adiciones deben especificarse las de escenas y secuencias que tienden a construir oposiciones entre lo que ocurre en el interior del hogar de Sanctis, donde reina la seguridad de la vida familiar y lo que ocurre en el exterior, que se constituye en amenaza constante, primero, y en un terror que aumenta con el desarrollo de la noche.

Elisiones, adiciones y sustituciones eliminan los matices humorístico-irónicos que en el texto de partida remiten especialmente al protagonista, matices que, a medida que avanza la diégesis, dan paso a un tono serio que alcanza ribetes dramáticos, si no trágicos al final. Este tono serio, en cambio, es el que aparece en el texto de llegada desde su inicio. Además, las elisiones y adiciones permiten que se elimine también el tinte localista que, como indicamos, se presenta en la novela.

Es así como, la eliminación del tono coloquial y de las denominaciones de calles, barrios y lugares específicos de ellos contribuyen a “federalizar” la historia y a configurar un narratorio menos localista, esto es, menos porteño y más “nacional”.

Es necesario destacar que el derrotero que efectúa Sanctis, por la ciudad y durante la noche, buscando dar con los habitantes de la calle Lacarra 4225¹⁹ permite la explotación de las

¹⁹ Otra operación se pone en juego en el pasaje. Se trata de una condensación: Sanctis debe avisar a dos hombres que esa noche los van a ir a buscar los servicios. Los hombres viven en lugares diferentes de la ciudad. En el film se transforman en una pareja que habita en una de las calles en que vivía uno de los hombres: Lacarra 4225.

posibilidades de ciertos componentes del lenguaje cinematográfico: iluminación (oscuridad/ sombras/ luz), color (exaltación de las tonalidades rojizas durante la noche), tipos de planos utilizados (registros desde atrás de los personajes y fundamentalmente cercanos). Cabe agregar, a manera de cierre del análisis de la transposición de texto de Costantini –y de la ponencia–, que, mediante la utilización, sobre todo, de los procedimientos que mencionamos en referencia a los componentes del lenguaje cinematográfico, el film tiende a construir un narratario que, por “seguir de cerca” al protagonista participa de su situación, se hace eco de sus sensaciones y así se identifica fuertemente con lo que narra la historia.

Referencias bibliográficas

- Aprea, G. (2008). *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Provincia de Buenos Aires y Caba. Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional.
- Betettini, G. (1984). *El tiempo de la expresión cinematográfica: La lógica temporal de los textos audiovisuales*. México. FCE.
- Borges, J.L. (1974). “Emma Zunz”, en *Obras completas*. Buenos Aires. Emecé.
- Casetti, F. y F. Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona. Paidós.
- Chion, M. (2008). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona. Paidós.
- Daicich, O. M. (2016) *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Córdoba y Tierra del Fuego, Argentina. Editorial Universitaria de Villa María y Universidad Nacional de Tierra del Fuego.
- del Coto, M. R. (2017). Retomas transpositivas en el cine argentino actual en del Coto y Varela (Eds.), *Medios y retomas. Escrituras y encuentros textuales*. CABA. Biblos.
- (2024) Las transposiciones de la literatura argentina al cine nacional durante el período 2014-2022 en del Coto (Ed.), *Medios y retomas.III Reescrituras en tiempos de convergencia*. CABA. Biblos.
- Eseverri, M. (2009). Lo sublime y lo bello en el cine argentino sobre la desaparición forzada de personas en *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005)* Amatriain, I. Coordinador. CABA. Ediciones Ciccus.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona. Paidós.
- Genette, G. (1989). “El discurso del relato” en *Figuras III*. España. Lumen.

- (2001). Los intertítulos, *Umbrales*. México. Siglo XXI editores.
- Iribarren, L. (2012) El extrañamiento de la mirada: análisis de un caso de transposición en la construcción de identidades y memorias” en Actas del 10º Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual. Argentina.
- Kohan, M. (2007) *Ciencias morales*. Barcelona. Anagrama.
- Schwarzböck, S. (2007). *Estudio crítico sobre “Crónica de una fuga”*. CABA. Picnic.
- Stam, R. (2000). “Más allá de la fidelidad: la dialógica de la adaptación” en Naremore, J. (Ed.). *Film Adaptation*. USA. Rutgers University Press.
- Tamburrini, C. (2002). *Pase libre. La fuga de la Mansión Seré*. CABA. Ediciones Continente.

Variaciones de un relato: un sistema de reglas para *Stardew Valley*

Franco Denápole

fdenapole@gmail.com

UNMDP

A la hora de caracterizar los videojuegos como medio narrativo vale la pena recuperar las palabras de Xavier Ruiz Collantes en su artículo “Juegos y videojuegos. Formas de vivencias narrativas”, acerca de las diferencias entre estos y los relatos tradicionales:

En los relatos, los individuos, como oyentes, espectadores o lectores, experimentan de forma vicaria una historia en la que no están incluidos como protagonistas, como agentes que puedan variar con sus decisiones y acciones el curso de los acontecimientos propios de la historia. En los juegos, los individuos experimentan, de forma directa, la inmersión en una narración que ellos mismos (...) contribuyen a desarrollar, por lo que se convierten en agentes protagonistas (2013: 23).

La interacción, rasgo distintivo de los juegos y videojuegos, se organiza y materializa en estos últimos a partir de complejas tramas de reglas comúnmente denominadas “mecánicas”. En el videojuego, éstas se suman a otras herramientas narrativas que provienen de medios tales como la palabra o la imagen y el sonido. De esta forma, el videojuego cuenta una historia no solo mediante lo que sus personajes dicen o lo que transmiten sus puestas en escena, sino también a partir de un diálogo entre sistema y jugador; un vaivén dinámico en el que, siguiendo siempre una lógica de estímulo-respuesta, el primero invita al segundo a explorarlo como un detective que alumbra un misterio realizando una cierta secuencia de inferencias.

Por lo tanto, a la hora de preguntarse acerca de qué narra un videojuego, es necesario analizar el tipo de mecánicas que éste pone en funcionamiento. En el caso de *Stardew Valley*, un *farming simulator* desarrollado por Eric Barone, alias “ConcernedApe”, las reglas que rigen el funcionamiento de sus mecánicas permiten una multiplicidad de acciones diversas, por lo que el juego es capaz de albergar un gran número de partidas, diferentes secuencias de acciones con desenlaces distintos: “un videojuego es ante todo un juego y se constituye como una narración performance en la que el jugador actúa en el desarrollo de la narración” (Ruiz Collantes 2013:

34). Para Collantes, las reglas del videojuego son “de carácter generativo” (2013: 32), es decir que, siendo un número limitado, se desempeñan como algoritmos cuya aplicación da lugar a una cantidad mucho más vasta de posibles acciones por parte del jugador. Esta cualidad inherente al funcionamiento del videojuego se explota todavía más en los llamados *open world* o “mundo abierto”. Sobre estos sostiene García Moreno que “se encuentran orientados hacia un desempeño del jugador que le permita establecer sus propios objetivos y que se traduce en diferentes tipos de actuación, elegidos con libertad por parte del jugador, en su experiencia de juego” (2021: 5). *Stardew Valley* puede incluirse en este subgénero en tanto su diseño visual y sonoro, en conjunto con la ejecución de ciertas “reglas performance” (tal como Collantes denomina a las reglas generativas de un videojuego), invitan al jugador a adoptar una actitud de libre exploración. Lo que ocurre en esta instancia no es sino un complejo intercambio semiótico ya que, como sostiene Massimo Maietti, “en un vacío semiótico no puede haber interacción. Es decir, la interacción se produce en la medida en que el plano de contenido (el mundo ficcional) está organizado para informar, sugerir, negociar, demandar, estimular, invitar y desafiar al usuario a formar parte de aquel” (2013: 67).

Un poco más adelante dice Maietti que “la actuación del usuario en la interfaz está suscitada por la temporalidad, el ritmo, la velocidad” (2013: 67). Si esto es cierto en todos los videojuegos, resulta aún más importante a la hora de comprender la estructura narrativa de *Stardew Valley*. Es necesario, primero, realizar una síntesis de la premisa del juego: el abuelo del avatar que manejamos fallece y nos deja una carta, que solo debemos abrir bajo las siguientes condiciones: “Llegará un día en el que el peso de la vida moderna se convertirá en una carga. Y tu espíritu alegre se desvanecerá frente a un vacío cada vez mayor. Cuando eso ocurra, querido, habrá llegado el momento de aceptar mi regalo”. Esto ocurrirá 20 años después, cuando nos encontremos agobiados, trabajando en una multinacional llamada “Joja Corporation”. Al abrir la carta, ésta dirá lo siguiente: “Si estás leyendo esto, es que necesitas desesperadamente un cambio. Lo mismo me ocurrió a mí hace mucho. Había perdido de vista lo que más importaba en la vida... Conexiones reales con otras personas y con la naturaleza. Así que lo dejé todo y me fui al lugar al que pertenecía” (Barone: 2016). Luego de este prólogo se nos comunica que nuestro abuelo nos ha heredado su granja, y decidimos mudarnos al “Pueblo Pelicano” para ocuparnos de ella. Queda plasmado de esta manera el tema de la historia de *Stardew Valley*: la capacidad corrosiva del capitalismo y la necesidad de recuperar un contacto “primigenio” con la tierra y las demás personas.

Como se mencionó anteriormente, el juego diseñado por Eric Barone trabaja esta cuestión no solo desde la narración lingüística o audiovisual sino también desde el tipo de reglas performance que delimita para el accionar del jugador. Vale la pena mencionar algunas de ellas. Las mecánicas principales del juego son, entre otras, la obtención de recetas de construcción (con la que conseguir máquinas y renovar nuestros edificios); el desarrollo de una serie de habilidades básicas (agricultura, minería, pesca, combate, etc); un sistema de estaciones; un medidor de dinero (cada objeto y *upgrade* tiene un precio); otro de energía o nivel de cansancio (toda acción conlleva un gasto de energía: desde caminar de un lugar a otro, talar madera o picar piedra, combatir enemigos en la mina, pescar, etc); y por último, un límite de tiempo, dado que el avatar solo puede moverse entre las 6 y las 2 am, lo cual en tiempo real se traduce en un total de 14 minutos (luego de ese tiempo, es necesario regresar a nuestro hogar para pasar la noche, o el avatar se desmayará y correremos el riesgo de perder dinero y objetos obtenidos). Las reglas performance que se aplican apuntan, entonces, a enfrentar al jugador a una modalidad en la que cada logro debe ganarse a base de esfuerzo. Al ser un *farming simulator*, el juego nos incita a mejorar nuestra granja y expandirnos, pero el tipo de progreso que ofrece es siempre paulatino. Aquí surge la cualidad principal de las mecánicas y reglas de *Stardew Valley*, la cual encierra su núcleo narrativo: el sometimiento del jugador a un particular régimen de la espera. Maietti sostiene que “el tiempo es el núcleo del texto, y el ritmo, la tensión y la distensión, el clímax, las repeticiones y las pautas son piezas temporales que constituyen buena parte de la experiencia narrativa” (2013: 53). Este principio se observa con claridad en aquellos videojuegos que buscan la vertiginosidad: desde los *survival horror* modernos con escenas de persecución, los de carreras y los de plataformas que tienen niveles con límites de tiempo, hasta el ritmo progresivo del antiguo *Space Invaders*, el cual termina adquiriendo la rapidez de una montaña rusa. Juegos abocados al crescendo y al clímax, que poco tienen que ver, en cuanto a las cualidades temporales de sus reglas performance, con un juego como *Stardew Valley*. Lejos de facilitar una fantasía de poder y ligereza, éste nos impone un ritmo pausado a partir de las limitaciones que introduce en sus mecánicas. Lo sentimos apenas comenzamos a jugar: salimos de la cabaña en la que empezamos y nos encontramos con un amplio terreno desordenado, cubierto de rocas, arbustos y árboles dispuestos aleatoriamente. Nuestro primer impulso es interactuar con ellos, y cuando vemos que el avatar puede romperlos, limpiando el campo y al mismo tiempo obteniendo recursos, nos ponemos manos a la obra. Sin embargo, pocos minutos después de comenzar, nuestro avatar se ralentiza: nos hemos quedado sin energía. El juego nos penaliza obligándonos a caminar hasta nuestro hogar para dormir hasta el día siguiente. Se produce, entonces, un encuentro algo frustrante para el jugador: un entorno que invita a ser

transformado, pero que al mismo tiempo impone su particular cadencia; obliga al ejercicio de la espera.

La aplicación de las reglas performance es el medio por el cual el juego limita las fantasías omnipotentes del jugador. Una vez limpiado el terreno descubrimos que es posible sembrar una gran diversidad de frutas y verduras, así como construir graneros en los cuales albergar diferentes animales y obtener todo tipo de peces en cuerpos de agua variados. Sin embargo, para conseguir determinados objetos, deberemos esperar a que llegue la estación correspondiente. Cada una de ellas dura 28 días de juego, que, si aprovechamos la totalidad de tiempo jugable disponible en un día, equivale a unas seis horas y media en la vida real. Por lo que, si el invierno acaba de pasar, deberemos esperar un tiempo prolongado antes de obtener una verdura correspondiente a esta estación. Lo mismo ocurre con los ciclos de crecimiento de aquello que plantamos: algunos arbustos toman 3 días del juego en crecer, pero otros pueden llegar hasta los 12. Finalmente, si logramos, luego de un prolongado esfuerzo, conseguir el dinero suficiente para ampliar nuestro establo y albergar nuevos animales, debemos esperar varios días a que la carpintera termine de realizar la renovación.

El manejo del tiempo es, por lo tanto, el principal objeto de las mecánicas de *Stardew Valley*. Antes de regresar a la pregunta por el componente narrativo de este juego, vale la pena repasar dos de las categorías que Maietti recupera de la semiótica y la narratología para pensar la dinámica temporal de los videojuegos. En primer lugar, la noción de “duración” (2013: 59), que coincide con la velocidad en la que ocurren los acontecimientos. Como señalamos anteriormente, la duración de las acciones, delimitada por las reglas performance, es uno de los aspectos jugables centrales de *Stardew Valley*. Por esa razón éste se toma el trabajo de informar al jugador mediante diversos sistemas semióticos acerca de lo que tardan en ocurrir los acontecimientos. Algo similar ocurre con la “aspectualización” (2013: 60), el tipo de temporalización asignado a cada acción (durativo, iterativo o incoativo). El juego de Eric Barone propone pocos eventos de carácter durativo, es decir que solo ocurren una vez. Esto es porque prioriza la experiencia de la repetición y la espera sobre la linealidad, el suspenso y el argumento. El tiempo de *Stardew Valley* es, ante todo, imperfectivo, marcado por la repetición y el movimiento cíclico. Este particular modo de las acciones se desenvuelve en un ritmo lento, marcado por la previsibilidad. Hasta los *NPCs* tienen una rutina que repiten día tras día, con pequeñas variaciones según el momento del calendario en el que nos encontremos.

Ahora bien, aunque hemos intentado describir los modos en los que *Stardew Valley* limita las formas de interacción posibles, anteriormente afirmamos que el juego, en tanto mundo abierto, “deja hacer” al jugador. Esto es porque permite diversos modos de jugabilidad. A diferencia de

otras experiencias más secuenciales, el usuario no está obligado a priorizar ciertas acciones sobre otras o realizarlas de una manera particular. Volviendo a la partida hipotética que habíamos iniciado, y a medida nos familiarizamos con las dinámicas de este universo, podemos vernos tentados a lograr la mayor productividad posible. En ese caso puliremos ciertas rutinas diarias, intentaremos refinar nuestras técnicas de *farmeo*, buscaremos las rutas más rápidas, planificaremos con antelación los momentos en los que cierta verdura debe ser plantada o los sitios a los que conviene ir a pescar. Entonces, habremos ejercido el mayor control posible sobre el reloj interno del juego, y explotaremos al máximo sus ciclos para sacar el mayor provecho posible de cada día: más dinero, objetos y recompensas en el menor tiempo posible. Este será, efectivamente, uno de los posibles modos de jugar al *Stardew Valley*, habilitado, claro está, por sus reglas de carácter generativo. También podremos, en cierto momento, tomar conciencia del ritmo acelerado que hemos adoptado y hacer una pausa; permitarnos no ser productivos al extremo; dedicar más tiempo a ciertas acciones aunque implique no lograr al final del día la misma cantidad de dinero; hasta simplemente disfrutar de una exploración que pocos beneficios nos puede dar más allá de redescubrir viejos escenarios en nuevas circunstancias.

La elección del modo en el que el jugador enfrenta las limitaciones establecidas por las reglas performance se vincula con el apartado narrativo que está a cargo de los signos verbales, visuales y sonoros. Más adelante en el juego nos encontraremos en diversas situaciones con elecciones que harán que nuestra partida concluya en uno de dos finales posibles: el “Community Center ending” o el “Joja ending”. Las dos vías llevan a destinos similares, puesto que nos permitirán ir realizando ciertas obras en el pueblo que habilitarán nuevos espacios de exploración. Sin embargo, hay dos distinciones importantes: por un lado, en el primer final habremos progresado comerciando con los habitantes de “Pueblo Pelicano” y cumpliremos el sueño del alcalde de restaurar el Centro Cívico, el corazón tradicional del pueblo, mientras que en el segundo amasaremos nuestra fortuna mediante negociaciones con el supermercado Joja y favoreceremos su crecimiento y expansión, a tal punto que el Centro Cívico se convertirá en un depósito. La otra diferencia es que la vía del progreso mediante la asociación con Joja será más veloz y requerirá de una menor espera. Si tenemos en cuenta el discurso de nuestro abuelo al comenzar el juego no es difícil considerar este segundo final como menos deseable: el triunfo del capitalismo sobre la vida sencilla que él deseaba para nosotros. En este punto, la narración lingüística/audiovisual del juego se encuentra con la lúdica, puesto que ambas llevan al jugador a una encrucijada en la que debe optar por dos tipos de ritmo y velocidad: buscar el progreso lo más rápido posible y luchar contra la espera que las mecánicas nos imponen al optimizar

nuestras decisiones, o asumir la pausa y la calma como el objetivo final de jugar a *Stardew Valley*.

Maietti sostiene que “la duración de las obras interactivas a menudo depende de sus concreciones específicas, y puede variar de forma significativa de una fruición a otra” (2013: 59). *Stardew Valley* propone dos modos de organizar el uso del tiempo a partir de las restricciones llevadas adelante por sus reglas performance. Por lo tanto, si “cada narración, en su encarnación del tiempo y la consciencia del mismo, articula la experiencia de existir en el mundo” (2013: 52), es posible afirmar que el juego de Barone propone una particular toma de conciencia del transcurrir del tiempo a partir del planteamiento de un dilema. En este punto el relato que cuentan los sucesos durativos del juego mediante su apartado lingüístico y audiovisual, acerca de las bondades de la vida en el campo y los peligros que el capitalismo acarrea para el espíritu, se conecta con otro potencialmente más significativo: lo que narra *Stardew Valley* es, en definitiva, un ritmo, o en todo caso dos o más ritmos posibles, según lo que el jugador produzca mediante sus interacciones.

Bibliografía

- Barone, E. (2016). *Stardew Valley* (Versión Android) [Videojuego]. ConcernedApe.
- García Moreno, R. (2021). “Videojuegos de mundo abierto: propuesta de un modelo de análisis ludonarrativo”. *index. comunicación*, 11(2), 109-132. <https://doi.org/10.33732/ixc/11/02Videoj>.
- Maietti, M. (2013). “Ida y vuelta al futuro. El tiempo, la duración y el ritmo en la textualidad interactiva” en *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. Col·lecció Transmedia XII. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona. Barcelona.
- Ruiz Collantes, X. (2013). “Juegos y videojuegos. Formas de vivencias narrativas” en *Homo Videoludens 2.0. De Pacman a la gamification*. Col·lecció Transmedia XII. Laboratori de Mitjans Interactius. Universitat de Barcelona. Barcelona.

**La construcción de un fotolibro institucional en la encrucijada: entre las
decisiones históricas, políticas y estéticas.**

**El caso del cincuentenario de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia
de Buenos Aires.**

Luciano di Salvo

disalvoluciano@yahoo.com.ar

IGEHCS, CONICET/UNICEN

Silvana A. Gómez

silgomez@fch.unicen.edu.ar

IGEHCS, CONICET/UNICEN

Florencia Ramón

framon@fch.unicen.edu.ar

IGEHCS, CONICET/UNICEN

Ramiro Tomé

ramiro.at@gmail.com

IGEHCS, CONICET/UNICEN

Introducción

Como miembros de la Carrera de Personal de Apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) en una unidad ejecutora, el Instituto de Geografía, Historia y Ciencias Sociales (IGEHCS), de doble dependencia, CONICET / Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), encontramos que la coyuntura de la conmemoración del cincuentenario de la creación de nuestra Universidad constituye una extraordinaria oportunidad para poner en valor sus registros fotográficos. Considerando que nuestras formaciones y recorridos profesionales nos han permitido conformarnos como grupo que, entre otras tareas, trabaja de modo sistemático en la edición de publicaciones académicas, hallamos oportuno generar un proyecto propio: la creación de un fotolibro conmemorativo.

En la producción editorial que emprendimos tomamos un conjunto de decisiones en las que puede advertirse la superposición de distintas aristas vinculadas con la memoria comunitaria, la política institucional, la significación y la valoración estética de las imágenes que conforman las narrativas que contienen este tipo de obras. Al mismo tiempo, la disponibilidad de los registros visuales archivados en la institución, aunque muy problemática, implicó para nosotros la oportunidad de ofrecer una perspectiva superadora de la patrimonialización institucional visual. La posibilidad de incorporar diversas facetas de las redes de sociabilidad en las que se encuentran insertos los agentes universitarios presentes en los archivos fotográficos particulares constituye una ocasión para enriquecer las narrativas exclusivamente institucionalistas propias de esta tipología editorial.

En esta ponencia, entonces, exploramos el proceso de producción del fotolibro y reflexionamos sobre los alcances de la circulación pública de obras editoriales de este carácter, la cual implica la valoración de la profesionalización en los modos de captura, la organización y la conservación de los registros visuales institucionales y en su consecuente edición. Para dar cuenta de este recorrido, en primer lugar nos referiremos a la producción de imágenes y a las obras conmemorativas de la UNICEN. Luego, describiremos y reflexionaremos acerca del fotolibro realizado. Por último, presentaremos consideraciones finales.

Producción de imágenes y obras conmemorativas en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

En octubre de 1974, se creó la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires mediante la sanción de la Ley n° 20.753. La sede del rectorado fue asignada a Tandil, a la que se sumaban otras dos en las vecinas ciudades de Azul y Olavarría. Sin embargo, los estudios universitarios en estas tres localidades contaban, por lo menos, con una década de trayectoria, desarrollados a partir de diversas experiencias, siendo la más antigua la llevada a cabo por el Instituto Universitario de Tandil en 1964, fecha que alternativamente en el imaginario local funciona como el hito fundacional de la universidad. En Olavarría, paralelamente, funcionaba la Facultad de Ingeniería desde 1969 (dependiente del Instituto Universitario de Olavarría) y en Azul, desde 1973, la Facultad de Agronomía (dependiente de la Universidad Nacional del Sur), que, tras la creación de la Universidad Nacional del Centro, pasarían a formar parte de ésta.

El cincuentenario de la creación de una casa de estudios regional con rango de universidad nacional constituye una ocasión, por un lado, para echar una mirada retrospectiva sobre el devenir histórico de la institución y, por otro lado, para poner de relieve la experiencia

comunitaria de las instancias locales que la precedieron. Por ello, nos propusimos, en este contexto conmemorativo, realizar un producto editorial bajo el formato de un fotolibro en el que se recorrieran diversos aspectos del desarrollo de la institución en sus aristas estrictamente acontecimentales, pero asimismo se incorporara un abanico de experiencias relacionadas con los ámbitos de sociabilidad propios de la vida universitaria. En virtud de estos objetivos, contamos con la posibilidad de trabajar con el archivo fotográfico institucional custodiado por el Área de Prensa de la Secretaría de Relaciones Institucionales de la Universidad, digitalizado por el programa Centro de Documentación de Geografía, Historia y Ciencias Sociales, que depende del IGEHCS (CONICET / UNICEN), así como de un amplio conjunto de colecciones fotográficas particulares, las cuales contienen un repertorio que enriquece la perspectiva institucionalista propia de la producción fotográfica del Área de Prensa.

Antes de adentrarnos en las especificidades de la construcción de nuestro producto editorial, es necesario destacar que se han publicado obras que recorren, desde diferentes facetas, la historia institucional a lo largo de estos cincuenta años y de su etapa precedente. En primer lugar, debemos mencionar el libro *La Universidad de Tandil. Historia de un esfuerzo* del historiador local Daniel Eduardo Pérez (1976). La obra aborda los acontecimientos desde una perspectiva institucionalista y, en la materia que nos convoca, cuenta con un despliegue visual escaso. A lo largo de 137 páginas, se centra en aspectos vinculados a retratos de personalidades que, según la consideración autoral, constituyeron los pilares de la construcción de la Universidad, así como también en imágenes de hechos puntuales relevantes desde una visión institucionalista. Este libro se encuentra publicado en papel ilustración blanco y negro, reservando siete páginas a los aspectos visuales señalados. Por su parte, en la portada se aprecia una fotografía en formato vertical, en blanco y negro, en la que puede verse una manifestación frente al edificio del rectorado de la entonces Universidad de Tandil en el contexto de las movilizaciones realizadas con objeto de promover su nacionalización a lo largo del año 1974. La segunda obra a la que nos referiremos es *Aportes para una historia de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires*, realizada por Nancy Pastor (1999) al momento de la conmemoración del vigésimo quinto aniversario de creación de la Universidad. Este libro de 186 páginas, editado por la Secretaría de Bienestar en formato horizontal, en papel obra, se encuentra estructurado en tres capítulos que abordan bloques cronológicos del devenir institucional; cada uno de esos capítulos contiene un apéndice con una veintena de fotografías en blanco y negro de diversa procedencia y calidad gráfica. En esta obra, las imágenes (procedentes de reproducciones del libro ya mencionado de Pérez, periódicos locales y de colecciones particulares) conviven con testimonios de agentes de los diferentes claustros de la

universidad y reproducciones de gráfica periodística con noticias vinculadas a aspectos institucionales. En la narrativa visual que estas imágenes constituyen cobra protagonismo la procedencia de fotografías de la propia producción de la UNICEN; al mismo tiempo, se enriquece temáticamente al abordar diversos aspectos de la sociabilidad universitaria, el crecimiento de la institución y la ampliación de su oferta académica, particularmente respecto al período posterior a la normalización institucional ocurrida entre 1984 y 1986.

Finalmente, en el contexto de la conmemoración del cincuentenario de la fundación de los estudios universitarios en Tandil y del cuadragésimo aniversario de la UNICEN, el Proyecto Memoria Institucional, dirigido por Ana Montenegro, realizó una muestra itinerante por las distintas sedes que contó con la edición de un catálogo. La obra, titulada *Cimientos de la UNICEN: imágenes de los cincuentenarios. 1964-1975* (2014), cuenta con 53 páginas en formato apaisado. Esta producción, como su título lo indica, se centra en la etapa fundacional de lo que desde 1974 se constituiría en la Universidad Nacional del Centro y cuenta con abundante material gráfico acompañado por textos que contextualizan las imágenes. Sobresalen, entre las 109 imágenes, 76 fotografías provenientes de archivos particulares que conviven en el diseño editorial con reproducciones de artículos periodísticos de medios locales, diplomas, planos, folletos, banderines y sellos institucionales. En la narrativa visual que conforma, se advierte un esfuerzo por superar la historia estrictamente institucional al incorporar distintos aspectos de la sociabilidad universitaria, como las distintas iniciativas comunales en procura de la consolidación de la Universidad, e incluye actividades estudiantiles, fundamentalmente las vinculadas con las primeras colaciones de grado de la institución y la movilización política en el contexto de las acciones por su nacionalización. Asimismo, se destaca el esfuerzo por abordar una narrativa que contemple el carácter regional de los centros que se constituyeron como antecedentes de la UNICEN (ver imagen n° 1).

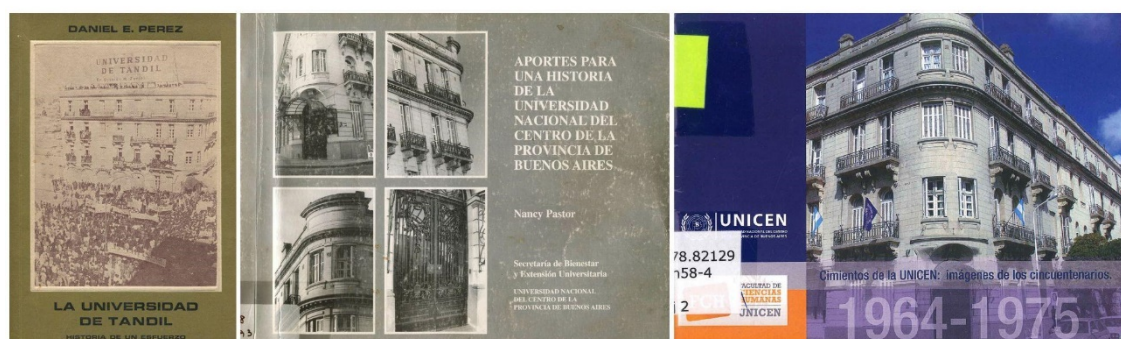


Imagen n° 1. Tapas de las tres publicaciones conmemorativas de la UNICEN referidas.

Tras el recorrido por estas tres obras, debe destacarse que ninguna de ellas fue concebida exclusivamente como un fotolibro, sino que apelan a las fotografías con diferentes resultados

en virtud de sus contextos de producción. Al respecto, el advenimiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación permitió la utilización de fotos provenientes de colecciones particulares a partir de la digitalización de material provisto por diversos agentes de la institución, en particular para un período en el que no se contaba aún con una producción sistemática de fotografías propias.

Llegados a este punto, consideramos relevante señalar que la creación de la “división fotografía” bajo la responsabilidad del fotógrafo José Luis Fonzo data de la segunda mitad de la década de 1970. En comunicación personal con Fonzo,¹ él señala que su incorporación a la institución se realizó de manera paulatina, siendo contratado en las primeras instancias para realizar fotografías de actos de relevancia institucional con el objetivo de ser distribuidas entre los medios periodísticos. Su posterior incorporación como trabajador nodocente se produjo durante el rectorado del Dr. Roque Ceferino Cruz, etapa durante la que se consolidó la producción de fotografías, siempre bajo la premisa de la realización de fotos de prensa. Como consecuencia de su labor a lo largo de más de un cuarto de siglo en la institución, se constituyó un corpus fotográfico patrimonial de alrededor de veinte mil fotografías que se conservan en diferentes formatos (copias en positivo blanco y negro de distinto tamaño, negativos en blanco y negro y color, copias de contacto de negativos en blanco y negro, libros de muestras en color y archivos digitales en formato JPEG) en el Área de Prensa dependiente de la Secretaría de Relaciones Institucionales de la Universidad. Consultado acerca de las motivaciones en la producción de dichas imágenes, Fonzo señaló que se realizaban a demanda de las necesidades institucionales, pues, en esos momentos, la UNICEN buscaba difundir los aspectos más destacados del quehacer universitario ante la prensa local y regional. A principios de la década de 2010, se produjo el retiro de Fonzo paralelamente a la expansión de la fotografía digital. Como resultado y desde ese momento, nos encontramos, por un lado, con una dispersión de la producción y la guarda de las imágenes vinculadas con la experiencia universitaria y, por otro lado, con una disparidad de la calidad técnica y estética de esas fotografías en virtud de la mayor disponibilidad de dispositivos de captura. Lejos de realizar una apreciación valorativa de estos procesos de cambio en la realización de imágenes institucionales, las consideramos prácticas culturales que reflejan las implicancias técnicas, históricas, culturales y políticas que el fotoperiodismo implica como oficio (Gamarnik, 2020: 19). Por ello, en la concepción de esta obra, enfocamos la narrativa visual construida en los pliegues de las formas de producción de las fotografías, sus instancias de publicación y circulación y en las derivas posteriores

¹ Entrevista realizada el 5 de agosto de 2024 en el marco del ciclo “50 entrevistas” realizado entre el IGEHCS y ABRA.

(Gamarnik, 2020: 21) de las cuales este fotolibro es un eslabón más en la resignificación inacabada de imágenes cuyo origen, como se ha señalado, se ancla en la práctica fotoperiodística. Por otra parte, en virtud de la relevancia de la producción y circulación de imágenes en el actual contexto digital, consideramos las fotografías y las narrativas que de ellas se desprenden como vehículos privilegiados para el abordaje de una historia institucional alejada del tradicional protagonismo de la palabra escrita. Por el contrario, y como veremos más adelante, las potencialidades del despliegue de una historia visual permite trazar nuevas líneas de significación de la experiencia histórica en el vínculo dialéctico factible de desarrollar en la relación entre historia, textos e imágenes (Gamarnik, 2020: 21).

Más allá de los aportes de particulares, entonces, este valioso corpus documental se constituye de un conjunto de imágenes cuyo contexto de producción, circulación y consumo originales fue el formato “fotos de prensa” (ver imagen n° 2). Retomando los postulados de Martine Joly, el fotolibro que nos propusimos encarar como obra histórico-visual encuentra en la resignificación del carácter efímero de la producción fotoperiodística la potencialidad de su tipología como insumo fundamental para los actuales estudios sobre historias y memorias (Joly en Gamarnik, 2020: 25).

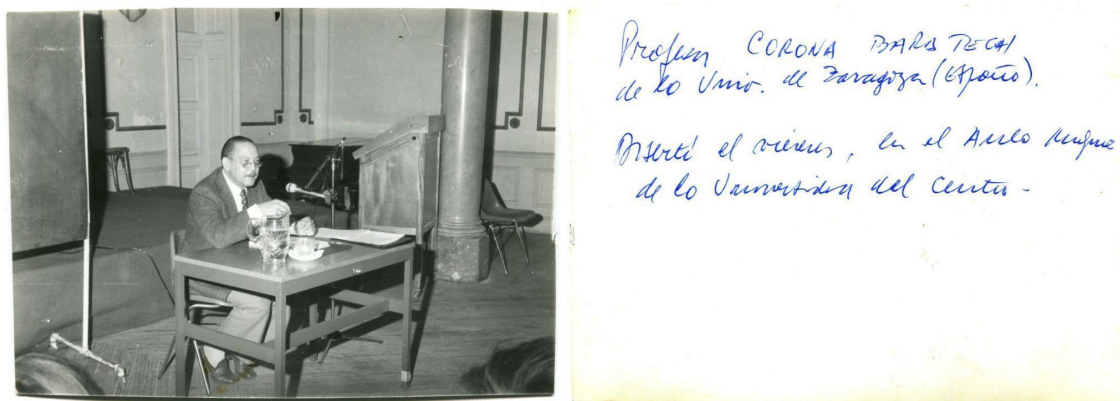


Imagen n° 2. Anverso y reverso de un positivo en blanco y negro destinado a la difusión ante la prensa regional del centro sudeste de la Provincia de Buenos Aires.

Este agrupamiento documental fue digitalizado por el Centro de Documentación de Geografía, Historia y Ciencias Sociales y aún se encuentra en etapa de edición y organización. Por ello, constituyó el punto de partida al momento de proyectar la producción de un fotolibro que abordara, a partir de fotografías, una narrativa visual del desarrollo de la UNICEN. Asimismo, a la multiplicidad de sentidos que a estas fotografías otorgamos a partir de su puesta en página en una obra situada en un contexto conmemorativo, consideramos que su circulación, por otra parte, fortalece la significación social del documento fotográfico institucional en el sentido de

la “activación patrimonial” propuesta por Prats (2007) al ofrecer un espacio abierto a la reflexividad social en el contexto de la construcción del patrimonio institucional y local. A tal efecto, no sólo el propio fotolibro se orienta en esa dirección, sino que en instancias previas se pusieron en circulación a través de las redes sociales imágenes de la historia de la UNICEN en procura del establecimiento de diálogos entre los diferentes actores sociales y la memoria institucional.

Un fotolibro para la conmemoración del cincuentenario de la UNICEN

En la narrativa del fotolibro que nos propusimos construir, decidimos que las imágenes adquirieran un papel preponderante, como sucede en toda obra de estas características, aunque en este fotolibro los *elementos paravisuales* se restringieron al uso de texto en carácter de epígrafes, sobre el que más adelante nos referiremos. Entendemos por fotolibro toda obra editorial en la que la narrativa troncal se encuentra configurada por un conjunto de fotografías reunidas por un fotógrafo o autor que organiza la obra visual (Parr en Herrera Zamarrón, 2017: 4). Ahora bien, la primera decisión fue la de la cantidad de imágenes a incluir, considerando el voluminoso acervo con el que se cuenta. De más está decir que el número cincuenta se relaciona estrechamente con el aniversario que nos convocó, pero, por otro lado, no deja de ser un dato de menor relevancia la contemplación del dinero con el que íbamos a contar para afrontar los costos de la publicación en este contexto de restricción presupuestaria. Además, desde una primera instancia, concebimos la obra en dos formatos: un libro físico impreso en papel ilustración y otro en formato digital para descarga gratuita a través de la página web de la unidad ejecutora de la que somos parte.

Una segunda decisión vinculada con las imágenes incorporadas en el fotolibro fue la elección de las temáticas, la orientación de las fotografías, su calidad técnica y su representatividad (en referencia a las sedes, los actores, las distintas gestiones administrativas, etc.). En este sentido, coincidimos con los postulados de Horacio Fernández, quien en su abordaje del fotolibro latinoamericano sostiene que la *legibilidad* es uno de los requisitos fundamentales en la construcción de este tipo de obras (Fernández en Herrera Zamarrón, 2017: 4). En virtud de ello, optamos por realizar un recorte temporal ajeno a las periodizaciones institucionales ancladas en las gestiones universitarias o a otras vinculadas a las temporalidades de nuestra historia reciente. En su lugar, dividimos la obra en cinco capítulos, cada uno de los cuales aborda una década como medio de reforzar la potencialidad narrativa que pretendimos otorgar al libro a partir de las imágenes.

Como ya señalamos, esas imágenes provienen en su mayoría del área de prensa de la UNICEN. Sin embargo, y a partir del trabajo realizado desde el Centro de Documentación de Geografía, Historia y Ciencias Sociales, pudimos contar con materiales aportados por otros actores de la comunidad. Nuestro corpus documental quedó constituido, además, por imágenes varias y dispersas, producidas en el contexto digital de la última década. Apelamos a esa iconografía a partir de un rastreo minucioso realizado en diversas plataformas y a través de comunicaciones personales con distintas dependencias de la Universidad; en ocasiones, estas imágenes se encontraron fuera de los estándares técnicos, de calidad y de cualidad representativa. La necesidad de apelar a este tipo de recursos surgió de nuestra vocación de construir una narrativa visual que comprendiera la multiplicidad ecosistémica de la institución en procura de mantener un equilibrio entre distintas gestiones, sedes, facultades, actores y otras áreas de relevancia que se fueron constituyendo en el tiempo (ABRA, Editorial UNICEN, Universidad Barrial, Centro Cultural Universitario, etc.).

Otras decisiones se vincularon con la estricta voluntad de graficar procesos de actual relevancia para la experiencia universitaria, en particular el vinculado con la virtualidad que supuso la pandemia de COVID-19, la que, a su vez, significó una instancia extraordinaria en el vínculo pedagógico e interinstitucional. Específicamente, nos referimos a determinaciones relacionadas con la puesta en página de dos fotografías enfrentadas que buscan interpelar al lector acerca de este proceso (ver imagen n° 3).



Un hombre se vacuna contra el COVID-19 en la Facultad de Ciencias de la Salud. En diferentes sedes de la UNICEN, varios espacios fueron utilizados como vacunatorios durante la emergencia sanitaria. Creada en 2020 como Escuela Superior de Ciencias de la Salud, desde junio de 2019 rebautizó su rango como Facultad en el marco de una Reestructuración Universitaria Consolidada. Obiserna, autor indeterminado, 2021. Facultad de Ciencias de la Salud.



El rector Dr. Marcelo Peña en la Biblioteca Central junto a la presidenta del CONICET Dra. Ana Franchi y directores de las unidades ejecutivas en el acto de recuerdo de actividades del Centro Científico Tecnológico CONICET Tandil. Ese tipo de eventos que se encuentran a lo largo del país tienen como objetivo federalizar las políticas públicas de desarrollo científico y tecnológico. Tacelli, autor indeterminado, 2021. Área de Prensa de la Secretaría de Relaciones Institucionales.

Imagen n° 3. Vista de las páginas enfrentadas 76 y 77 del fotolibro.

Pues, para nosotros, a lo largo de esta creación fue fundamental reflexionar en torno a las imágenes, lo que manifiestan y sus “elementos no dichos” (Eco, 1979). Considérese, por ejemplo, que las tapas de las obras que anteriormente se publicaron para conmemorar distintos aniversarios de la UNICEN contaban con imágenes del inmueble donde funciona el rectorado,

representando a la institución desde una perspectiva edilicia. En cambio, en nuestra obra, decidimos que fueran algunos de sus actores (en este caso, alumnos en asamblea) los que aparecieran en la imagen que constituye el primer contacto del lector con el libro (ver imagen n° 4). En la misma línea, la selección de imágenes priorizó la construcción de una narrativa a través de la representación visual de los múltiples actores que constituyen la institución universitaria, dejando reservadas para las carátulas internas y de presentación de los capítulos aquellas en las que los emplazamientos edilicios se encuentran despojados de sus habituales ocupantes, buscando crear un efecto de contraste entre la espacialidad y la dinámica social desplegada en estos sitios. Es decir, procuramos construir una obra alejada del concepto institucionalista y de cotidiano estático. Por el contrario, quisimos resaltar lo dinámico: la agencia y las acciones de esos sujetos desplegadas en el tiempo. Asimismo, y en sintonía con la decisión de poner en tapa una asamblea estudiantil, consideramos que las imágenes de apertura y de cierre debían mostrar el claustro de estudiantes en instancias de cursos de ingreso, en tanto esas fotografías ponen de relieve al actor que consideramos fundamental de la institución educativa en general y de la universitaria en particular. Especialmente, la foto que cierra el libro opera como una nueva apertura, en una apuesta por la valoración de la historia y la proyección a futuro de la educación pública, gratuita y de calidad para nuestras comunidades. En este sentido, queda en evidencia nuestra intencionalidad, como autores, de poner un mensaje articulado en la dimensionalidad que significa una obra editorial; en este caso, a través de imágenes históricas. A su vez, refuerza en sentido de construcción de una narrativa contenida en el despliegue de las fotografías en secuencia, en tanto las imágenes aisladas no podrían englobar la intencionalidad autoral de la obra (Herrera Zamarrón, 2017: 7).

Ante la voluntad de fortalecer el vínculo estrecho entre nuestra universidad y la comunidad que la constituye, en todo momento tuvimos como horizonte un libro no meramente destinado a los actores universitarios, sino, por el contrario, destinado a públicos más amplios. La decisión de contar con una versión digital de acceso gratuito se encuentra relacionada íntimamente con esta premisa inicial. Aunque durante todo el año previo a la conmemoración en las redes sociales de nuestro Centro de Documentación se pusieron en práctica distintas estrategias de activación patrimonial, ya mencionadas, consideramos que la puesta en acceso libre de la historia visual de la institución debía vincularse con la narrativa que el fotolibro engloba y no únicamente con la circulación de imágenes de manera aislada. En virtud de ello, el fotolibro fue pensado desde su origen para ser impreso, pero también para ser consultado de manera virtual y completamente gratuita, atendiendo los principios narrativos que la obra como objeto propone.

En virtud de ello, creímos que lo más adecuado era trabajar en un formato apaisado que remitiera al objeto *álbum* en su uso más extendido, considerando, además, que las fotografías seleccionadas tienen forma horizontal. Tuvimos en cuenta también la situación presupuestaria (de la que hablamos antes). Por ello, optamos por un tamaño de página de 25 x 21 cm en formato horizontal para que insumiera menores costos de impresión, pero que fuera suficientemente adecuado para evitar perder detalles de las imágenes.²

En cuanto a la tapa, además de tener en cuenta la ya mencionada voluntad editorial respecto del contenido icónico, seleccionamos una imagen con una profundidad de campo tal que su fondo permitiera la disposición de la tipografía sin empastar la composición. Optamos por el color blanco en las palabras para armonizar la escala de grises de la fotografía, a la vez que se produce un efecto contrastante entre el texto, nuestra intervención en la actualidad, y la imagen, documento histórico (ver imagen n° 4).

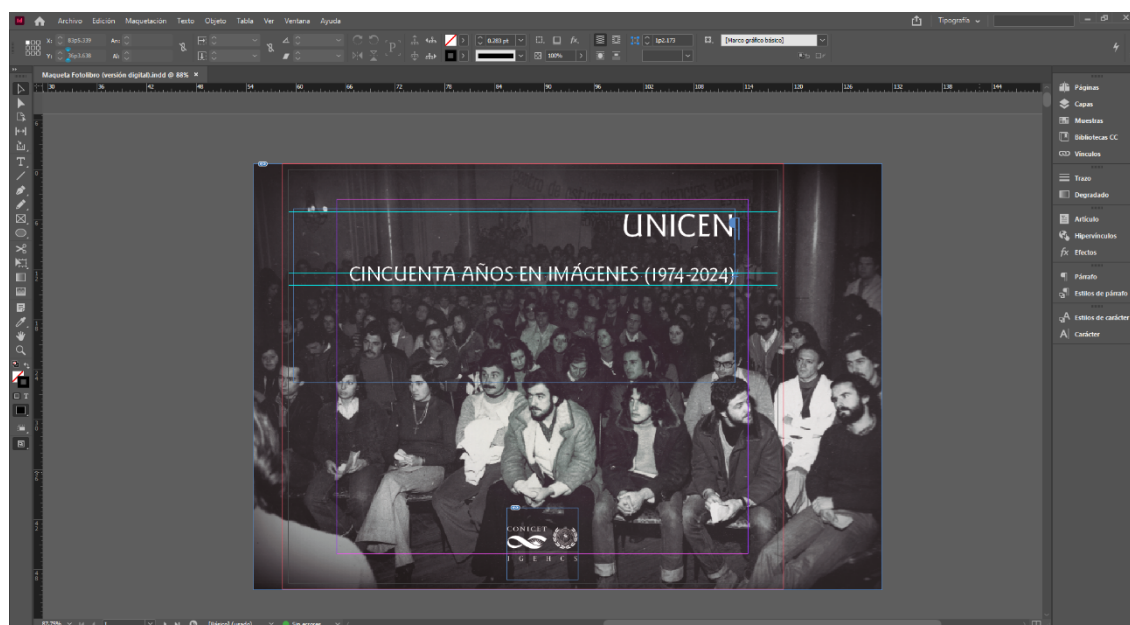


Imagen n° 4. Tapa de fotolibro.

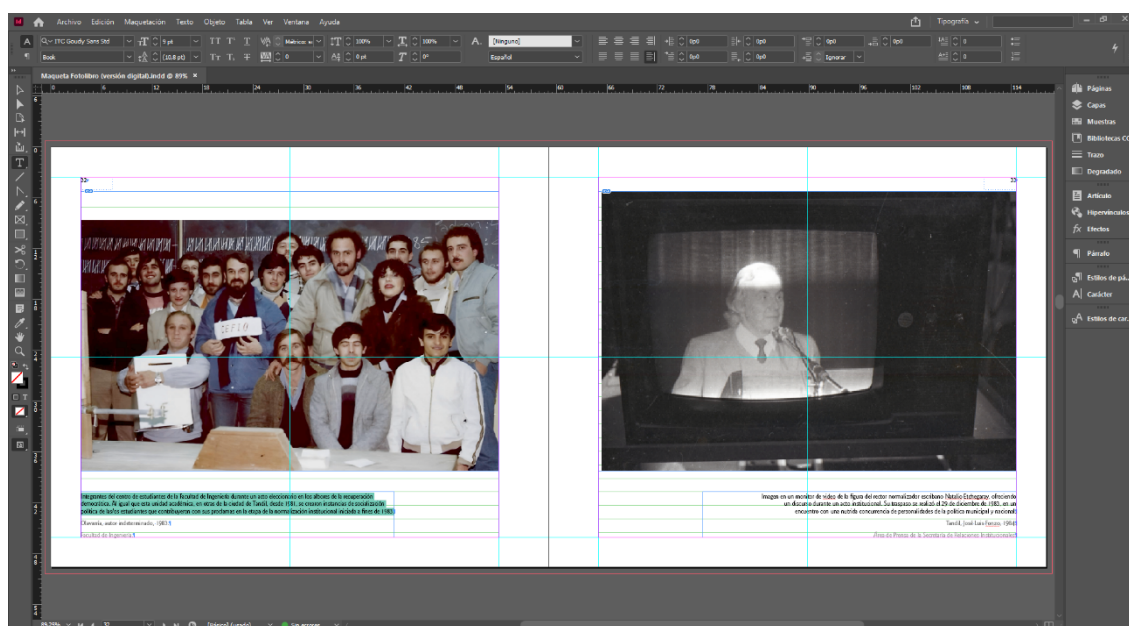
Captura de pantalla del proceso de maquetación en Adobe InDesign.

En cuanto al diseño de interiores, fue necesario, aquí también, tomar varias decisiones. Estas pueden afectar o entorpecer la legibilidad de la intencionalidad de la obra y la apropiación de los lectores del discurso visual presentado. Por ello, elegimos márgenes interiores muy amplios, para facilitar, particularmente en la versión impresa, que la legibilidad y la vista de las imágenes no fuera afectada. Este principio lo aplicamos también a la alineación de las imágenes y los epígrafes, en ambos casos dispuestos hacia el exterior de las páginas. Optamos por una

² Respecto de los principios del diseño de libros, es fundamental el texto de Hochuli & Kinross (2005²).

alineación inferior de la imágenes, de modo que quedara el mismo espacio blanco entre ellas y los textos de los epígrafes. La posición de los epígrafes, resta decir, obedece a una alineación inferior en la página, considerando que la simetría horizontal y vertical del texto es menos disruptiva y no atrae la atención sobre sí y otorga el protagonismo a las imágenes. También en los epígrafes, optamos por una gradación en cuanto a la temperatura del color: mientras la primera línea dedicada a una breve descripción de la imagen tiene color negro, la segunda, que refiere a datos catalográficos, se encuentra en gris al 75% y la tercera, destinada a informar la procedencia de la foto, se halla en gris al 50%. De este modo, establecimos una jerarquía textual según lo que nos interesaba destacar. Estos grados cromáticos buscan poner de relieve, más allá de la ilusión de transparencia que suponen las imágenes, la construcción de epígrafes que contribuyen a la constitución de la narrativa de esta obra. Al respecto, cabe señalar que a los datos duros catalográficos se suman intervenciones diferentes a los textos que en muchos casos acompañaron las imágenes originalmente, propio de su contexto de producción fotoperiodístico. Se trata, en este libro, de una serie de mediaciones destinadas a orientar al lector desde nuestro presente.

Finalmente, como hicimos a lo largo de todo los textos del fotolibro, evitamos las líneas cortas, mediante el uso de *tracking*, a fin de promover una lectura ágil. Por ello también decidimos utilizar la alineación de párrafo en bandera (a la izquierda) para que el interletrado sea uniforme (como es bastante usual en las publicaciones de arte) (ver imagen n° 5).



*Imagen n° 5. Disposición de imágenes y textos en el fotolibro.
Captura de pantalla del proceso de maquetación en Adobe InDesign.*

Acerca de la tipografía, buscamos desde un comienzo opciones *sans serif* para lograr un aspecto moderno y aséptico en la composición. Al mismo tiempo, y como en el caso de la alineación de los epígrafes, nos propusimos que la atención no recayera en las palabras, sino en las fotografías. Consideramos varias opciones hasta que finalmente nos decidimos por Goudy Sans, tipografía clásica entre las de su grupo (ver imagen n°6).

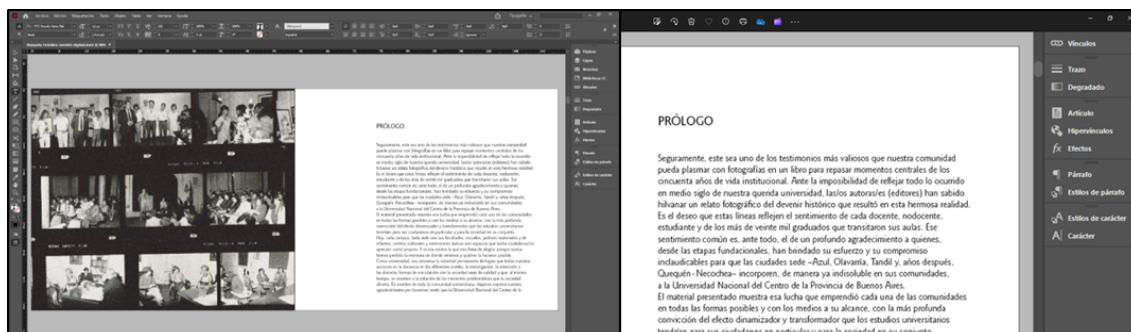


Imagen n° 6. Tipografía sans serif seleccionada.

A la izquierda: vista general en página. A la derecha: detalle.

También debe decirse que el diseño de la maqueta fue resultado de varios diálogos y ensayos que condujeron a diversas pruebas hasta dar lugar a la versión definitiva, que finalmente se ajustó del mejor modo a aquello que queríamos transmitir y a los recursos con que contábamos: una publicación en la que la imagen sea la protagonista, interpele a los lectores y se aleje de las miradas clásicas que las publicaciones conmemorativas suelen tener.

Conclusiones

La construcción de un fotolibro encierra diversas encrucijadas según se trate de la obra que recorre la trayectoria artística de un fotógrafo o varios de ellos. La particularidad de la ocasión de la creación de un libro que, como en nuestro caso, aborda la historia de una institución en el contexto de la conmemoración de su cincuentenario plantea vicisitudes de variada índole. Entre ellas destacamos las vinculadas con las de orden político-institucional, en el sentido de la dificultad que supone la puesta en página de una narrativa capaz de contener la diversidad de acontecimientos, actores y diferentes instancias de desarrollo de una universidad a lo largo de sus cincuenta años de existencia. Un segundo obstáculo gira alrededor de la inexistencia, debido a diversas razones, de imágenes producidas por la institución de sus diversas vertientes respecto no solamente a las cuestiones meramente formales, sino principalmente a aquellas otras relacionadas con el devenir de los ámbitos de sociabilidad de los diferentes agentes que la conforman, tal como fue nuestro propósito.

El foco desde el cual concebimos la construcción de esta obra intentó sortear estas dificultades en la apuesta por la inclusión de materiales provenientes de colecciones fotográficas particulares que dieran cuenta de la riqueza de espacios en el interior de la comunidad universitaria, así como hacia fuera de ella. Esta opción permitió rodear alguna de las dificultades que supuso el trabajo con un corpus central de imágenes institucionales generadas como “fotos de prensa” en sus contextos de producción, circulación y consumo. La aproximación documental que nos propusimos, en cambio, nos posibilitó hilvanar *una* narrativa desde la resignificación de esas imágenes puestas en vínculo con un conjunto de fotografías producidas en otros contextos, así como desde el abordaje del diseño editorial escogido y la construcción de epígrafes y datos catalográficos que se entroncan con las imágenes en un sentido dialéctico.

La intención de establecer un diálogo entre imágenes históricas y textos escritos desde el presente de un contexto conmemorativo y la narrativa que el fotolibro propone como conjunto manifiesta el carácter inacabado que nos planteamos otorgarle a la obra.

Finalmente, la cocreación de esta obra se vio enriquecida con el aporte del equipo que conformamos como parte del IGEHCS, en el cual los saberes provienen de disciplinas como la historia y las letras, y desde el desempeño profesional en el instituto en el trabajo con archivos visuales, su digitalización, la corrección de estilo, la maquetación y otros aspectos que implica la producción editorial. Este trabajo encarado de manera grupal con experiencia en realizaciones editorial de otra índole resultó adecuado de acuerdo con las particularidades de este tipo de obras en las que la narración troncal pretendió estar guiada por la secuencia de las imágenes que la conforman en diálogo no sólo con los textos que las acompañan, sino principalmente con la fuente histórica y sus intenciones originales.

Bibliografía

Eco, U. (1979) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Gamarnik, C. (2020) *El fotoperiodismo en Argentina. De Siete Días Ilustrados (1965) a la Agencia SIGLA (1975)*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Herrera Zamarrón, C. (2017) Articulación de relatos visuales en el fotolibro. Estética de la cocreación o creación de una estética nueva en A. Erbetta (comp.), *La fotograficidad: sobre la estética de la fotografía en François Soulages*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Hochuli, J. & Kinross, R. (2005²) *El diseño de libros*. Valencia: Campgràfic.

Pastor, N. (1999) *Aportes para una historia de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Pérez, D. E. (1976) *La Universidad de Tandil. Historia de un esfuerzo*. Tandil: Grafitán.

Prats, L. (2007) Concepto y gestión del patrimonio local. *Quaderns-e*, 9. <https://raco.cat/index.php/QuadernseICA/article/view/73518>.

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (2014) *Cimientos de la UNICEN: imágenes de los cincuentenarios. 1964-1975*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Entre la conexión global y la desconexión inmediata: El efecto de las imágenes digitales en la acción

Amparo Dimarco

amparodimarco@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata

En la actualidad, las imágenes han adquirido una presencia masiva que transforma profundamente nuestra experiencia con ellas y, en consecuencia, nuestra relación con el mundo. La circulación masiva de imágenes digitales nos permite acceder a realidades distantes, exponiéndonos a catástrofes, conflictos y sufrimiento a nivel global. Frente a esta constante exposición, surge la pregunta: ¿cómo pueden las imágenes movilizarnos hacia una mayor conciencia y acción?

En la presente ponencia se busca explorar cómo la condición digital de las imágenes contemporáneas -marcada por su inmaterialidad, su rápida circulación y su capacidad para lograr una conexión global- influye en nuestra manera de percibir el mundo y actuar en él. Para ello, junto con los aportes de Hito Steyerl (2014) y Jose Luis Brea (2007), se analizan dos aspectos fundamentales: las características de la imagen digital y la masividad en su circulación, que nos invitan a reconsiderar cómo nos relacionamos con estas imágenes en un entorno de constante circulación.

La condición digital de las imágenes

¿Cómo ha afectado la transformación digital a nuestra forma de comprender las imágenes en un mundo donde estas circulan constantemente? La respuesta a esta pregunta involucra la necesidad de pensar los cambios que ha experimentado la imagen en su tránsito de lo que podríamos denominar, lo mecánico a lo digital.

Anteriormente, las imágenes estaban ligadas a un medio “físico” que les otorgaba un carácter particular: un cuadro de una galería, una película proyectada en una pantalla, una fotografía impresa en papel. Esos soportes no solo sirven como vehículo de la imagen, sino que también influyen en la manera en que el espectador se relaciona con ella. La presencia material de la imagen genera una interacción directa y concreta, en la que el espectador debe situarse frente

al objeto en un tiempo y espacio específicos para poder contemplarlo. Jose Luis Brea (2007) califica a este tipo de imágenes como tradicionales y filmicas, describiéndolas como adheridas a su soporte, lo que le otorga una estabilidad particular. La experiencia visual está condicionada por el entorno o marco que la contiene, lo que define un vínculo estrecho con el espacio y tiempo en que es observada.

Con el advenimiento de la era digital, esta relación comenzó a transformarse, ampliándose el registro fotográfico y abriendo nuevas posibilidades de circulación. La introducción de la imagen digital trajo consigo una revolución en la forma en que accedemos a este material. La pantalla, en lugar de ser un simple soporte físico o marco, se convirtió en la ventana a un espacio virtual en constante mutación, donde circulan y se multiplican las imágenes. Estas flotan libremente, evanescentes, sin tener un punto fijo en el espacio. Brea (2007) describe cómo esta imagen se comporta como un espectro, un fantasma que aparece en múltiples pantallas y escenarios virtuales, se multiplica y se desplaza sin perder su esencia, generando una experiencia fragmentada y deslocalizada.

A diferencia de la imagen tradicional, que estaba fijada en un soporte tangible, la imagen digital existe en un flujo constante. Brea (2007) introduce el concepto de *imagen-tiempo* para referirse a este fenómeno: las imágenes digitales no tienen una duración estable ni una permanencia, sino que su existencia es efímera y contingente, apareciendo en la pantalla para desvanecerse y ser reemplazadas por otras. Brea plantea que esta naturaleza efímera de la *imagen* refleja una nueva forma de relacionarnos con el tiempo: en lugar de buscar la permanencia, estas imágenes abrazan un corto instante, generando una economía de la memoria distinta. El espectador no se enfrenta a un objeto permanente que puede ser contemplado indefinidamente, sino a una serie de destellos visuales que aparecen y desaparecen. La imagen-tiempo digital, al ser fugaz, nos obliga a adoptar una postura pasiva, donde lo que vemos es transitorio, difícil de retener o profundizar, lo que genera una forma de desapego que no ofrece el lugar para el detenimiento y la reflexión.

Doble espacialidad y percepción fragmentada.

La experiencia de la imagen digital no sólo redefine nuestra relación con el tiempo, sino también con el espacio. En el entorno digital, el ser humano se desliga parcialmente del espacio físico en el que se encuentra y pasa a habitar un segundo espacio: el espacio virtual. Este entorno digital es dinámico, fluido y siempre cambiante, construido y modificado por nuestras interacciones, publicaciones y datos. Lo que antes se percibía como un espacio concreto y

estable en la contemplación de una obra de arte, ahora se transforma en un espacio en continua construcción, donde la experiencia visual se fragmenta y se deslocaliza.

Podríamos considerarlo un ecosistema virtual, como un entorno en el que nos enfrentamos con una realidad paralela que no sigue necesariamente las mismas reglas que el espacio físico. Es un entorno en constante redefinición, donde el tiempo se desintegra en una multiplicidad de momentos simultáneamente accesibles y donde las imágenes no encuentran una ubicación fija, sino que flotan y se multiplican. La imagen digital, al habitar este segundo espacio, desafía nuestras nociones tradicionales de tiempo-espacio, ofreciendo una experiencia visual que escapa los límites del mundo material.

Hemos dicho ya que la percepción de las imágenes digitales está siempre mediada por una pantalla, que funciona como un interfaz entre el espectador y el contenido virtual, de esto se sigue que esa mediación genere una experiencia dividida, en la cual estamos físicamente presentes en un espacio, pero nuestra atención se desplaza hacia el espacio virtual. Esta superposición de realidades altera nuestra relación con las imágenes, ya que el entorno digital permite una conexión inmediata pero menos tangible.

La fragmentación de nuestra percepción del espacio y el tiempo en el entorno digital no solo transforman nuestra experiencia de lo visual sino que además replantean los modos tradicionales de percepción. En esta misma línea, Hito Steyerl (2014) analiza cómo las nuevas tecnologías alteran radicalmente la forma en que percibimos el tiempo y el espacio. Según la autora, ya no contamos con una perspectiva lineal y única, sino que nos enfrentamos con una multiplicidad de perspectivas simultáneas que desestabilizan nuestra comprensión del mundo. En lugar de aquella perspectiva, que nos otorgaba una visión estable del espacio y el tiempo, surge lo que Steyerl denomina una nueva perspectiva arriba-abajo, que genera a su vez un observador flotante, cuya mirada ya no está anclada en un punto fijo, sino que se dispersa en múltiples direcciones y objetos. En este contexto, la percepción temporal también se ve afectada, ya que la atención constante a las pantallas desintegra el horizonte estable del pasado y futuro, reemplazándolo por una sensación de simultaneidad y sobreexposición.

Precisando aún más su diagnóstico, Steyerl sugiere que este cambio en la percepción no se limita a las pantallas, sino que tiene sus raíces en las imágenes aéreas y satelitales. Este tipo de imágenes proporcionan una mirada omnisciente que trasciende los límites físicos del cuerpo, situándonos en una perspectiva casi divina, donde la mirada de la realidad no depende de nuestro posicionamiento geográfico o corporal, sino de una especie de ojos de Dios, que amplían nuestra percepción cotidiana.

Impacto en la concientización y acción.

Los cambios en la materialidad de las imágenes y en nuestra percepción de ellas, no solo transforma nuestra relación con esos fenómenos, sino que tiene un impacto directo en nuestra capacidad para conectar con realidades distantes. El acceso a múltiples puntos de vista simultáneos, facilitado por la imagen digital, nos permite presenciar eventos y situaciones que están normalmente fuera de nuestro alcance, alterando nuestra conciencia sobre el mundo.

Esta posibilidad de acceso redefine nuestra relación con la acción y la responsabilidad. Al estar expuestos constantemente a realidades lejanas, ya sea a través de transmisiones en vivo o imágenes capturadas desde cualquier punto del planeta, surge una nueva forma de posibilidad de concientización global. Sin embargo, esta sobreexposición plantea una paradoja: aunque podemos observar y conocer problemáticas que ocurren en diferentes partes del mundo, nuestra capacidad para actuar frente a esas realidades se diluye.

A medida que el flujo de imágenes se vuelve cada vez más abrumador, nuestra capacidad de procesarlas de manera significativa se ve más comprometida. La naturaleza efímera de la imagen digital que está en constante circulación, genera una exposición incesante a realidades que a veces nos son distantes: catástrofes, conflictos, crisis ambientales. Esta sobreexposición, aunque pareciera aumentar nuestra conciencia global, termina por saturar nuestra percepción y reducir nuestra capacidad de respuesta. El resultado es un estado de desensibilización en el que la magnitud y la rapidez de los acontecimientos que observamos exceden nuestra capacidad de asimilación.

Este fenómeno se traduce en lo que puede describirse como una “fatiga visual”. Al estar sometidos a una constante y rápida sucesión de imágenes de alto impacto emocional, el espectador experimenta un agotamiento que desborda su capacidad de respuesta sostenida. En lugar de generar empatía o movilizar a la acción, las imágenes se convierten en simples destellos momentáneos que se desvanecen rápidamente de la memoria. La experiencia visual se fragmenta, y con ella, también se fragmenta nuestra capacidad de conectar emocionalmente o reflexionar sobre lo que estamos observando. Se llega así a una especie de ceguera por saturación, que implica no solo un bloqueo perceptual, sino también un desafío ético y político. Aunque las imágenes digitales nos permiten acceder a múltiples puntos de vista y a realidades que antes estaban fuera de nuestro alcance, su constante reproducción nos conduce a un estado de pasividad. En lugar de inspirar a una acción prolongada, en su naturaleza fugaz, la imagen digital genera respuestas emocionales breves y efímeras que se diluyen tan rápido como la propia imagen.

En función de lo expuesto, consideramos fundamental reconocer que la era digital ha transformado no solo la materialidad de las imágenes, sino también nuestra capacidad de interactuar con ellas de manera significativa. La sobreabundancia de imágenes en circulación constante, lejos de profundizar nuestra conciencia global, ha generado pasividad en la acción, y nuestra capacidad de actuar frente a las realidades que observamos se ve gravemente afectada. Frente a esta paradoja, es necesario reflexionar sobre el papel de las imágenes en la construcción de vínculos sociales y en la movilización hacia el cambio. ¿Cómo podemos restaurar la capacidad de las imágenes para generar respuestas significativas? Esto nos plantea un desafío crucial para el futuro, en el que debemos reflexionar sobre nuestras formas de mirar para que no solo se registre el flujo de imágenes, sino que también se favorezca al detenimiento en la reflexión y la acción sostenida.

Pensar el poder de las imágenes para transformar la percepción y movilizar a la acción requiere un cambio en nuestra relación con ellas. En un contexto de saturación visual, quizás la respuesta radique en desacelerar el consumo de imágenes, en crear espacios que promuevan una contemplación más profunda y en redescubrir la capacidad de una imagen para generar impacto más allá de su inmediatez.

Referencias bibliográficas

Steyerl, Hito. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Brea, José Luis. (2007). “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en *Estudios visuales* 4: 145-164.

Brea, José Luis. (2007). “La era de la imagen electrónica”. Conferencia pronunciada en La LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón). Marzo de 2007.

¿Fuera del canon? La autoconfiguración de Karmelo Iribarren como *outsider* en el campo literario español.

Mariano Domingo¹

marianodomingo96@gmail.com

UNMdP-CELEHIS

“De seguir escribiendo estas cosas, van a tener que pasar muchos alcaldes antes de que me den una medalla municipal.”.

(Iribarren, 2022: 147)

Introducción

En su perfil personal oficial en la red social Instagram, que cuenta con más de catorce mil seguidores, casi trescientos posteos y una primera entrada visible de diciembre del año 2017, el poeta y ensayista vasco Karmelo C. Iribarren (San Sebastián, 1959-) publica con regularidad imágenes diversas, por lo general asociadas a su oficio de escritor. Las fotos de portadas y fragmentos de libros propios y ajenos se alternan con las de recortes de diarios en los que se reseñan sus títulos o se lo entrevista y otras de él mismo dando a conocer y/o siendo parte de variadas actividades culturales y literarias (lecturas, encuentros con otros escritores reconocidos, ciclos de charlas, participaciones en congresos, firmas de ejemplares, entregas de premios, etc.). Desenfocadas y a contraluz, la mayoría de ellas parecerían haber sido tomadas en forma casera por el autor y pocas cuentan con un epígrafe o pie de foto lo suficientemente explicativo; todo lo cual, a priori, no resulta coherente con una estrategia consciente de autopromoción de su hacer.

Una descripción similar vale para sus dos usuarios oficiales en Facebook, el primero de los cuales, “Karmelo C. Iribarren”, se encuentra inactivo desde agosto del mismo año 2017 debido

¹ Mariano Domingo es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata y alumno del Doctorado en Letras de la misma casa de estudios. Se desempeña como investigador desde 2018, año en que se incorporó al grupo "Semiótica del discurso", con sede en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CeLeHis) dirigido por la Dra. Laura Scarano y actualmente por la Dra. Verónica Leuci. Como parte de ese grupo ha llevado adelante diversas investigaciones en el marco de varias becas para alumnos de grado y posgrado en las que se dedicó al estudio de los denominados "nuevos realismos poéticos españoles" de finales de siglo XX y principios del XXI, en específico, a partir del análisis de la obra de autores como Roger Wolfe, Karmelo Iribarren y Manuel Vilas. La presente ponencia se inscribe en un proyecto de investigación para una beca de posgrado tipo A de la UNMdP, de título “Variaciones y provocaciones de los nuevos realismos poéticos en España: Los casos de Manuel Vilas y Karmelo Iribarren”.

a un “virus que me ha estropeado las aplicaciones de este muro” y que lo obligó a mudarse a un segundo perfil, “Karmelo C. Iribarren (Mientras me alejo)”. En él replica buena parte de las publicaciones de Instagram, entre las cuales intercala fragmentos o textos completos de su autoría y de otros poetas de referencia, práctica que repite en su cuenta en X, ex Twitter, en la que, además, abundan las citas de *Diario de K*, su libro de notas, anécdotas, y aforismos publicado en 2022, entre ellas, el que encabeza como epígrafe estas páginas, anticipo de la clase de reflexiones sobre las que se ha indagar.

¿Dentro o fuera del canon?

Más allá de los usos que Iribarren destina a cada plataforma en particular, lo que resulta de verdadero interés para el análisis en esta ocasión es la imagen que de sí construye en todas ellas y el lugar que, según manifiesta, ocupa dentro del complejo escenario de las letras en la España actual. Y es en su perfil de Instagram donde es posible hallar un primer indicio, tal vez nimio pero paradigmático, de ese posicionamiento respecto del campo intelectual en general y el literario en particular, como sinuoso entramado de relaciones de poder entre múltiples agentes (escritores, firmas editoriales, lectores, etc.), según la ya tradicional definición de Pierre Bourdieu. Porque, con afán provocador, el oriundo de San Sebastián no utiliza en Instagram su nombre de pila como identificación de usuario sino el título “Fuera del canon”. Es decir, se percibe presente, partícipe, pero apartado, en un lugar excéntrico, periférico en relación al circuito de reconocimiento de las letras españolas. Ahora bien, este gesto poco tiene de excepcional en el caso de Karmelo Iribarren, al contrario, forma parte de un premeditado proceder por el que el autor ha procurado presentarse ante el público y sus colegas, primero, como poeta desatendido por la crítica literaria su conjunto, luego, como tardíamente reconocido y erróneamente leído, excluido, por ende, de cualquier instancia de posible consagración.

De ahí que el propósito del presente estudio sea indagar en múltiples manifestaciones de esa sostenida estrategia de autorrepresentación del poeta vasco como un sujeto escritor supuestamente escindido de toda dinámica de sociabilidad, de promoción y/o premiación común a los demás autores de su generación y estatus. Para hacerlo, se procederá a analizar varias de las instancias de participación de Iribarren en el ágora de la discusión crítica, desde sus reflexiones compiladas y compartidas en *Diario de K* a sus intervenciones directas en el ámbito público en múltiples entrevistas y ciclos de debate y hasta cierto número de sus posteos más recientes en redes sociales, a través de los cuales también incide, sobre todo desde la ironía

y hasta el agravio, en la siempre activa discusión respecto de la formación de un canon poético español actual.

Breves consideraciones sobre el problema del canon literario

Antes de abordar específicamente las consideraciones del donostiarra respecto del sitio que ocupa en el predilecto círculo de los poetas españoles consagrados del siglo XXI, es necesario dar cuenta, aunque más no sea de forma superficial, del significado y los alcances de la noción de canon según se deriva de las sucesivas aportaciones y los diversos (e intensos) debates teóricos que lo han tenido, y aún lo tienen, por objeto. En primer lugar, el crítico estadounidense Harold Bloom, en su título *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, origen de una acendrada polémica, propone una definición inicial de lo canónico literario, como recorte de un corpus de textos con un fin pedagógico:

el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza, y a pesar de las recientes ideas políticas de multiculturalismo, la auténtica cuestión del canon subsiste todavía: ¿Qué debe intentar leer el individuo que todavía desea leer en este momento de la historia? (1995: 17)

De esta forma, Bloom reconoce en el canon una suerte de límite necesario, un patrón indispensable que permite operar a la memoria, recurso indispensable para cualquier proceso cognitivo, “el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural. (33). Y aunque reconoce la esencia abierta última del canon como catálogo, se opone de plano a toda tentativa crítica por abrirlo o democratizarlo hasta el punto de advertir que, en sí mismo, el canon resulta inabarcable. Pero ¿qué hace de un texto cualquiera uno canónico?, ¿qué tiene de particular para sobrevivir en la memoria al resguardo del paso del tiempo? Para el estadounidense, la potencial entrada al canon de una obra depende exclusivamente de su valor estético intrínseco, valor que asocia a la originalidad como carácter que la distingue del resto de las obras de su época (Romero López, 2010: s/p). Algunos de los veintiséis nombres a los que Bloom les admite el acceso al círculo restringido del canon occidental son William Shakespeare, Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer, Miguel de Cervantes Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, León Tolstói, etc.

Frente a la hipótesis de Bloom, que descarta por improcedente el análisis de la incidencia externa de actores individuales e institucionales en la canonización de uno u otro texto, un buen número de teóricos, desde la vereda opuesta, estudian el problema del canon en lo que tiene de

cifrado contextualmente. Por ejemplo, el catedrático español José María Pozuelo Yvancos, en “Canon e historiografía literaria.”, se niega a concebir una propiedad del texto canónico *per se*: frente a quienes la hacen residir en condiciones universalistas de naturaleza estética, he sostenido que la propia idea de canonicidad exige la consideración particular e histórica de su descripción en la medida en que el concepto de valor que soporta todo canon es un punto de vista que interviene en la propia constitución del objeto canónico y no es superior a él. (2006: 22)

Dolores Romero López, por su parte, recupera la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, por la cual, en un sistema que contiene varios sistemas en conflicto entre sí, los elementos miembros de cada uno reciben valor solamente por las relaciones de oposición que establecen entre ellos, de ahí que la diferencia entre textos deje de ser entre lo “canónico” y lo “no canónico” sino entre lo “canonizado” y lo “no canonizado”, con la ventaja que eso significa para el análisis: “no excluye ningún libro ni ningún autor, sino que todos los libros y todos los autores nacionales o internacionales estarían representados; su valor vendría dado no por el sujeto que lo selecciona, sino por su funcionamiento dentro del sistema en que se sitúa.” (2010: s/p)

Diario de K, Karmelo Iribarren por Karmelo Iribarren

El lingüista francés Dominique Maingueneau advierte que todo escritor, como actor dentro de la institución literaria, a través de sus comportamientos y sus textos de acompañamiento, procura en mayor o menor medida, gestionar, delinear su personal “imagen de autor”, en tanto que el resultado de su constante interacción con el resto de los agentes que generan discursos sobre él (críticos, profesores, gran público) (2015: 18). En esa misma línea, Jerome Meizoz desarrolla su noción de “postura”, a la que define como “la manera mediante la cual un autor se posiciona singularmente, dentro del campo literario, al elaborar su obra. Tal presentación de sí mismo se construye en el tiempo y, de cierta forma, de manera acumulativa.” (2014: 91-92). Pocos casos tan paradigmáticos en el escenario de la poesía española del siglo XXI como el de Karmelo Iribarren en términos de la configuración de una imagen de autor y una postura personal, singular y peculiar. Y si hay un aspecto que destaca en esa construcción, desde el inicio mismo de su trayectoria como poeta e incluso antes, desde su juventud, es un sentimiento de soledad, de excepcionalidad, de lejanía respecto de quienes lo rodean, ya en su vida personal, ya en el ámbito profesional.

Este aspecto, central en la caracterización de la figura de Iribarren que se repite en presentaciones, perfiles, entrevistas, etc., encuentra su forma más condensada en el ya citado *Diario de K*. En él, el autor, mediante breves anécdotas personales y reflexiones de tinte aforístico, reincide en las previamente destacadas aristas de su ya validada imagen, sobre todo, en lo periférico de su situación respecto del entramado crítico académico tradicional. Para muestra valen dos botones, o dos entradas del diario, de muchas otras posibles. La primera tematiza el desdén con el que, según entiende, los estudios especializados lo han destrutado: “Hace tiempo que dejé de leer la crítica literaria que se escribe en los periódicos. La cosa empezó a no parecerme seria (y no porque nunca hablasen de mí).” (207). La segunda lo escenifica, humorísticamente, como doble fracaso, el del desconocido por el público que, para peor, habla solo: “«Esta mañana, al salir de la ducha, he estado a punto de partirme la crisma. Imaginaos qué pérdida para la historia de la Literatura española»-dije ayer en el bar-. Y no miró nadie.” (2022: 190).

Karmelo Iribarren: el poeta salvaje que nació en un bar

Así titula Irene Hernández Velasco la semblanza de Iribarren que escribió en 2016 para “Papel”, el suplemento cultural del diario *El Mundo*, y que cuenta, como bajada, con cuatro líneas, tal vez suficientes para resumir el ejercicio de autorrepresentación inagotable que practica el donostiarra: “Karmelo C. Iribarren sobrevivió a la CNT, al 23F, a los excesos y al disparo a bocajarro de la poesía. Bardo de borracheras en verso, ya dejó el alcohol, es venerado en redes sociales... y en el casco viejo de San Sebastián.” (2016: s/p). No solo el título del perfil sino también su contenido se nutre de cantidad de encuentros registrados del autor con periodistas en los que tienden a repetirse ciertas particularidades de la vida y obra de Iribarren que, a fuerza de reiteración, alcanzan tintes de leyenda en el marco del papel que acostumbra a representar en estas instancias: la muerte temprana del padre, su estancia en un internado, su falta de educación universitaria, su trabajo en el bar de su propiedad, sus inicios en la escritura, etc. Todos y cada uno de ellos surgen en el largo intercambio que Iribarren tiene con Juan Tallón para la revista *Jot Down* en 2017 que, a más del potencial valor confesional que reporta por sí mismo, se carga de nuevos significados al ser referido en *Diario de K* en un comentario que relativiza lo planteado por la precaución actoral que adopta el entrevistado:

En un par de horas voy a encontrarme con Juan Tallón, el autor de *Mientras haya bares*, un libro que me gustó y al que vuelvo de vez en cuando. He quedado con él frente al H Londres, en la barandilla de la playa. De ahí iremos a la cafetería del hotel, que suele estar tranquila a

esas horas. «Será una entrevista larga, desayuna fuerte», me dijo ayer en un mail. De momento me he tomado un par de cafés. Ahora estoy barajando la idea de ponerme un orfidal bajo la lengua, aunque no sé si queda alguno por ahí. Juan viene desde Orense, enviado por la revista *Jot Down*, y eso me merece un respeto. Procuraré estar a la altura, como es norma en mí, aunque luego rara vez el resultado sea el previsto, el que uno hubiese querido. Desde la cocina me llega el borboteo de la cafetera. Tengo que controlarme, no dar titulares peligrosos, no pegarme tiros en el pie. Aquí te desangras y la gente sigue andando o, como mucho, se quedan un rato a mirar. (2022: 250)

Fuera, ¿pero qué tan fuera del canon?

No es en vano insistir en que la imagen de *outsider*, de autor exocanónico que Iribarren tematiza en todos y cada uno de los materiales referidos no es sino parte de una concertada operación de autorrepresentación de un poeta que publica desde hace décadas en algunas de las firmas editoriales especializadas en poesía más importantes de España (Renacimiento, Visor, etc.), ha sido merecedor de varios premios (entre ellos, el Premio de Poesía Hermanos Argensola 2023 por su último poemario, *La última del domingo*), integró diferentes antologías de lírica, fue entrevistado por distintos medios culturales de relevancia en el país y cuya obra poética es objeto de un volumen íntegramente dedicado a su estudio, *Otra manera de decirlo. La poesía de Karmelo C. Iribarren*, del profesor de Lengua y Literatura Castellana Pablo Macías.

Pero ni siquiera su autoproclamada condición de *outsider* le impide a Iribarren tomar parte activa, y hasta protagonista, en esa arena de lucha moderna que son las redes sociales. En ellas se combinan, por un lado, la autopromoción exagerada, irónica, de su obra (el dos de septiembre del corriente, por ejemplo, postea una foto en Facebook de *La última del domingo* con el encabezado “Ahí lo tienen, como si tal cosa, el libro del año.”), por el otro, la diatriba hacia otros actores de la escena literaria y crítica española actual. En este sentido, el quince de mayo del presente año, Rafael Morales Barba, profesor de Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid desde 1988, publica en Facebook una reseña de su libro *Punto y seguimos* de Ignacio Escuin Borao para el suplemento cultural del Diario de Teruel bajo “A Nacho Escuin le gusta mi libro.” y en la zona de comentarios a la publicación, Iribarren, quien desde *Diario de K* demuestra cierta inquina personal para con el catedrático de Madrid, responde “Por qué no. Hay gente para todo”

Conclusiones, o cómo abstraerse (momentáneamente) del canon

Desentrañar hasta el detalle los mecanismos de funcionamiento de la compleja estrategia de autoconfiguración y presentación de Karmelo Iribarren como poeta exocanónico frente a su público lector excede con mucho los objetivos (y posibilidades) de la presente ponencia, mero muestrario de unas formas personales de construcción de un imagen de autor particular. El análisis de sus relatos de infancia y adolescencia, de sus consideraciones respecto de la conformación de un canon literario español contemporáneo, de sus opiniones vertidas en las nuevas plataformas del debate público (X, Facebook, Instagram) requerirían estudios específicos de mayor extensión. A modo de síntesis de lo aquí planteado, resulta tal vez más adecuado referir los resultados prácticos del proceder de Iribarren. La ya mencionada semblanza de Irene Hernández Velasco cuenta con solo dos comentarios en el sitio oficial en el que está alojada y su texto está duplicado. El usuario, solo identificado como Joaquín Campos Román, escribe el veintinueve de enero del año dos mil dieciséis: “Karmelo C. Iribarren , enorme poeta que posee una virtud escasamente española: no querer llamar la atención. Léanlo. La vida misma.”. Más allá del nivel de autenticidad que se le pueda asignar a un comentario perdido en el portal digital de un suplemento de cultura, se ha de reconocer que Iribarren, desde fuera del canon, aún suma adeptos y predicadores. Léanlo.

Referencias bibliográficas

- Bloom, Harold. (1995). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2010). “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”. En *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Iribarren, Karmelo. (2015). *Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2015)*. Sevilla: Renacimiento.
- (2022). *Diario de K*. Madrid: Papeles mínimos ediciones.
- . (2016). “Karmelo Iribarren: el poeta salvaje que nació en un bar. / Entrevistado por Irene Hdez. Velasco. En *Papel*.
- . (2024). *La última del domingo*. Madrid: Visor.
- Macías, Pablo. (2017). *Otra manera de decirlo. La poesía de Karmelo C. Iribarren*. Sevilla: Renacimiento.

Meizoz, Jérôme. (2014). “Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor.”. En Zapata, *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquía, pp. 85-96.

Pozuelo Yvancos, José María. (2006). “Canon e historiografía literaria.”. En *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. XI, pp. 17-28.

Romero López. Dolores. (2010). “Aproximación al problema de la formación del canon en la literatura comparada.”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Topuzian, Marcelo. (2011). “Literatura, autor y verdad en los márgenes de la teoría literaria.”. En *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 1.

Los cuerpos por venir. Intervenciones del archivo en el territorio bonaerense

Maria Eugenia Rasic
CTCL-FaHCE-UNLP
mariaeugeniarasic@gmail.com

Lucía Fayolle
IdIHCS (CONICET-UNLP)
fayollelucia@gmail.com

En el marco de proyectos doctorales y posdoctorales CONICET y en el marco de un proyecto de investigación colectivo radicado en la FaHCE-UNLP sobre archivos artísticos y literarios latinoamericanos¹ venimos haciéndonos ciertas preguntas en torno a las relaciones entre arte, literatura, archivos, paisaje y comunidad en territorios atravesados por procesos de desertificación en la provincia de Buenos Aires. Aunque también en el marco de experiencias personales, a ambas, por distintas razones, se nos volvió deseable y necesario hacerlas acompañadas del desplazamiento por los campos de la provincia de Buenos Aires. Esto nos llevó a correr la mirada y la escucha de los grandes centros urbanos. Ambas, atravesadas por biografías que nos llevaron a vivir en dos lugares (General Pinto y La Plata, Carlos Casares y La Plata) y estar un poco en cada lado, hicimos hogares, lazos, comunidades y familia tanto en los bordes de la provincia como en una de sus ciudades universitarias (por no decir letradas). Algo de esa vida en ambos lugares, esa territorialización estrábica nos llevó a atender a aquello que sabíamos que no estaba siendo mirado y que valía la pena atender. Es por eso que, en distintos momentos de nuestras investigaciones, apostamos a estudiar un conjunto de materiales a la espera de ser exhumados (Gerbaudo, 2013) y leídos con la potencia de archivo². Era necesario, para hacerlos más visibles, mirables y archivables; para ampliar los mundos posibles

¹ Primero, “El archivo como espacio de intervención en América Latina. Políticas de exhumación, conservación y visibilización de archivos de la literatura y el arte” (2018-2022), dirigido por Graciela Goldchluk; luego, “El archivo visible. Escrituras, circulación y edición en América Latina.” (2023 y continúa), dirigido por Lea Hafter.

² Llamamos “potencia de archivo” al conjunto de documentos, piezas y materiales heterogéneos que, si bien constituyen un resto de la parte horadada de un archivo, aún no lo son en sí; por tanto se hallan en proceso de formación y en un estado de espera cuyo porvenir es siempre incierto, pero cuyo presente abre nuevos pasados y los instituye con otra futuridad posible.

(Despret, 2022) en aquellas ciudades que habitamos. Para situar la práctica, incluso, desde distintos tipos de proximidad (Longoni, 2022).

Apostamos a estudiar estos materiales con sus propias lógicas, contextos, preguntas y respuestas, sin pretender que ingresen en la homogeneización propuesta por el arte y la literatura, pero que interrompan el sistema por ser estudiadas con compromiso. Ponemos en suspenso la valoración literaria y artística letrada, nos desplazamos con todo el cuerpo y los recorridos realizados a nuestro territorio –el noroeste y sudoeste de la provincia de Buenos Aires– para leer ahí y desde ahí. Esto implica prestar atención a otras maneras de atender y desear el mundo no para discutir o contradecir las lógicas modernas urbanas, no para ponerlas en valor por encima de estas. Por el contrario, para multiplicar los mundos posibles. Como propone Despret (2022), coexisten muchas maneras de hacer territorio. Entonces, es imperioso multiplicar las posibilidades para volver al mundo más habitable; no reducirlas al nuestro sino escuchar y dar entidad a esa heterogeneidad. Para comenzar a darles un lugar, es necesario creer en el derecho a que sean miradas de una manera en que su particularidad y potencia sea visible, mirable, deseable y archivable. Didi-Huberman (2012), en *Supervivencia de las luciérnagas*, advierte: “sería algo criminal y estúpido colocar a las luciérnagas bajo un proyector creyendo observarlas así mejor” (p.39). Así como no vale la pena mirar a las luciérnagas bajo la luz del proyector, porque esto no permitiría ver su característica principal -su luz tenue-, tampoco se puede leer y escuchar estas piezas bajo las lógicas de la literatura producida y difundida en las ciudades letradas.

Para comprender el sentido y la importancia de las piezas que constituyen nuestro corpus de estudio, de las cuales aquí compartiremos solo algunas, es necesario hacerlo de manera situada en el territorio en que se alojan y en el que a la vez intervienen, ponerlas en red con otras intervenciones de la región. Para desandar la ficción de desierto –una invención que fue y sigue siendo necesaria para construir y sostener un proyecto político y económico liberal de nación, pensado desde los grandes centros urbanos para nombrar el territorio a su medida– fue necesario movernos y estudiar el territorio desde ahí mismo. Sin embargo, aunque haya sido siempre nombrado y archivado desde afuera, fue interrumpido por las insistencias artísticas-literarias en dejar huellas de aquello dicho y hecho en los bordes del noroeste y sudoeste de la Provincia de Buenos Aires. Son otras formas de atención y de hacer lugar.

En diálogo con Haraway (2019), Despret invita a atender y reconocer las maneras en que otros seres son portadores de atenciones; y, de esta manera, atendiendo a las variaciones, multiplicar nuestro mundo, las maneras de ser, experimentar, sentir y darle importancia a las cosas. Ella

escucha un mirlo que había comenzado a cantar porque algo le importaba y, en ese momento, “no existía más que el deber imperioso de hacer escuchar” (p.14). Esto mismo nos pasó en el ir y venir por los campos, hay algo allí –en otro lugar, de otra manera– que queremos escuchar, porque va a seguir cantando “lo importante” para esta porción del mundo, para esa manera de prestar atención. Hacer obra con las huellas que imprime el paisaje sobre un lienzo o con los restos de una vaca lechera en un territorio ganadero y amenazado por el desierto puede ser, en este sentido, así de significativo. Hay así, en la decisión de la artista Mercedes Resch (Cura Malal, Pdo. de Coronel Suárez) y en el gesto de Raquel “Kuki” Giubileo (General Pinto), una voluntad de marcar la presencia en el territorio; y también hay, en la decisión de exhumarlo, señalarlo e imprimirlo, una voluntad de darle entidad a esa territorialización.

El recorrido de Despret por los estudios ornitológicos, esa pausa en una manera de prestar atención de una disciplina específica que le permite ampliar sus posibilidades de mundo, nos invita a recorrer las maneras en que se ha pensado y construido el territorio en Argentina, particularmente los bordes sobre los que nos paramos. Esta, nombrada y organizada desde la lógica de la propiedad y de la competencia patriarcal, fue una región siempre nominada por varones y desde las ciudades letradas en relación con su productividad económica y política para los proyectos de estado-nación: “Pampa húmeda”, por las características de la tierra que la convierten en uno de los territorios más aptos para la agricultura y ganadería; “el granero del mundo”, porque desde el siglo XIX ha alimentado a gran parte de la población mundial; “desierto”, el nombre con más insistencia política e influencia artística-literaria, operación discursiva necesaria para que se justifique la construcción de un proyecto de nación para llenarlo (Rodríguez, 2010). Se ha ficcionalizado para nuestro territorio un desierto teórico, estetizado y potenciado por la literatura, que alimentó y fue alimentada por una construcción de un territorio habilitado para ser explorado y nombrado. La nación ha cartografiado el “desierto” desde los centros y sus ciudades letradas (Parra Triana, 2021; Rama, 1984), cuya pulsión escrituraria ha sido fundamental para registrar, administrar, controlar el territorio, modernizarlo y civilizarlo (Dalmaroni, 2006; Ramos, 2002; Taylor, 2017). La ficción lingüística e iconográfica de este espacio ha resultado necesaria para la imposición de un proyecto de nación homogeneizante y neutralizante (Malosetti, 1991; Pas, 2006). Pero en los archivos por venir de los bordes bonaerenses hay restos que resisten este desierto.

Este es mi cuerpo

En el marco de un proyecto posdoctoral CONICET, he conocido la obra de Mercedes Resch, artista de Cura Malal, Pdo. de Coronel Suárez, a partir de su participación en *Proyecto*

Hermosura, un proyecto documental y colectivo que, junto a dos artistas más, Verónica Suanno y Nilda Rosenberg, se propone recuperar una memoria poética del territorio rural que Resch habita: Cura Malal³. El material de archivo poético que el proyecto fue haciendo junto con la comunidad curamalense y los documentos relacionados a los procesos fundacionales del territorio (con los cuales también operan a la hora de construir el primero) se halla reunido, tanto en una publicación abierta del Proyecto (2008), como en la casa de Mercedes Resch y en el espacio cultural que comparte el mismo domicilio, La Tranca. Es aquí, en el lugar en el que la artista reside y despliega sus prácticas artísticas donde se preservan dichos materiales. La artista los guarda y los cuida porque sabe que ahí, en el conjunto heterogéneo que aguarda a la espera de un espacio institucional, se aloja una memoria de la comunidad que los insistentes procesos de modernización liberal y neoliberal han intentado borrar. La obra particular de Resch también empuja por exhumar, señalar y preservar, junto con los elementos animados del paisaje de Cura Malal, otras huellas. Aquellas que, como decíamos, han quedado enterradas, disueltas y oxidadas por los procesos de desertificación y despaisamiento (Andermann, 2018; Canal-Feijoo, 1934) a los que el territorio fue sometido, tanto por políticas económicas, como por políticas de lectura que han reproducido y legitimizado esa empresa.

De este modo, muchas de las piezas artísticas de Resch tienen, en sí mismas, el gesto y la potencia de archivar. Tal es el caso de *Alambres*, una serie caligráfica hecha con algodón y alambres pertenecientes a los trenes que alguna vez pasaron por la estación del ferrocarril para transportar personas y conectar territorios. Hoy solo existen en el recuerdo de sus habitantes o en algún rincón del corazón de la tierra (Rasic 2021). Y si bien esas comunidades han ido quedando cada vez más aisladas, vacías, y entonces aparentemente muertas, la artista insiste en darles cuerpo y reactivarlas. Sabe que detrás, mejor dicho, debajo de la tierra que habita es posible hallar una estructura para sostenerlas.

³ Voz en araucano que significa “corral de piedra” por el cordón serrano que rodea la zona.





Entre los años 2021 y 2022 algunos acontecimientos marcaron fechas y momentos, situaciones difíciles de transitar. A fines del 2021 surge, a partir del desarrollo de un taller de poesía visual, la serie *Este es mi cuerpo*, una colección de huesos de vaca. Así cuenta Mercedes Resch⁴ el comienzo de este proyecto, el cual, fue interrumpido por un accidente automovilístico que rompió, justamente, otros huesos: los de la artista.

Este es mi cuerpo es una obra en construcción que cuenta con numerosas piezas. También, un dispositivo para escribir poesía y para seguir buscando en Cura Malal las piezas y fragmentos que vendrán. Es una colección de huesos⁵, una construcción simbólica de ese

⁴ Mercedes Resch es artista visual, poeta y docente. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en salones de la región y en Buenos Aires. En La Barraca Vorticista presentó la muestra “Silencio de los pastizales” y en el Museo Benito Quinquela Martín, junto al escritor Leandro Vesco, “Un viaje a Cura Malal”. En el 2022 quedó seleccionada en el premio ITAÚ de Artes Visuales y gana el premio IN SITU en el MAC Córdoba 2023 con la 1º de las 5 telas de la serie “Sudario de la Pampa Argentina”. Realizó clínicas de obra con Nilda Rosenberg, Daniel Fitte, Jorge Sepúlveda y Marina De Caro. Desde el 2007 es miembro, junto a otras dos artistas, de “Proyecto Hermosura”, un colectivo poético-documental con el cual he trabajado, como ya he dicho, las relaciones entre arte, comunidad y archivo en el marco de un proyecto posdoctoral CONICET. Desde el 2009 desarrolla el proyecto artístico-cultural “Corral de Piedra” en el ámbito rural de Cura Malal, el cual funciona como un espacio de arte junto con la pulpería “La Tranca”. Algunas de las imágenes que aquí se comparten de la serie *Este es mi cuerpo* fueron cedidas generosamente por la artista para su lectura y publicación.

⁵ Si bien *Este es mi cuerpo* se trata, principalmente, de una colección, al leerlas en conjunto con las otras piezas de la artista, emerge una noción de archivo en obra que es el que nos interesa señalar, a la luz no sólo de una operación

esqueleto que fuera la vaca lechera de Reimunda, la madre de la artista, que entregó cada día algo de su leche y fue el sustento para sus diez hijos. 207 huesos componen la obra, al igual que el esqueleto de las vacas. Cada hueso fue encontrado en los terrenos de Cura Malal, en cercanías del espacio cultural que Resch coordina, La Tranca. Acompaña cada hueso una etiqueta con un breve texto que va conformando la geografía, el paisaje, las palabras, el encuentro, el cotidiano de la gente del lugar. Esta poesía visual, como lo define su autora, surge a partir de la recopilación de conversaciones en los pastoreos con Reimunda,⁶ en las calles del pueblo de Cura Malal en los años 2008/2009.

Entre las piezas de esta colección hay una que es solo texto, sin hueso, llamado “La pregunta”, el cual aquí transcribimos:

Pienso en mis huesos, así como amontono los de los animales en un lugar del patio al que llamo osario, pienso en mis huesos, eso último que quedará de mí como rastro físico de la elección de vida, de aire, de lugar. El Paco, el Male, el Ore en la loma, el Tren, la Gala tienen la suerte de ser los guardianes que protegen el perímetro con sus huesos bajo la tierra de La Tranca y me pregunto ¿tendré tanta suerte? Yo que disfruto del vivero y que para morir tendré que ir a la ciudad ¿tendré la suerte de que mis huesos se desintegren junto con mi carne bajo un árbol entre las piedras de los corrales de La Tranca?

Efectivamente la pregunta que cierra el texto, pero que inaugura la colección, es una pregunta urgente. Porque pensar el cuerpo en y con esta obra es también pensar, en primer lugar, cómo se le da vida a aquellos restos que desde los grandes centros resultan insignificantes, osamenta. En segundo lugar, cómo preservar cada una de las piezas de ese corpus, los 207 huesos, como dice Resch, de su desintegración, palabra interesante para darle la materialidad que en este hacer obra se pone en juego. Porque no alcanza sólo con la exhumación, la conexión y el señalamiento. También hace falta un lugar que los reúna y los aloje: un paisaje, un territorio y un cementerio o, para ser más precisa con el origen griego de esta palabra (koimētérion), un dormitorio en el que los cuerpos no están muertos, solo duermen hasta el despertar. Por qué no

crítica. También a la luz de una operación política: la restitución de una institucionalidad para esos restos y los que vendrán.

⁶ Raymunda Natividad Silbera, a quien también se la llamaba Reimunda, fue la segunda hija de diez hermanos; los Silvera, reconocida familia de jinetes y domadores de la provincia de Buenos Aires. Nació el 16 de marzo de 1932 en la estancia La Laura – al pie de Las Sierras de La Ventana – falleció el 21 de junio de 2010 en Cura Malal. En el archivo de puestas en voz y performances *Cajaderesonancia* es posible escuchar una de las conversaciones registradas por Proyecto Hermosura: <https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=722>.

también, un domicilio en el que Derrida (1997, p.40) piensa el archivo por venir, aquel que aún no ha visto la luz.

La potencia del arte de Mercedes Resch consiste, entre otras, en pensar qué hacer con los restos que aún no tienen ni siquiera dónde dormir, dónde acostarse a soñar con volver a despertar en la tierra de Cura Malal, en la tierra en la que las madres conversan con sus hijxs y con las vacas y en la que conserva, junto con el cordón serrano que la rodea, la memoria de una comunidad de afinidades entre entidades humanas y no humanas (Rivera Cusicanqui, 2015, p. 146). Insistimos en este derecho. Desde aquí nos paramos también a la hora de darles nombre y sepultura.

Desenterrar, editar

El gesto de desenterrar huesos-memorias-cuerpos nos permite pensar en el modo en que la presencia de la tierra, el paisaje y la comunidad hacen obras, a las que, en este caso, la artista da entidad. Gabriela Halac, en *Páginas en negro*, observa un proceso similar. A partir de la experiencia de desenterrar y editar los libros enterrados por Liliana Vanella y Dardo Alzogaray al comenzar la última dictadura militar en Argentina, Gabriela Halac escribió y editó el libro doble *Páginas en negro*, de un lado subtítulo “La dimensión telúrica del libro” y del otro lado “La edición como práctica forense”. Un libro en dos tiempos, el de la conversación y el de la afirmación, que reflexiona sobre los vínculos entre libro, territorio, excavación y edición. Desde su origen, el libro está asociado al lugar/territorio: “el primer libro escrito por la mano humana fue en realidad una cueva” (p.8), donde el hombre escribió las pinturas rupestres, inaugurando un fuerte vínculo entre el libro y el territorio, los modos de vivir y producir con nuestro entorno. En estas páginas la tierra aparece como lugar a excavar pero también como editora no-humana, por su intervención ennegrecedora de las páginas de la Biblioteca Roja, que entran en simbiosis con el lugar que habitan y las habita. A su vez, ese territorio que cuida los libros en su ausencia, que los mantiene desaparecidos pero en movimiento, aún escribiendo, expuestos tanto a la destrucción como a la supervivencia, llama a los hijos a excavar, produce movimiento. Gabriela Halac une los verbos excavar-exhumar-editar en una misma acción. Abrir las cajas y la tierra implica sacrificio, un acto único, destructivo e irrepetible que transforma el territorio que contiene estas páginas:

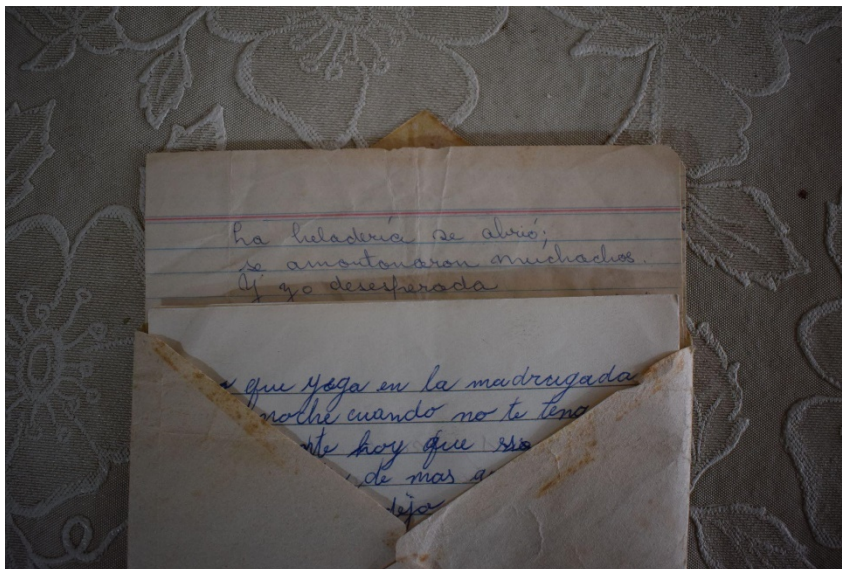
Remover la tierra es romper los sustratos, mover definitivamente de lugar el trabajo hecho por el tiempo, la forma en que sedimenta y organiza sus capas, y por lo tanto es avanzar en una dirección sin retorno (...) [y editar es] descomponer la línea de

organización previa, establecer nuevas relaciones, movilizar los materiales, seleccionar, construir series, organizar, configurar una narrativa que avanza y deja atrás estados anteriores (p.16).

Tal como propone Walter Benjamin (1991) en “Exhumar y recordar”, “aproximarse al propio pasado sepultado [implica] comportarse como un hombre que excava” (p.400), proceder según ciertos planes pero también con la palada cuidadosa, a tientas, en la tierra oscura: “los verdaderos recuerdos deben proceder menos informando que señalando el lugar exacto en el cual el investigador se apoderó de ellos” (p.400). Una vez más, el sujeto y el lugar adquiere especial importancia: señalar con palada de mujer en tierra de gauchos y payadores, poner atención allí donde hay algo que a nosotras nos importa, un recuerdo, un libro, un archivo, o los restos que hasta el momento no habían encontrado lugar. En la tierra están las estructuras para sostener subjetividades y, a la vez, un pueblo que resiste al vaciamiento. Es la presencia de la artista en su casa la que canta ahora con la tierra, con los huesos y, ya veremos luego, con recortes “estamos acá, estuvimos acá”.

Aprendemos de Mercedes y de otros proyectos que forman parte de nuestros de nuestros proyectos de investigación⁷, de la intervención-edición que implica el desentierro y abrimos otras tierras (los cajones) de la casa rural de otra artista de la costura y la cocina, para ver y dar a ver un libro allí guardado como tesoro.

⁷ En este momento, ambas nos encontramos estudiando piezas (archivos, voces, obras, libros) en el oeste y centro-noroeste de la provincia de Buenos Aires. Por un lado, en diálogo con el libro de Raquel Giubileo, escuchamos las narraciones orales de las cuenteras de la esquina (Junín), las ediciones y presentaciones de la editorial Diario del Desierto (Lincoln). Por otro, exhumamos la escritura de mujeres poetisas y docentes (1930-1960) alojadas en el Archivo Histórico Antonio Maya de Carlos Casares.





En el año 2019, cursé la materia Filología Hispánica en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y comenzaba a encantarme con los archivos (Corvalán, 2023) como política desde donde leer y pensar (Goldchluk, 2019). En ese contexto, mi abuela Raquel “Kuki” Giubileo⁸ me mostró por primera vez un sobre con siete documentos que nunca antes nadie en la familia había mirado. Eligió mostrarme a mí, que comenzaba a interesarme por los archivos personales, un sobre hasta entonces privado que contaba su biografía. La pregunta inicial fue: ¿cómo podía comprenderse esta pieza, cómo nombrarla para ponerla en diálogo con otras y reflexionar acerca de sus sentidos e intervenciones?

El libro de Kuki Giubileo está compuesto por un sobre plástico que contiene 4 recortes de diario, 1 poesía y 2 cartas con sus respectivos sobres. Los siete papeles que lo componen están sueltos, sin encuadernar, sin orden pautado, dentro de un sobre de un lado azul y del otro transparente con flores rosas y rojas, lo que permite entrever el contenido de su interior. El libro de Raquel Giubileo se mantuvo guardado, pero inquieto; ausente, pero en movimiento⁹ para narrar una

⁸ Raquel “Kuki” Giubileo es una mujer de 85 años que vive en General Pinto, un pueblo ubicado en el noroeste de la provincia de Buenos Aires que hoy tiene 7000 habitantes pero en ese momento no superaba los 3000. No se nombra artista, sino ama de casa, costurera, discapacitada y viuda de Ricardo. Nació en 1939 en General Pinto y vivió en el campo hasta los seis años, cuando fue internada en una escuela de monjas de Lincoln (a 30 km) para estudiar. Pero a los ocho años, pasó un año y medio internada en el Policlínico de niños (Buenos Aires) por una luxación de cadera con la que nació y de la que no pudo recuperarse en la operación. Al volver hizo un curso de costura, se casó, tuvo dos hijas y se encargó de la casa, siempre adentro.

⁹ Desde 1956 hasta 1992 se sumaron papeles a este libro. A partir de ese año, nosotras -como lectoras y espectadoras- no podemos reconocer huellas de transformaciones de la composición de las páginas pero sí, desde 2019 a esta parte, hemos notado ausencias y nuevos reagrupamientos que abren nuevos sentidos en la obra. Por ejemplo, la primera vez que desplegó el libro en la mesa de su living, había entre sus páginas el recorte del diario toldense sobre la desaparición de Cecilia Giubileo, su prima hermana. Cuando volvimos a verlo tres años más tarde, ese papel ya no estaba.

autobiografía desordenada y escrita por otros, pero curada y elegida por ella misma (lo que es muy importante: ella elige qué fragmentos de su vida y las escrituras de quiénes van a contar su historia: ¿a quién le importa su versión de su propia vida y, con esta, de los relatos locales y nacionales?). Este es un libro que performa e interviene, señala una presencia que dice otra cosa. Por un lado, la artista guarda y agrupa papeles que no se encuentran en ninguno de los archivos locales, los hace sobrevivir más allá de su existencia efímera y situada en el contexto de producción. A su vez y a partir de esta insistencia, narra otras versiones de la historia local y nacional que tensionan las presentes en la Biblioteca municipal y la cobertura nacional a tragedias familiares. Y, por último, hace visibles y rejerarquiza otras escrituras –íntimas y desbordantes de la normativa ortográfica–, al exponerlas en diálogo con los demás papeles de la obra.

En qué cajoncito

Cómo se arman los cuerpos que estudiamos, cómo se les da vida a aquellos restos que desde los grandes centros letrados resultan insignificantes, cómo leer y dar a leer sus piezas a la luz de nuevos sentidos, cómo preservarlas de su desaparición. Nuestros trabajos vuelven recurrentemente a estas preguntas porque no hay un manual o un modelo para prestar atención allí donde no se posaron las miradas –al menos no desde nuestras instituciones universitarias–; donde a su vez no nos acercamos como expertas sino como aprendices. Algunas respuestas posibles se encuentran ahí mismo, en el territorio que ellas mismas construyen, de los cuales, de alguna u otra manera, formamos parte con los lazos amorosos que construimos allí. Mercedes Resch desentierra amorosamente y hace visible, pero también interviene, dialoga y narra los huesos. Por ejemplo, señalar el hueso animal con la frase “Este es mi líquido. Bebe” no solo es exponerlo y hacerlo visible en el territorio mismo en el que se enlaza, sino que también es intervenirlo para que no solo sea un hueso de vaca, un resto alojado en la tierra con resonancias cristianas. Se trata de compartir “mi líquido” para quien lo vea y quiera beberlo, tal vez, incluso, como otra cosa, como poema. Estar en la tierra, poner el cuerpo en acción, desenterrar, ponerse en diálogo, intervenir e invitar a otrxs a hacerlo. Quien mira sus restos con la atención que requiere estar ahí, está invitadx a beber y leer también.

“Cadavercitos caen. ¿Quién en qué cajoncito?”: Los restos son cadáveres, cuerpos de alguien ¿Quién? ¿Qué lugar se les asigna? Se interpela a quién lee para que construya sobre esos cuerpos una narración que insista en cuidar a los muertos, ofrecerles un plus de existencia, una prolongación de presencia, otra existencia. Vinciane Despret en *A la salud de los muertos*

(2022), indaga en las relaciones entre vivos y muertos, el modo en que se convocan y necesitan para construir relatos e insistir y cuidar la presencia más allá de la muerte. La nueva existencia de los muertos-fantasmas debe ser instaurada, lo que implica un acto de creación y participación de una transformación que lleva a un plus de existencia que podrá manifestar y ocupar un nuevo espacio. Los cuerpos y las historias necesitan espacio, y este se crea a través de los relatos que crean sentidos posibles, los preguntan: “¿Quién en qué cajoncito?” ¿Qué lugar ocuparán estos cuerpos, que son propios porque los recordamos?

Nos lo enseña Raquel Giubileo también. Guardar en el cajón de una casa una narración justa y hermosa de la vida propia, hacer justicia por las veces que fuiste narrada sin ser la protagonista. Hasta que un día, cuando amerite, se la muestres a otra a la que ves interesada para hacer visible una decisión de recordar para siempre, de que sean estos los fragmentos que te cuenten. Que esa otra sea tu nieta, y lo lea con amor y compromiso porque sabe que ese no es el único libro guardado en un cajón de los campos bonaerenses. Este se hizo visible y, cuando una luciérnaga se ve en el medio de la noche (Didi-Huberman, 2012), afecta, invita a mirar con atención. En eso estamos.

Bibliografía:

- Andermann, Jens (2018). “Despaisamiento, inmundo, comunidades emergentes”. *Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol. 8, N°2; 1-7.
- Benjamin, Walter (1991). “sgraben und Erinnern”. *Gesammelte Schriften*. Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Tomo IV: Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen.
- Canal-Feijóo, Bernardo (1934). “El asalto a la selva”. *Ñan-* Revista de Santiago 2; 60-76.
- Dalmaroni, Miguel (2006). *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Despret, Vincianne (2022). *Habitar como un pájaro. Modos de hacer y de pensar los territorios*. Buenos Aires: Cactus.
- Despret, Vincianne (2022). *A la salud de los muertos*. Buenos Aires: Cactus.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *La supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Gerbaudo, Analía (2013). “Archivos, literaturas y políticas de exhumación”. En: Graciela Golchluk y Mónica Pené (Comp.). *Palabras de archivo*, Santa Fe (Arg.)-Poitiers (Fr.),
- Gómez-Moya, Cristián (2012). *Derechos de mirada*. Santiago de Chile: Palinodia. González,

- Horacio (2010). “Durmientes”. En AA.VV. (2010). *Vías argentinas. Ensayos sobre el Ferrocarril*. Buenos Aires: Milena Caserola; pp. 241-253
- Halac, Gabriela (2022). *Páginas en negro. La edición como práctica forense*. Córdoba: DocumentA.
- Longoni, Ana (2022). “Tantos pequeños rituales que nos inventamos”, *Revista Anfibia*, Buenos Aires, UNSAM; s/p.
- Malosetti Costa, Laura y Penhos, Marta (1991). “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”. Ponencia presentada en las 3° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Parra Triana, Clara María (2021). “Ciudad letrada”. En: Colombi, Beatriz (coord) (2021). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Pas, Hernán (2006) *Escribir el desierto. Narrar la nación. Literatura y periodismo en la formación de la nación argentina, 1830-1852* [en línea]. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.287/te.287.pdf>
- Rama, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama
- Ramos, Julio (2002) [1989]. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: F.C.E.
- Rasic, María Eugenia (2021). “El arte y la poesía de Mercedes Resch ante la amenaza histórica de la gran sequía”, *Alea. Estudios Neolatinos*. Vol. 23, N°1. Dossier “Habitando la tierra”; 187-207.
- Resch, M., Rosemberg, N. y Suanno, V. (2008). *Proyecto Hermosura*. Coronel Suárez: Publicación autogestiva y abierta.
- Rodríguez, Fermín (2010). *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Taylor, Diana (2017). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Chile, Universidad Alberto Hurtado.

Representar los orígenes: hacia una arqueología del tiempo en *Teogonía*

Fernández de Azcárate, Martín

mf34292@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata

La *Teogonía* de Hesíodo, en la medida que celebra a Zeus y explica su soberanía, propone una respuesta a la pregunta por los orígenes de los dioses y del universo. Estructurada por la lógica de linaje (Colombani, 2014), la diégesis comienza en el momento de la enunciación, contemporáneo del sujeto textual, identificado con el autor, y se desplaza hacia el de los orígenes, cuya marca distintiva está relacionada con los nacimientos de las divinidades más arcaicas. La presente ponencia, entonces, propone un análisis de las figuraciones del sujeto textual en función de las modulaciones espacio-temporales que dan forma a la representación de los orígenes en el discurso hesiódico. Adquieren particular importancia en esta constelación las primeras divinidades elementales presentadas en la sección cosmogónica del texto, en la medida que en ellas se materializa la fisonomía primigenia.

Dado que el sujeto textual desde el proemio alude a sí mismo y se identifica con el autor, resulta preciso recuperar algunos de sus aspectos biográficos. En primer lugar, vivió aproximadamente entre los siglos VII-VIII a.C. en Ascra, Beocia, ubicada en Grecia continental y era hijo de un comerciante, por lo que es posible que haya gozado de una posición social acomodada. Sin embargo, en su obra se presenta estrechamente ligado al mundo de los campesinos, puesto que las labores que allí menciona haber desarrollado durante su juventud y adultez se relacionan con el pastoreo y el cultivo de la tierra. A propósito de su lugar de nacimiento, Albin Lesky precisa:

Allí, como en otras regiones, había terratenientes nobles. Hesíodo tuvo conflictos con ellos, pero el mundo de ellos no es el suyo. En su juventud vivió como pastor en las montañas; más tarde cultivó la tierra, que probablemente era su herencia paterna. Su mundo es el de los pequeños campesinos, que, si bien eran libres, tenían que mantener una dura lucha por la existencia (Lesky, 1989: 115).

Como consecuencia, *Teogonía* se inserta en este mundo, que funciona como punto de partida

al interior del texto y como lugar desde el cual el poeta se posiciona para enunciar el poema. El primer episodio narrado es un encuentro entre él y las Musas, mencionadas en las dos primeras palabras del primer verso: “μουσῶν Ἑλικωνιάδων ἀρχόμεθ’ αἰεῖν”¹ (Hes. *Th.* 1). El texto comienza con ellas a causa de la función que cumplen en el pensamiento griego, en la medida que inspiran a los poetas y les permiten acceder a conocimientos inaccesibles para los demás seres humanos. Cabe destacar que, además, son habitantes del monte Helicón, ubicado en Beocia, la patria de Hesíodo. Ambos, entonces, coexisten en el presente de la enunciación, con lo cual el poeta traza una doble filiación con ellas: a partir de su oficio y de su patria.

En este marco, como sujeto textual expresa su relación con ellas: “αἶ νύ ποθ’ Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αὐοιδήν,/ ἄρνας ποιμαίνονθ’ Ἑλικῶνος ὑπὸ ζαθέοιο”² (Hes. *Th.* 22-23). Así, se autodefine como pastor y cuenta que su iniciación como poeta tuvo lugar mientras realizaba una actividad propia del colectivo con el cual se identifica. La relación entre Hesíodo, las Musas y el espacio habitado por ambos se manifiesta especialmente en el siguiente episodio, donde ellas toman la palabra:

τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,/ Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο:/ ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ’ ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,/ ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,/ ἴδμεν δ’, εἴτ’ ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι./ ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιέπειαι:/ καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον/ δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν/ θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ’ ἐσόμενα πρό τ’ ἐόντα./ καί μ’ ἐκέλονθ’ ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,/ σφᾶς δ’ αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖν³ (Hes. *Th.* 24-34).

A través de esta experiencia, consagran como cantor a Hesíodo ya que, como puede advertirse, las Musas le infunden (“ἐνέπνευσαν”) una voz divina o, más bien, inspirada por las divinidades (“αὐδὴν θέσπιν”), de la que hará uso a lo largo del poema. El calificativo, entonces, da a entender que, en este universo, el conocimiento por el cual deviene cantor surge de un orden superior. Así, ellas le anuncian que proclamarán la “verdad” (“ἀληθέα”) en tanto contraposición a las “muchas mentiras similares a verdades” (“ψεύδεα πολλὰ... ἐτύμοισιν

¹ “Comencemos el canto por las Musas del Helicón” (traducción propia).

² “Ellas precisamente enseñaron una vez a Hesíodo un bello canto, cuando apacentaba sus ovejas bajo el divino Helicón” (traducción propia).

³ “Este mensaje a mí en primer lugar me dirigieron las diosas, las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida: “¡Pastores del campo, triste oprobio, vientres tan sólo! Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades; y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad”. Así dijeron las hijas bienhabladitas del poderoso Zeus. Y me dieron un cetro después de cortar una admirable rama de florido laurel. Infundieronme voz divina para celebrar el futuro y el pasado y me encargaron alabar con himnos la estirpe de los felices Sempiternos y cantarles siempre a ellas mismas al principio y al final” (trad. A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz).

ὁμοῖα”). En este sentido, Olof Gigon explica en *Los orígenes de la filosofía griega*:

Hesíodo recibe el encargo de decir la verdad y no de inventarse falsedades que parecen verdades y no lo son. Éste es el sentido de las palabras de las Musas. Hesíodo, con esto, se da cuenta de apartarse de Homero. El mundo de las verosimilitudes engañosas es el de Homero. Frente al mito homérico se coloca la verdad. (Gigon, 1980: 18).

Dado que lo que va a cantar Hesíodo es la conformación del cosmos actual (en tanto orden) a través del trazado de genealogías divinas, es posible relacionar el propósito poético de *Teogonía*, estrechamente ligado al concepto de *aletheia*, con la aproximación al mito propuesta por Mircea Eliade, quien lo entiende como una historia sagrada y “verdadera”, en la medida que aporta sentido a la existencia a la vez que explica el universo (Eliade, 1962). Tal definición puede constatarse especialmente en el tratamiento de los mitos en el discurso hesiódico. donde la verdad se figura como aquello que puede constatarse a través de la existencia misma de un mundo que constituye un cosmos regido por fuerzas divinas, entre las cuales Zeus constituye el principal soberano.

En los versos 31-34 el propio sujeto de la enunciación da cuenta de aquello que las Musas le han permitido cantar. Declara que el conocimiento transmitido por las Musas al poeta abarca tanto el pasado como el futuro (“τά τ’ ἐσσόμενα πρό τ’ ἐόντα”). Por lo tanto, a través del canto se torna capaz de acceder al tiempo que Deleuze denomina como tiempo del acontecimiento, cuya lógica pertenece al orden de Aión, definido por el teórico como un “presente que es como una mancha de aceite y que comprende el futuro y el pasado” (1989: 158). Así, si bien en la narración propiamente dicha se limita únicamente a cantar el pasado, no se trata de una diégesis lineal sino que dialoga constantemente con el presente e incluso con el futuro, al cual no se alude de modo explícito pero que sí aparece a través de la proyección del orden actual hacia la posteridad.

El encargo que le imponen las hijas de Apolo está asociado al tratamiento de la materia relativa al tiempo de los orígenes. En este sentido, celebrar a los “siempre dichosos“, y especialmente a Zeus, obliga a trazar una justificación de su actual soberanía, para la cual es necesario remontarse hacia el comienzo del universo. Para el poeta, el carácter himnódico se figura como inmanente al tema y resulta inseparable del origen del universo, con lo cual funciona como el punto nodal de la conjunción entre pasado, presente y futuro que tiene lugar en *Teogonía*. De este modo, se inserta mediante el canto, que contiene la “verdad”, en el orden del acontecimiento a la vez que se remite al tiempo mítico. Como consecuencia, el conocimiento que le infunden las Musas lo eleva a una categoría superior respecto de los demás aedos, análoga a la del μάντις (Gil: 24). Responder la pregunta por el origen implica un proceso de

ordenamiento del material mitológico, que le aporta categorías de pensamiento, sustanciado a través de la mención de cada uno de los dioses que pueblan el linaje divino. Al plantear su respuesta, reactualiza el gesto primordial de ordenación del mundo a través de la alabanza a Zeus (Colombani: 57).

Hay una primera instancia en la cosmogonía hesiódica caracterizada por el reinado de “Χάος”, personificación del vacío primordial. Su nombre se encuentra etimológicamente conectado con χαίνω o χάσκω (“bostezar”) y, por lo tanto, alude a un espacio abierto y oscuro, similar a un abismo. El origen, entonces, asume las características de un no-tiempo: “ἦ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ’, αὐτὰρ ἔπειτα/ Γαῖ’ εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ/ ἀθανάτων, οἳ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ὀλύμπου”⁴ (Hes. Th. 116-118). Se trata de una única fuerza existente y previa al tiempo, en la medida que la diosa ctónica se configura como el escenario de los hechos que se desarrollarán más adelante y es quien inaugura la genealogía divina.

La irrupción de una diosa ctónica, entonces, imprime en una espacialidad caótica otra nueva, contrapuesta al Caos, que se erige como un escenario definitivo para la acción tanto divina como humana. Colombani describe la antítesis en los siguientes términos: “Si Caos es lo ilimitado, Gea es el espacio recortado, definido, de bordes nítidos, que se convierte en el suelo seguro de hombres y dioses. Es el sostén y en ese sentido, tensiona el vértigo del espacio tenebroso (Colombani, 2008: 4). Ella, además, engendra a una serie de divinidades y, por lo tanto, se construye como “imagen reproductora” (Colombani: 5). Gea tensiona y reactualiza la espacialidad oscura, vacía e indefinida. Es por ello que, además, en los vv. 118-119, también son aludidos el punto más elevado y el más profundo de la Tierra (el monte Olimpo y el Tártaro, respectivamente), con lo cual el espacio deja de ser ilimitado para definirse con mayor claridad en relación a sus fronteras. Si bien Tártaro nace después de Gea y parece ser una entidad claramente diferenciada, aún así debe entenderse que lo hace en su interior, en la medida que está ubicado “μυχῷ χθονὸς εὐρυοδείης”⁵ (Hes. Th. 119). El tamaño hiperbólico de la diosa ctónica, que tiene como consecuencia la capacidad de albergar otras divinidades, está sugerido por otros epítetos con los que se alude a ella, como “πελώρη” (Hes. Th. 159), “ἀπείρονα” (Hes. Th. 187) y “μεγάλης” (Hes. Th. 622).

Al abarcar el contrapunto formado por el monte habitado por los Olímpicos y la región donde serán encerrados los Titanes por disposición de Zeus, su existencia se constituye como escenario y condición necesaria para los eventos posteriores. Su nacimiento constituye un hito

⁴ “Verdaderamente, en primer lugar surgió el Caos, y luego Gea la de amplio pecho, guarida siempre inamovible de todos los Inmortales, que tienen la cima del nevado Olimpo” (traducción propia).

⁵ “en el fondo de la tierra de anchos caminos” (traducción propia).

fundamental en el tiempo cosmogónico, en la medida que habilita una primera instancia de progresión temporal en el texto. El nacimiento de la diosa ctónica, a su vez, da lugar a la posibilidad de que el tiempo exista. Su condición maternal, al pensarla en función de la lógica del linaje y sus múltiples tensiones en tanto estructuradores del discurso hesiódico (Colombani, 2014), proyecta la potencialidad diegética del texto hacia el futuro y, por lo tanto, su influencia inaugura el orden del transcurso.

Una característica propia de la espacialidad ctónica es la negritud. Es por ello que Gea recibe de manera recurrente el epíteto “μέλαινα” (cuyo significado literal es “negra”) compartida con Noche (Hes. *Th.* 120) y con Ker, personificación de la muerte. Entre sus acepciones se encuentran las relativas al color negro y a la oscuridad, pero también otras relativas al orden de lo tenebroso en tanto enigmático o maligno. A partir de tales significados, entonces, remite a uno de los aspectos fundamentales de la figura de Caos, de quien surgieron Érebo y Noche y con los cuales Gea compartiría su condición oscura. Es posible advertir, por lo tanto, que Gea a partir de su configuración discursiva da cuenta de una doble naturaleza: si bien se contrapone a Caos en tanto divinidad que delimita y alberga, es temible e incommensurable.

Los orígenes, en *Teogonía*, están estrechamente ligados a los de genealogías iniciadas en dioses caracterizados por poseer una naturaleza tanto elemental como divina. A su vez, las relaciones que sostienen entre ellos configuran la espacialidad habitada por los dioses en el tiempo mítico y también por la propia del sujeto poético, cuyo mundo es el de los pastores y se configura a partir de su coexistencia con fuerzas divinas concretas y del gobierno de Zeus. El solapamiento entre ambas temporalidades conduce la diégesis al orden del acontecimiento, con lo cual la genealogía deja de ser puramente lineal para comprender en cada una de sus secciones el pasado, el presente y el futuro. Además, al llegar a lo que hubo primero, el poema presenta un no-tiempo, encarnado en el Caos solitario. La inauguración del devenir aparece en simultáneo con la irrupción de Gea en el cosmos primigenio y este, a su vez, se sustanciará a través del engendramiento de Eros, cuyo influjo atrae entre sí y pone en movimiento todo lo existente. No obstante, por razones de extensión y relativas al recorte del objeto de estudio y su problemática, queda para trabajos posteriores el análisis detenido de las modulaciones de este último en el discurso hesiódico.

Bibliografía

Colombani, M. C. (2008) “El papel de Tierra en Teogonía. Poder y resistencia: el modelo de la batalla perpetua”. *Nuntius Antiquus*. Brasil, n. 1, p.1-16.

Colombani, M. C. (2014) *Una aproximación arqueológica al discurso hesiódico desde la*

lógica del linaje.

Deleuze, G. (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona. Ediciones Paidós.

Detienne, M. (1981) *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Madrid. Taurus.

Eliade, M. (1962) *Mito y realidad*. Libros Tauro. Disponible en:
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20Y%20Realidad.pdf>

Gigon, O. (1980) *Los orígenes de la filosofía griega*. Madrid. Gredos.

Gil, L. (1967) "Hesíodo" en *Los antiguos y la inspiración poética*. Madrid. Ediciones Guarrama.

Hesíodo (1982) *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Introducción, traducción y notas de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díaz. Gredos. Madrid.

Lesky, A. (1989) "Hesíodo" en *Historia de la literatura griega*. Madrid. Gredos.

El caso María Marta García Belsunce: una historia, múltiples relatos

Fabián Francisco Flores

fabianfloresar@gmail.com

María Virginia Morazzo

virginiamorazzo@gmail.com

María Cecilia Wulff

ceciliawulff.cw@gmail.com

TECC – Facultad de Arte – UNICEN

En el siguiente artículo se prevé analizar dos series, una ficcional, *María Marta, El crimen del country*, y otra documental, *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?*, ambas enfocadas en el caso de homicidio de María Marta García Belsunce en la Argentina en el año 2002.

Para ello, se explicará de forma muy breve lo sucedido en la realidad y luego se analizarán ambas series abordando: el título, la presentación, la estructura dramático-narrativa de la temporada y de un episodio.

El suceso transcurrió el domingo 27/10/2002 en el Country Carmel, donde inicialmente se vislumbró la muerte de la socióloga María Marta García Belsunce, casada con Carlos Carrascosa, como accidente. El 2 de diciembre del mismo año, tras realizarse la autopsia, se descubrió que fue un asesinato causado por 5 balazos. Para la familia (nos referimos a su hermano Horacio García Belsunce, sus medios hermanos Irene y John Hurtig, su cuñado Guillermo Bártoli y su marido Carlos Carrascosa) el sospechoso era el vecino, Nicolás Pachelo. Para la justicia, representada por el Fiscal Diego Molina Pico, el culpable del hecho era Carlos Carrascosa. Carlos fue a la cárcel y un poco más de un mes después fue liberado tras pagar una fianza.

El 12/07/2007, en el juicio ante el TOC 6 de San Isidro, Carrascosa fue absuelto del asesinato de su esposa, pero fue condenado a cinco años y seis meses de prisión por encubrimiento. El

Fiscal apeló y el 18/06/2009 la Sala I del Tribunal de Casación Penal Bonaerense condenó a prisión perpetua a Carrascosa como coautor del delito de homicidio agravado por el vínculo. Al día siguiente, Carrascosa fue detenido para comenzar a cumplir su condena en la Unidad 41 de Campana.

El 4/11/2011, el TOC 1 de San Isidro, a cargo del juicio por el encubrimiento del caso, dictó la siguientes condenas: 5 años de prisión para Guillermo Bártoli; 4 para Horacio García Belsunce (h); 3 y medio para Juan Hurtig; y 3 para Gauvry Gordon y Sergio Binello. Estos últimos son el médico de la primera ambulancia que llegó a casa de María Marta el día del hecho y el vecino y amigo de la familia, respectivamente. Para todos ellos se ordenó la detención inmediata. Se absolvió a la masajista Beatriz Michelini.

Tres años después, el 28/11/2014, la Corte Suprema de Justicia de la Nación ordenó una "revisión amplia" de la condena al viudo y el 20/12/2016 Carlos Carrascosa es absuelto por la Cámara de Casación Bonaerense.

Finalmente, el 27/03/2024 condenaron a prisión perpetua a Nicolás Pachelo por el crimen de María Marta García Belsunce.

¿Qué atrapa de este suceso? El misterio no resuelto (porque aunque se haya condenado a Pachelo, no admite haber quitado la vida de María Marta), la complejidad del caso, la gran cantidad de involucrados y sus personalidades, las incongruencias, las variadas hipótesis, la historia al estilo *Dinastía*.

En principio, si nos focalizamos en los títulos de ambas series, podemos comprender dónde está centrado el núcleo narrativo en cada caso: Si bien en ambos se menciona a la víctima y el espacio en que sucedió, éste último se vuelve un eje determinante, es decir, el lugar tiene peso dramático: *Carmel*. ¿*Quién mató a María Marta?* se titula la serie documental y *María Marta, el crimen del country* la serie ficcional. La diferencia radica en dónde se pone el acento: en el documental en saber quién fue el asesino (sujeto) y en la ficción en contar sobre el asesinato (acción). Es lógico que se repare sobre la identidad de la víctima, pero ¿por qué se focaliza en el lugar del hecho, específicamente en el Country Carmel?. Esto se desarrolla muy bien en la serie documental donde intervienen voces que de algún modo nos dejan en claro que era casi impensado que esto pudiese suceder en un barrio cerrado, custodiado, tranquilo: “vivir acá pasó a ser como un poco vivir en un gueto”, dice Mariela Oliveira Costa, amiga de María Marta. Asimismo, esto lo vuelve más atrapante, el misterio es mayor ya que si no se puede acceder, alguien del interior debió cometer el asesinato, el asesino es un conocido.

En cuanto a las presentaciones de las series, vale resaltar la diferencia entre ellas. La serie documental, presenta imágenes de archivo de distintas épocas de la investigación, acompañadas de una música intrigante y frases en off (en primer plano sonoro) que pertenecen al documental, finalizando con el título del mismo. El orden de lo expuesto sería, a grandes rasgos, el siguiente: imágenes del Country – NUNCA NADIE MÁS VIVIÓ AQUÍ. ES CASI UNA CASA FANTASMA. (DUGAN) – foto de María Marta joven (la cual está en el flyer de la serie) – SOMOS INOCENTES (IRENE) – imágenes del Country – ENCUENTRO EL FAMOSO PITUTO (JOHN) - mix de imágenes de titulares de diarios y recreación de María Marta subiendo las escaleras de su casa antes de ser atacada, María Marta casándose, bañera con sangre, cámaras de seguridad – ¿SERÁ QUE EL DOLOR TE HACE SER TAN ESTÚPIDO DE NO DARTE CUENTA? (HORACIO) – imágenes del tribunal – PARA ESO ES EL JUICIO, PARA ESO SE LUCHÓ, PARA LLEGAR ACÁ (MOLINA PICO) – foto de diario: Molina Pico vs. Carrascosa – YO SOY TOTALMENTE INOCENTE (CARLOS) – imagen de la cancha de tenis – QUIERO SABER QUIÉN MATÓ A MI MUJER (CARLOS) – entrada del country – YO DI LA SANGRE PORQUE ME CANSÉ QUE DIGAN... (HOMBRE) – arma que mata a María Marta en recreación – YO SOY EL QUE TIENE QUE DETERMINAR QUIÉN LA MATÓ (MOLINA PICO) – imagen del teléfono desde donde se realiza la llamada al 911 – SÉ QUE HAY GENTE QUE SABE QUIÉN FUE (TERÁN, GERENTE DEL CARMEL).

En la serie de ficción, se visualiza el baño donde ocurrió el hecho, desde diferentes perspectivas y con cambio de iluminación que vira del claro al rojizo. Proyectadas sobre el mismo aparecen alternadas pequeñas imágenes de prensa escrita sobre el caso (“Encuentran mujer muerta en un country de Pilar”, “Crecen las dudas por la muerte...”, entre otras) y fotos de los actores caracterizados como los personajes de la serie (María Marta, Carlos, el fiscal). Estas imágenes proyectadas son visiblemente claras al inicio y luego se vuelven borrosas. Esto acompañado en todo momento por música intrigante. Finalmente, hay un zoom out sobre el baño y se sobreimprime el título.

La diferencia fundamental radica en el plano sonoro, dado que en el primer caso se destacan frases propias del documental, dichas por los implicados, que auspician de resumen sobre lo que sucede luego y, a su vez, marcan la incertidumbre sobre el caso. En la ficción todo se concentra más en la imagen del lugar donde se halló el cuerpo de María Marta, quizá también como una forma de señalar que es lo único claro de esta historia. De una forma u otra no hay claridad: las palabras siembran dudas, la imagen se desvanece.

Tanto en un formato como en el otro hay una complejidad en el relato dada por diferentes factores: En el caso del documental la multiplicidad de voces de los distintos integrantes de la familia, el fiscal Molina Pico, los periodistas, otros implicados, amigas de María Marta, escritores, peritos, etc. así como la indefinición en el veredicto: no hay culpable. En el caso de la ficción la construcción narrativa en dos tiempos y la participación de personas involucradas directamente en el hecho (familia, amigos, vecinos, médicos) y no directamente (las blogueras Belu y Juana). Y en ambos casos la cuestión mediática que ha empañado, magnificado y distorsionado todo lo sucedido: En el documental se entremezcla lo que manifiestan los medios con la voz de autoridad. En la ficción la línea argumental de las blogueras se alimenta en gran medida por los medios. El rol preponderante de estos últimos y su presencia implacable en ambos formatos resulta avasalladora. Es un elemento de presión constante que resulta lapidario a la hora de emitir su opinión. Esto ha sido tanto de ayuda como no en relación al caso y ha incidido notablemente en la opinión pública. Esto último lo vemos representado en la ficción por medio del personaje de Elvira, la mamá de Belu, y en el documental por el público que se manifestaba en programas como el de Mirtha Legrand y Susana Giménez.

Antes de comenzar a analizar el relato desde su estructura narrativa y dramática, es relevante destacar que en ambos casos estamos ante series progresivas, es decir, con continuidad narrativa entre episodios, donde los personajes y las líneas argumentales se van desarrollando.

En el caso de la serie documental nos encontramos ante el género de investigación en la cual se devela un crimen cometido y se busca un culpable, pero deja la intriga sobre el verdadero asesino. Tal como lo mencionan Rosa Schrott y Agustín Muñiz (2022) “De este género se desprende la actual tendencia de series documentales “true crime”...” (p. 53)

En relación a la serie de ficción, si tomamos la clasificación de Schrott (2014) podemos decir que hay una mezcla entre drama familiar y drama legal. En cuanto al primero, “resalta el hecho de que se trata de historias que derivan de las características, los rasgos y las necesidades de los personajes y de sus relaciones entre sí. Es generalmente un “tobogán emocional”” (p. 42). En lo concerniente al segundo, “se ve la peripecia de los abogados resolviendo sus casos. Algunas veces, sus creencias y ética van a chocar contra el caso, el cliente o sus asociados, haciendo un estudio de la ética y la justicia.” (p. 43).

La historia planteaba contar desde la linealidad en ese presente o como nos parecía más atractivo tomar dos personajes que nos dio la realidad como fueron las blogueras (interpretadas por Muriel Santa Ana y Valeria Lois) y construir un relato desde 2011 como presente para volver a 2002. Ellas nos permitieron llevar al espectador por los

vínculos y el drama familiar, además de la tragedia judicial”, advierte **Méndez**, quien contó con un extenso período de investigación previa y tuvo contacto directo con los verdaderos protagonistas antes de escribir los guiones. (Cynthia Cassia, *La Nación*, 7/7/2022)

En ambos casos, lejos de la intención de ser totalmente taxativos, deberíamos agregar a lo expuesto el ingrediente principal: el misterio, ya que podemos decir que, incluso hoy, sobrevuela el caso y es lo que mantiene atrapado al espectador a través del tiempo.

Un autor que analiza la narración, la dramaturgia y sus dispositivos es François Vanoye (1996), que si bien lo aplica a lo cinematográfico podemos adaptarlo fácilmente a lo seriado. Dentro de su análisis de dispositivos narrativos encontramos los siguientes:

- El modelo clásico: tiempo lineal, narración objetiva o narrador omnisciente, uno o dos personajes centrales, una intriga principal y otra que afecta al protagonista, otras secundarias que la revalorizan. Esto presenta una organización jerárquica en la trama.
- Guiones con narrador (es): la utilización de una o varias voces en off puede tener múltiples funciones o trabajarse en distintos niveles, desde la simple ayuda para facilitar la narración hasta tener un papel activo como contrapunto de la imagen o refuerzo de la misma.
- Flashback, puzzle, guiones con puntos de vista: en el primer caso funciona como revelador de pensamientos, enigmas o sorpresas. Hay flashbacks explicativos (vinculados a la causalidad del relato) y flashbacks asociativos (relacionados a la subjetividad del personaje) según Odile Larere (1986). De esta manera el flashback puede ser un factor que aclara u oscurece la trama. El puzzle y los puntos de vista pueden dispersar la atención sobre un hecho causando incertidumbre.
- Guion especular: “en el que se refleja un determinado aspecto de la historia o un determinado componente del medio que toma a su cargo la historia” (Vanoye, 1996, pp. 84-85) Esta reflexividad se puede dar en cuanto al cine como institución o en relación a otras películas.
- Los intercalados, paralelismos, alternancias: estas estrategias tienen como objetivo resaltar lo laberíntico, lo metafórico o comparativo, el suspense o sorpresa que se conjuga con la dilatación temporal. En este caso el relato se complejiza y las tramas no tienen una dirección clara.

De entre estos modelos, podemos asociar a ambas series con el tercer y quinto modo de contar. Podemos decir que partiendo de la base de tratarse de un hecho pasado, el flashback va a ser el

recurso de narración por excelencia del documental. Sin embargo, también fue utilizado como estrategia narrativa privilegiada de la ficción, la cual maneja dos líneas de tiempo.

La historia avanza en **dos líneas paralelas**: una enfocada en el día en el que fue encontrada muerta la socióloga y vicepresidenta de la fundación Missing Children Argentina y los días posteriores; y otra nueve años después, a partir de la investigación de dos blogueras que creen en la inocencia del ya condenado Carlos Carrascosa, el esposo de la mujer asesinada con cinco balazos en su cráneo. (Newsonline, 18/7/2022)

No consideramos que sean relatos desorganizados pero sí están planteados como una narración donde piezas que parecen dispersas se van uniendo para terminar de armar el puzzle y de esta forma contribuir a la intriga. Asimismo hay una marcada inclinación hacia dos puntos de vista en la serie documental, una alternancia entre Carlos Carrascosa vs. el fiscal Molina Pico. Esto de algún modo plantea parcialidades, no permite inclinarse totalmente hacia un lado u otro y, en especial, complejiza la trama.

Ahora centrándonos en los dispositivos dramáticos o la forma en que están organizados los hechos para causar interés en el espectador, según Vanoye (1996) se hallan:

- El paradigma hollywoodense: se adapta especialmente al modelo ternario de principio, medio y fin, respetando una estructura que gradúa la tensión del conflicto hasta la resolución por medio de dos transiciones o puntos de giro en el relato que marcan el final del acto 1 y el acto 2, pasando por el clímax o situación altamente dramática que definirá el final.
- Otras estructuras en dos, cuatro o cinco actos: en el primer caso se utiliza en relatos cortos ya que la segunda transición se funde con el final y muchas veces remarcan las simetrías y oposiciones en la historia. En el segundo caso se da cuando el clímax antecede en demasía a la resolución y ésta es más extensa. En el último caso se da en películas largas donde el acto 3 es muy breve y auspicia de “respiro narrativo”.
- Estructuras difusas o ambiguas: aquí las acciones no marcan a los actos, sino otros elementos como los espacios o los personajes.

Comencemos analizando la estructura dramática de la temporada completa en cada serie.

Con respecto al documental se trata de una estructura de 3 actos o paradigma hollywoodense según Vanoye (1996) o la también llamada estructura aristotélica según Schrott y Muñiz (2022), distribuida en 4 episodios: Al inicio del episodio 1 nos encontramos con el conflicto o punto de arranque de la temporada ¿Qué le pasó a María Marta? Al final del mismo episodio se descubre que no fue un accidente, sino un asesinato. Entonces la acción gira 180 grados, se da el primer

punto de giro: la carátula de la causa cambia, no se puede cerrar y debe abrirse una nueva investigación. Así finaliza el acto 1 del planteamiento y nos adentramos en el acto 2, del desarrollo y la confrontación que abarcarán los episodios 2 y 3: al final del episodio 2 Carrascosa deja en claro que quiere ir a juicio para sacarse el estigma de culpable, lo cual determina el punto de resolución aparente. Con esto parece que va a cerrarse el caso, demostrando la inocencia del principal sospechoso, sin embargo traerá mayores inconvenientes ya que se condena a Carrascosa a prisión, pero no por homicidio como quería el fiscal sino por encubrimiento. Ante lo cual Molina Pico apela y Carlos también, ambos disconformes con la sentencia. Esto habilita el segundo punto de giro por medio del cual se da la búsqueda de una nueva solución al problema: Carrascosa es acusado de homicidio, le dan luego prisión domiciliaria y apela su condena. En el episodio 4 se da el acto 3: aparece el clímax en el momento en que se absuelve a Carlos y queda libre, aunque no tiene la absolución definitiva. Esto acarrea una resolución abierta ya que, por medio del sobreimpreso final, se sugiere que el culpable del crimen fue Pachelo.

En la ficción también nos encontramos con la misma estructura dramática. Al final del episodio 1 Carlos desde la cárcel (ubicado en el año 2011) acepta la ayuda de las blogueras Belu y Juana, ya que ellas creen que fue condenado injustamente. Así queda planteado el conflicto: su intención de salir de la cárcel y de que ellas lo ayuden. En el final del episodio 3, Juana visita a Carlos en la cárcel y cuando se despiden, en medio de una disputa entre presos, Carlos se descompensa. En el inicio del episodio 4 retoma eso y es diagnosticado como hipertenso. Su salud afecta su estadía en la cárcel, lo cual marca el primer punto de giro y fin del primer acto: esto puede ser un motivo para que le den la prisión domiciliaria. Al inicio del episodio 5 se retoma el tema de su condena: Hace un pedido para que se revea la misma a la Honorable Comisión de los Derechos Humanos, reafirmando su voluntad de salir de allí. En el episodio 6 se da el segundo punto de giro, ya que le dan prisión domiciliaria por su salud. Así se cierra el segundo acto y nos adentramos al tercer acto: en el episodio 7 se da el clímax cuando Carlos es absuelto y queda libre. En el episodio 8 se da la resolución: Juana y Belu acompañan a Carlos a un programa en el que será entrevistado y manifiesta: “yo estoy fuera del sistema... estoy estigmatizado socialmente y de eso no hay retorno... Cuando los medios te demonizan, la opinión pública te condena...”. Carlos les agradece públicamente a su abogado y a “sus dos ángeles guardianes”. Matías Centeno (entiéndase que se hace referencia a Nicolás Pachelo) es encarcelado y espera un juicio, pero no se sabe quién apretó el gatillo. Nuevamente, la incógnita. En este último caso, es lógico que todo un capítulo sea la resolución ya que al estar basado en

hechos reales, hay muchos “cabos sueltos que atar”, tal como lo expresa Linda Seger (1995) y además era un caso sin cerrar aún.

Por otra parte, cada episodio tiene una estructura dramática que le es propia. Si tomamos la serie documental, y a modo de ejemplo su primer episodio, y lo postulado por Schrott y Muñiz (2022) podemos analizar lo siguiente: El episodio 1 (53 minutos aproximadamente) comienza con un teaser, en el cual se plantea el conflicto general de la serie, al igual que en su título, (“Comenzó el juicio que intentará develar quién mató, quién asesinó a María Marta García Belsunce” dice el periodista Barili) y la hipótesis de la misma (“Es la causa que más ha dividido a la sociedad y es la causa que más contradicciones ha tenido” dice el periodista Pizarro). Acto seguido queda planteado indirectamente el conflicto del episodio en voz de Carrascosa: “Para mí estaba desmayada. Ni se me ocurrió tomarle el pulso. Ni se me ocurrió”. Entonces como espectadores nos cuestionamos qué pasó, tal como lo expresa Schrott y Muñiz (2022), son estas situaciones las que hacen “que cautive al espectador y lo lleve en andas hasta el primer acto” (p. 140). Si bien sabemos que no fue un accidente por lo expuesto en los primeros minutos, Carrascosa lo plantea en su primera intervención como tal. Luego de los títulos, en el set up se explica la vida de María Marta en el día de su muerte, como un día normal (contexto íntimo). Esto hasta que Carrascosa la encuentra con medio cuerpo, boca abajo, sumergida en la bañera llena de sangre (11 minutos), lo cual echa a andar la acción principal. Esto conduce al primer punto de giro, “el mundo será alterado”, se inicia el conflicto a resolver en el episodio claramente: “María Marta tuvo un accidente” le dice Carrascosa a la masajista. Es cerca de los 13 minutos que cierra así lo propuesto: ¿un día común terminó en accidente? A la mitad del episodio, alrededor de los 30 minutos, se da un punto de resolución aparente: ¿Cómo murió realmente María Marta? era la pregunta que sobrevolaba el velatorio, explica el periodista Rolando Barbano. ¿Murió por un accidente? John le dice a Carrascosa que desconfía de lo sucedido y Carlos le dice: “Hacé lo que haya que hacer. Y no pregunté más nada” (32 minutos). Esto lanza a los protagonistas a la búsqueda de una nueva resolución. A los 34 minutos de transcurrido el episodio, aparece en pantalla el Fiscal Diego Molina Pico (la otra mirada de esta historia). Esto marca una perspectiva diferente. La intervención de dicho fiscal hace que empiece la declaratoria de testigos y entre ellos interroga al médico de la segunda ambulancia, Santiago Biasi, y éste le dice que había orificios en la cabeza de la víctima. Se comunica con Horacio, le informa lo que le declara el médico, él le lleva el certificado de defunción, el cual resulta ser falso. No se puede cerrar la causa. Esto genera un segundo punto de giro: no parece haber sido un accidente. Entonces se comienza a hablar del “pituto” y Molina Pico autoriza una autopsia: las sucesivas llamadas del médico forense relatadas por Molina Pico construyen el

clímax: “encontramos dos agujeros en la cabeza”, luego lo vuelve a llamar y dice “aparecieron tres agujeros más”, en una tercera llamada confirma “encontramos 5 balas, 5 proyectiles”. Esto finaliza en la resolución, en palabras del fiscal: “No había explicación”. El descubrimiento de que María Marta fue asesinada con 5 balazos auspicia de enganche o tag para el próximo episodio.

En cuanto a la serie de ficción, se tomará a modo de ejemplo el primer episodio para demostrar cómo se estructuran los mismos siguiendo lo expuesto por Rosa Schrott (2008).

El episodio 1 (35 minutos aproximadamente) comienza con el teaser donde María Marta juega al tenis en el country con una amiga. Se larga a llover, va a la casa de su media hermana, Irene, y de allí se dirige a su casa para bañarse y esperar a la masajista. En su hogar es atacada. Es un teaser de poco más de 5 minutos que se ubica temporalmente en el día del crimen y se visualiza hasta el momento en que ella está viva. Es comprensible su extensión ya que en él se sitúa al espectador en la situación previa al crimen. Luego de los títulos, en el set up se remonta al 2011 donde Belu y Juana, las blogueras interesadas en el crimen, están escaneando artículos sobre el caso y Juana menciona que Carlos Carrascosa aceptó verlas en prisión. Si bien, no sabemos claramente para qué van a verlo, se sobreentiende que tiene que ver con el caso y su intención de ayudarlo o defenderlo, ya que Juana conoce a Horacio y además se están tomando el trabajo de escanear y publicar gran cantidad de material para hacerlo público. Carlos tiene prisión perpetua. Esto deja planteado el conflicto del episodio. En mitad del episodio, en el punto de resolución aparente, la familia habla en un programa de TV sobre el pituto encontrado, programa que está viendo Belu, momento en el que afirma su defensa a Carrascosa en discusión con su madre, que los ataca y culpa por lo ocurrido. En la resolución, Belu y Juana van a visitar a Carrascosa a la cárcel y le dicen que creen que fue condenado injustamente y quieren ayudarlo. Sin embargo, Belu igualmente le pregunta “¿la mataste?”, lo cual abre el tag o gancho final para el próximo episodio, dado que Carrascosa tiene un flashback al día de la muerte de su esposa donde él está acostado junto a ella: ¿Qué nos quiere decir eso? ¿La mató y se arrepintió? ¿La extraña?

Este sucinto análisis nos lleva a vislumbrar que si bien es posible encontrar una estructura del episodio y de la temporada, en ambos casos, tal y como la desarrolla Rosa Schrott en sus libros, la complejidad narrativa de ambos relatos nos lleva a marcar que dichas estructuras no son vertebradas por un único protagonista, ni por diferentes protagonistas sino por una pluralidad de personajes que forman el entramado narrativo.

El conflicto inevitablemente debe seguir creciendo hasta el punto medio (...) La tensión debe continuar incrementándose hasta el momento de la resolución (...) El conflicto cierra con una resolución, ya sea de fracaso o éxito, de aquello que los protagonistas se proponen. (Schrott, 2014, p. 80)

Esto puede deberse claramente a: En el caso de la serie documental, su impronta de relato con múltiples puntos de vista que construye el entramado total a partir de los fragmentos, las diferentes voces, tal como se marcó antes. En cuanto a la serie de ficción debido a la complejidad narrativa llevada a cabo en dos niveles temporales que auspician de pivote para diferentes años y ante lo cual presenta diferentes personajes que lo vertebran. A modo ilustrativo explicamos lo que sucede en los episodios analizados y lo cual puede replicarse en ambas temporadas. En el episodio 1 del documental el segundo punto de giro se apoya en la figura de Horacio y la resolución en la figura del fiscal. En el episodio 1 de la ficción, la estructura del mismo se vehiculiza por medio de la figura de las blogueras, ellas llevan adelante la acción. En ambos formatos, sean quienes fueran aquellos que vertebran las acciones, las mismas recaen en la figura de Carlos Carrascosa, principal afectado en su doble rol: como esposo de la víctima y como supuesto homicida.

Dado que se trata de un relato coral, es clave aclarar que hay una focalización en uno de los personajes de un lado de la historia, el de la familia: Carlos Carrascosa. Esto sucede en ambos formatos, pero se asienta sobre todo en el documental, ya que en la ficción hay un coprotagonismo con las blogueras. En cuanto al otro lado, el de la justicia, es importante destacar que hay varios sujetos que la componen, pero en el caso del documental, está claramente supeditada a la figura del fiscal Diego Molina Pico y en la ficción al fiscal Marcos del Río.

Asimismo, en el documental sucede que en muchas ocasiones las palabras de los protagonistas están vehiculizadas por periodistas, peritos, escritores, etc. Este dato no es menor dado que cuando pensamos en la estructura y cómo ésta es llevada adelante por el /los protagonista/s, estas figuras también suplen ese lugar muchas veces.

En conclusión, la serie documental tiene una construcción narrativa de lo sucedido desde la actualidad hacia atrás (flashback), por medio de entrevistas y testimonios. Tiene un tono de investigación, más frío y distante con respecto al hecho, sin dejar de ser atrapante. Su final queda abierto: “Al final de Carmel, la superposición de voces de los protagonistas compone una banda de sonido del enigma. Ese coro desacompañado donde ninguna voz puede imponerse

a las demás es el ruido ambiente de una historia que sigue cerrada.” (Osvaldo Aguirre, Clarín, 30/11/2020) En cuanto a los personajes, la familia no causa empatía y el fiscal es una persona calmada y en apariencia segura de sí misma. El manejo del caso, desde ambas partes, fue evidente y se demuestra en cada entrevista, incluso en el cierre de la serie donde la actriz se levanta como diciendo “la obra terminó”. Más allá de los resultados podemos evidenciar que hay una inclinación a plantar la “duda” en la figura de la familia, se hace hincapié en su manipulación de la escena del crimen.

En relación a la ficción, el relato está centrado más en la familia. Tiene un tono más emocional y su final queda cerrado con respecto a aquello que se plantea en el inicio. El relato se estructura narrativamente en dos líneas temporales en principio, 2002 y 2011. Pero se construye hacia adelante desde el 2011 con el trabajo de las blogueras y de allí se va hacia el 2002 y años sucesivos. Este formato responde más claramente a las dos historias de las que hablaba Todorov (1974): la del crimen y la de la investigación, si bien ésta última es más compleja ya que se mueve en varios tiempos. Por medio de la segunda descubrimos cómo sucedió la primera.

Más allá de la duración total del relato (329 minutos la ficción y 229 minutos el documental) hay una diferencia sustancial en la cantidad de episodios que lo organiza de modo distinto. En la ficción estamos ante 8 episodios y el documental está compuesto por 4 episodios. En ambos se centra en la figura de Carrascosa (culpable inicial) y su círculo íntimo, por un lado, y la justicia, en especial el fiscal, por el otro lado. Pero la diferencia radica en que: en el documental hay una dicotomía clara entre los buenos y los malos o, mejor dicho, los dos bandos, dado que al final no se sabe quiénes son buenos y quiénes malos y consideramos que ese es el mensaje que nos intenta dejar esta serie. En la ficción se evidencian ambas posiciones, sin embargo la familia es mostrada desde un lado más humano y emocional, lo cual causa empatía con el público; la justicia, representada especialmente por el Fiscal Marcos del Río (entiéndase Diego Molina Pico), es mostrada desde un lugar más de la corrupción en lo referente a las esferas de altos rangos y la ineficacia/ensañamiento en el trabajo de dicho fiscal.

Si bien podemos decir que en ambos casos la figura de Carlos Carrascosa es la que vehiculiza gran parte de la trama debido, en primera instancia, a la cercanía con la víctima y, en segundo lugar, a su condena, el relato coral en ambos casos produce un doble efecto: la multiplicidad de miradas sobre el hecho genera apertura y caos al mismo tiempo. Esto complejiza la trama y nos presenta un relato fragmentario, confuso y, finalmente, algo esclarecedor lo cual lo vuelve realmente atrapante.

Referencias

- Aguirre, O (30 de noviembre de 2020) “Carmel”: ¿Documental o bleff?, *Revista Ñ-Escenarios, Clarín*. [https://www.clarin.com/revista-n/escenarios/-carmel-documental-bleff- 0 hpx G-hT5.html?srsltid=AfmBOopDCnuCmESxGL-Sixx0CNSwtaQuYp9oyZ7OX2Bfjv-klGSWqjME](https://www.clarin.com/revista-n/escenarios/-carmel-documental-bleff-0_hpx_G-hT5.html?srsltid=AfmBOopDCnuCmESxGL-Sixx0CNSwtaQuYp9oyZ7OX2Bfjv-klGSWqjME) [6/9/2024]
- Cassia, C. (7 de julio de 2022) Todo lo que tenés que saber sobre el estreno de María Marta: el crimen del country. Espectáculos, *La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/series-de-tv/todo-lo-que-tenes-que-saber-sobre-maria-marta-el-crimen-del-country-nid17072022/> [6/9/2024]
- Goggi, D (Directora) (2022) *María Marta, el crimen del country*. [serie de televisión] WarnerMedia Latin America, Pol-Ka Producciones. Distribuidora: HBO Max
- Hartmann, A (Director) (2020) *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?* [serie de televisión]. Haddock Films. Distribuidora: Netflix.
- Espectáculos (18 de julio de 2022) Laura Novoa es la protagonista de la serie “María Marta, el crimen del country”. *Newsonline*. <https://newsonline.com.ar/laura-novoa-es-la-protagonista-de-la-serie-maria-marta-el-crimen-del-country/> [6/9/2024]
- Schrott, R (2014) *Escribiendo series de televisión*. Manantial: Bs. As.
- Schrott, R y Muñoz, A (2022) *Escribiendo series documentales*. Manantial: Bs. As.
- Sejer, L (1995) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones RIALP S. A: Madrid.
- Todorov, T (1974) *Tipología de la novela policial*. Buenos Aires: Fausto
- Vanoye, F (1996) *Guiones modelos y modelos de guiones*. Paidós: Barcelona.

Alta en el cielo. Cruces potentes entre arte, memoria y política en la obra de
Laura Rippa

Sabina Diana Florio
sabiflo05@gmail.com
CECAI-FHyA-UNR

Cynthia Blaconá
blaconacynthia@gmail.com
CECAI-FHyA-UNR/EPAV3031

A lo largo de la década del noventa la artista rosarina Laura Rippa (1959) realizó un conjunto de obras que oscilan entre la pintura, la instalación y el objeto, que abordaron desde la parodia, el humor punzante y la ironía los tópicos de la argentinidad en tiempos del neoliberalismo. Por entonces se revitalizan los debates en torno a las relaciones del arte con la política traduciéndose en exposiciones, discusiones académicas y reconfiguraciones de las prácticas artísticas.

El planteo de un arte crítico en una época signada por la “fiesta menemista” parece una paradoja, que Rippa resuelve con sarcasmo, un recurso frecuente que produce un desdoblamiento entre apariencia y significado. Expresiones que se reorganizaron para repensar las prácticas artísticas y lo político, y que hoy, en momentos de nuevo avance neoliberal, vuelven a tener una reserva de sentido.

En los últimos años, con una percepción siempre atenta y crítica al contexto, despliega cuerpos de obras que piensan la región desde una perspectiva de género y latinoamericanista, haciendo visible los posicionamientos y luchas contemporáneas, las críticas del ecocidio, los extractivismos y el cercenamiento de derechos. Sus trabajos irradian potentes miradas acerca de la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.

Una multitud de hogueras. Mascarones de proa

Para abordar las proposiciones artísticas de Laura Rippa (Rosario, 1959) resulta fundamental desplegar una mirada atenta y filosa del conjunto de sus obras,¹ ya que su trabajo activa temporalidades complejas a través de citas y diálogos con tradiciones disciplinares y,

¹ Una zona importante de su obra puede verse en el libro Rippa. Florio. Blaconá. Jimenez (2022). *Tramas y experiencias compartidas*. Rosario: Atípica Editora de cultura y arte visual. Libro digital. Disponible en <https://atipicaeditora.com.ar/rippa-florio-blacona-rodriguez/>

simultáneamente, interviene y se refiere a acontecimientos sociales, históricos y políticos significativos. Acerca de las imágenes, Georges Didi-Huberman nos ha señalado en *Ante el tiempo* (2006), la particular temporalidad de éstas, caracterizadas por sus configuraciones anacrónicas que unen tiempos heterogéneos. Respecto de las citas y apropiaciones, Viviana Usubiaga (2012) advierte que “la práctica de apropiación de modelos o imágenes elaboradas por otros creadores es sin duda universal y forma parte de la dinámica de la historia de la cultura visual” (p. 391). Al respecto Andrea Giunta (2014) menciona que “el artista contemporáneo suele interpelar imágenes que sobreviven del pasado y que están atravesadas por un sentido enigmático” (p. 28). La historiadora retoma a Didi-Huberman quien asevera que

la imagen creada por el artista es algo completamente diferente a un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un surco, un coletazo visual del tiempo que ella quiso tocar, aunque también de aquellos tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos, heterogéneos- que ella no puede, en tanto que arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras. (Giunta, 2008: 51-52)

Desde la década del diez del presente siglo Rippa realiza varias series de obras que retoman problemáticas contemporáneas desde una perspectiva de género. En 2021 inició una serie de pinturas denominada *Mascarones de proa* donde, acudiendo a sus afectos más próximos, sus amigas y compañeras, produce un conjunto de retratos/asociaciones, a partir de una técnica a la que define de la siguiente manera

“... elijo trabajar técnicamente con el collage digital transferido al soporte entelado, y pintado arriba con acrílico, donde se funde y confunde la foto y la pintura, la heroína ataviada de manera clásica es modelada en toda la serie por diferentes amigas mías”. (Rippa, inédito, 2023)

En ese sentido, nos interesa destacar que los dispositivos técnicos, el lenguaje de la pintura, sus tradiciones y particularidades, la cuestión del oficio y sus fricciones con las prácticas artísticas contemporáneas ocupan a esta artista desde sus años de formación en la instancia de clínica de obra con el artista Pablo Suárez (1992-1994) y en el Taller de Barracas (Beca Fundación Antorchas, 1994-1995) con Suárez, Luis Fernando Benedit y Ricardo Longhini.

Como venimos analizando, el establecimiento de asociaciones de imágenes, de diálogos con tradiciones iconográficas, la realización del montaje de imágenes caracteriza las obras de Rippa

de los primeros años noventa al presente. Respecto de la serie que nos ocupa, según la autora (Rippa inédito)

En sus orígenes los mascarones tenían un carácter totémico, espantar los males que el buque encontrara en sus viajes.

Amuleto de buena suerte o simple adorno, solía ser una figura femenina vestida o semidesnuda, ya que se consideraba que la mujer tenía poderes especiales sobre el mar y sus tormentas.

Las obras que componen la serie, aluden a estas figuras, enunciadas como mujeres empoderadas que señalan caminos, que avanzan rompiendo el fetiche adjudicado al género, constituyéndose en íconos de lucha. (2023)



El violador eres tú. 2021. Transferencia y acrílico. 90 x 60 cm

Los títulos ofician como una suerte de llave de acceso a cada una de las piezas que conforman la serie de mascarones. *El violador eres tú* remite sin dudarlo a la rebelión chilena de 2019 y a la acción performática del colectivo *Las Tesis*, que tuvo un fuerte impacto en múltiples escenas político-culturales. Las acciones de resistencia del pueblo chileno y las del pueblo boliviano asolado por un Golpe de Estado neoconservador y negador de la dimensión plurinacional del país, resuenan también en *Latinoamérica en llamas*.



Latinoamérica en llamas. 2021. Transferencia y acrílico. 85 x 55 cm

Las tensiones entre los imaginarios en torno a la región según se trate de proyectos de carácter popular o de los proyectos de las derechas contemporáneas marcan las imágenes propuestas desde América Latina, que el mascarón *La Victoria* aloja con sus fricciones. Momentos de avanzada en conquistas de derechos quedan plasmados en la pieza *Marea Verde* y aquellos de las persistentes luchas por una distribución más justa de la riqueza resuenan en *Huelga*, donde la cartela que porta la figura del mascarón es la misma que la que alzaba el pueblo trabajador en la *Manifestación* (1934) pintada por Antonio Berni.



La Victoria. 2021. Transferencia y acrílico. 90 x 62 cm



Marea Verde. 2022. Transferencia y acrílico. 90 x 60cm



Huelga. 2022. Transferencia y acrílico. 90 x 60cm



Arderá la Memoria. 2022. Transferencia y acrílico. 88 x 61cm

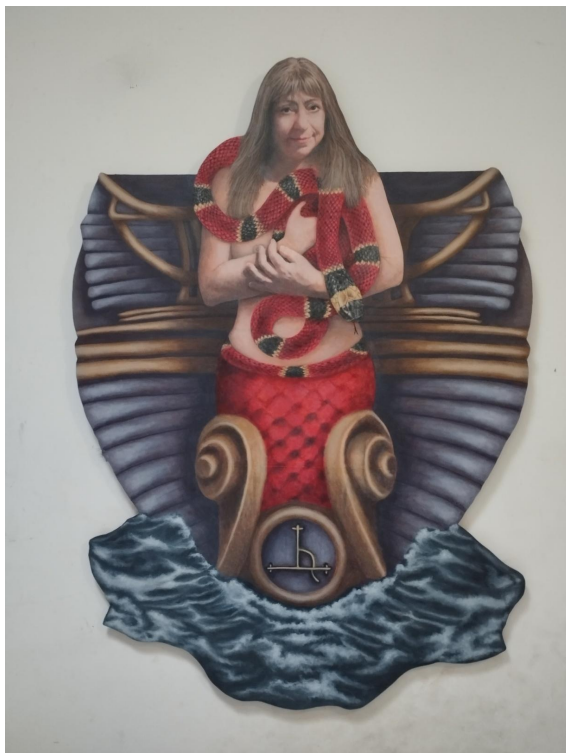
El reclamo por “memoria, verdad y justicia” ha marcado a generaciones de argentinos desde la reapertura democrática acaecida en diciembre de 1983, con la asunción del presidente Raúl Alfonsín. La demanda por parte de los organismos de derechos humanos de “aparición con vida” y de “juicio y castigo a los culpables”, el protagonismo de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo gravitan con fuerza en el mascarón *Arderá la Memoria*.

Otra de las problemáticas, cada vez más acuciantes, es la de la relación que establecemos los humanos con los otros vivientes y con la tierra que nos aloja. Quienes vivimos junto a humedales venimos padeciendo las consecuencias de las quemas indiscriminadas y del ninguneo del poder legislativo para la sanción de una ley que proteja a los humedales. *Elegía del humedal* recupera esta preocupación y se erige frente a la depredación que propicia el capitalismo extractivista.



Elegía del humedal. 2023. Transferencia y acrílico. 100x145 cm

Avanzada la serie, en las piezas realizadas en 2024: *La Chola* y *Cenicienta en el mar de los Sargazos*, las aguas que tienen que atravesar los mascarones son cada vez más espesas y turbulentas. Comienzan a estar habitadas por monstruos que las cercan y acechan.



Lilith. 2023. Transferencia y acrílico. 97x133 cm

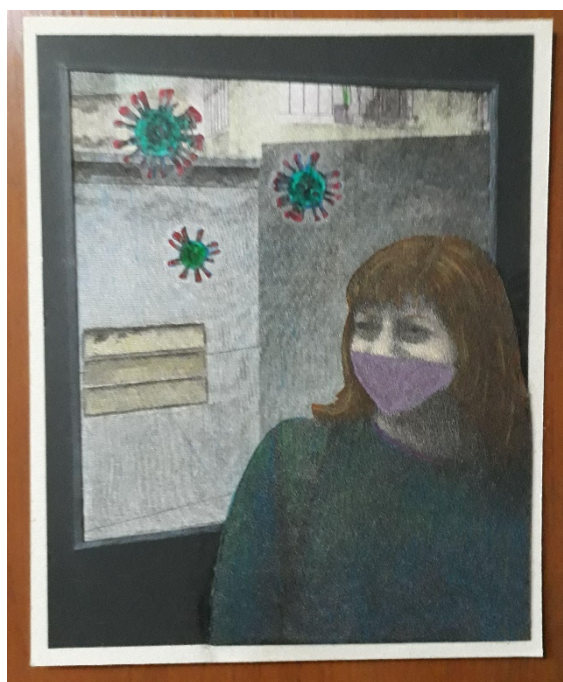


La Chola. 2024. Transferencia y acrílico. 70 x 97 cm



Cenicienta en el mar de los Sargazos. 2024. Transferencia y acrílico. 69 x 99 cm

En el caso *Lilith*, se trata de un autorretrato, género que la artista ha cultivado con asiduidad. Durante la pandemia de COVID 19, con el aislamiento social preventivo y obligatorio, Rippa comenzó a trabajar a partir de retratos de sus amigas y con autorretratos. Pensamos que, en estas indagaciones temáticas, estéticas y técnicas sentaron las bases de la serie de los *Mascarones*.



El mundo está en otra parte(Autorretrato). 2020. Collage y lápiz color. 17 x 21 cm



Barbijo rojo. 2020. Collage y lápiz color. 24 x 30 cm



Blancanieves. 2021. Collage y lápiz color. 24 x 36 cm



Ofelia. 2021. Transferencia, collage y acrílico. 20 x 20 cm

Lloronas. El invierno más largo

En la muestra *El invierno más largo*, exhibida en el Ecu (Espacio Cultural Universitario de la Universidad Nacional de Rosario), Rippa expone su serie *Lloronas* donde

aborda desde la figura de la llorona, alegorías de las patrias americanas en luto, que señalan el dolor ante los genocidios y desapariciones forzadas que han sufrido y sufren nuestros pueblos. El barroco como clave estética de la colonia, las figuras de los indígenas muertos de Guido Boggiani, y algunos guiños de la simbología nacional en la coyuntura actual de la patria grande, forman parte de un discurso que tensiona belleza y horror. (catálogo exposición, 2017)

Las lloronas son figuras populares en toda latinoamérica, el uso del velo negro, sus llantos y lamentos, son una tradición, aún vigente, que se inscribe en las memorias e identidades de la región. Rippa recupera estas prácticas vernáculas en cajas-objetos que parecen altares donde conjurar los padecimientos de quienes habitan el suelo latinoamericano. El altar de muertos es una construcción simbólica de uso doméstico que incluye una diversidad de elementos alegóricos, imaginarios y cotidianos, resultado del sincretismo religioso en América. Cada caja-objeto-altar elaborado por la artista pone en juego piezas, formas y figuras que evocan con una mirada situada las penas propias de cada país pero a su vez el conjunto marca las afinidades de esos sufrimientos. Las lloronas no nos muestran su rostro, lloran bajo el velo negro de temporalidades extensas, lloran el dolor de la conquista, de las dictaduras y de las desigualdades en democracia. Lloran por las ausencias, pero también por un presente que parece no encontrar un camino a convivencias más justas y equitativas.



México. 2016. Técnica mixta. 46x78x6 cm

En estas cajas-altares, el objeto y el material empleado tienen un claro valor conceptual que permite a la artista traccionar los modos de re-presentación de la realidad para cuestionarla y confrontarla desde lo irónico y lo crítico.



Paraguay. 2016. Técnica mixta. 47x79x6 cm



Chile. 2017. Técnica mixta. 46x78x6 cm



Brasil. 2017. Técnica mixta. 47x79x6 cm



Argentina. 2016. Técnica mixta. 46x72x6 cm

La gran tradición. La argentinidad en tiempos del neoliberalismo

Desde sus primeras obras, vinculadas al mundo del grabado, Rippa abordó la problemática del sentido tensada con la implementación de un lenguaje experimental, de impronta personal. Como mencionamos al comienzo de nuestro trabajo, a inicios de la década del noventa realizó dos experiencias de clínica de obra con Pablo Suárez, una en Rosario y luego, en el marco de la Beca Antorchas, en el denominado Taller de Barracas, con Suárez, Luis Fernando Benedit y Ricardo Longhini. Suárez, creador clave del arte moderno y contemporáneo latinoamericano, fundó sus prácticas en un punto de partida ético, buscando reimaginar la función del artista y el rol del arte. Sus ideas estéticas calaron hondo las prácticas desplegadas por Laura.

Por esos años Rippa investigó en el campo del objeto y las instalaciones. Realizadas con una factura minuciosa, atenta a las tradiciones y enamorada del oficio, sus piezas se erigieron en yuxtaposiciones inquietantes. La bandera nacional atravesada por picos de aves rapaces (*Bocatto di Cardinale*, 1993. Acrílico y masilla epoxi), “empanadas de bronce” (*Almuerzo argentino*, 1994. Fundición en bronce y madera), “entrañas como ornato” (*La Gran Tradición*,

1994. Resina, Madera, huesos, tela, acrílico) y un “cepo de flores” (*Cepo*, 2001. Cartapesta, masilla epoxi y acrílico), nos arrojan a una zona que oscila entre lo paródico y lo trágico, a lo trágico cotidiano. Las obras nos interpelan, resuenan en nuestra memoria, activan nuevas asociaciones y desencadenan significaciones.



Laura Rippa. *Bocatto di Cardinale*. 1993. Acrílico, masilla epoxi. 170 x 100 cm

Segundo Premio de Pintura, «Banco Mayorista del Plata». Salón Nacional de Artes Plásticas, 1995. Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Buenos Aires



Laura Rippa. *Almuerzo argentino*. 1994. Fundición en bronce, madera. 60x100 cm
Tercer Premio de Escultura. Salón de Artes Plásticas Manuel Belgrano, 1994. Museo Sívori, Buenos Aires. Propiedad del museo.



Laura Rippa. *La Gran Tradición*. 1994. Resina, Madera, hueso, tela, acrílico. 80x150x70 cm



Laura Ripa. *Cepo*. 2001. Cartapesta, masilla epoxi y acrílico. 90 x 80 x 30 cm

A modo de conclusión

En los trabajos que la autora realiza en los años noventa, en tiempos marcados por el fuerte avance neoliberal, apela al *trompe l'oeil* y a los símbolos patrios, a través del montaje de imágenes punzantes. A lo largo de este siglo XXI la artista ha desplegado un cuerpo de obras que piensan la región desde una perspectiva de género con un posicionamiento latinoamericanista. Hacia mediados de la década del diez, aborda desde la figura de la llorona, alegorías de las patrias americanas en luto, que señalan el dolor ante los genocidios y desapariciones forzadas que han sufrido y sufren nuestros pueblos. El barroco como clave estética de la colonia, las figuras de los indígenas muertos de Guido Boggiani, y algunos guiños de la simbología nacional en la coyuntura de la patria grande, forman parte de un discurso que tensiona belleza y horror. Luego, comenzó a desplegar un conjunto de mujeres-mascarones de proa, que como a la vanguardia de los emergentes actuales encarnan los posicionamientos y luchas contemporáneas, las críticas del ecocidio, los extractivismos y el cercenamiento de derechos. Esas figuras de orígenes inciertos y paganos que identificaban las antiguas

embarcaciones se convierten en esta serie, en la que Laura refiere a mujeres de su entorno cotidiano, en potentes miradas acerca de la complejidad del tiempo en el que estamos inmersos.

Bibliografía

Didi-Huberman (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Giunta (2014). *Cuándo empieza el arte contemporáneo*. CABA: ARTEBA.

Rippa. Florio. Blaconá. Jimenez (2022). *Tramas y experiencias compartidas*. Rosario: Atípica Editora de cultura y arte visual. Libro digital. Disponible en <https://atipicaeditora.com.ar/rippa-florio-blacona-rodriguez/>

Usubiaga (2012). “Variaciones sobre la historia de la pintura en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina” en Baldassarre y Dolinko (eds.). *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Volumen II. Sáenz Peña: CAIA/EDUNTREF.

Audiovisual, Archivo e investigación Artística. El documental del Barrio de La Estación de Tandil

Fernando Funaro

fernandofunaro@gmail.com

CONICET-TECC-UNICEN

Introducción

A partir de la realización de un Documental Audiovisual en articulación con la Asamblea del Barrio de la Estación de la ciudad de Tandil, surge una serie de reflexiones en torno a las discusiones que se dan sobre las memorias sociales, las problemáticas de archivo y las prácticas emplazadas en territorios específicos.

La Asamblea, realiza desde hace varios años, actividades que promueven la movilización de referencias a la memoria, la identidad y el patrimonio se manifiesta como una forma de resistir al desarrollo de “negocios inmobiliarios” y/o articular demandas al Estado en el marco de luchas más amplias por el uso y apropiación del espacio urbano (González Bracco y Hernández, 2021). El enfoque de mis actividades en este contexto, entiende la noción de lo “barrial” no solo como una delimitación geográfica en el territorio urbano, sino también como un espacio simbólico-ideológico (Gravano, 2003) que habilita la reafirmación y construcción de identidades urbanas, configurándose como un territorio donde se entran significados en conflicto y luchas latentes. Se actualizan de este modo una serie de discusiones en torno a la relación entre patrimonio y urbanismo, así como sobre la memoria, a menudo concebida como “resistencia”, en tanto es recurrente la referencia a la ciudad como una ciudad que “tiende al olvido” de su historia (Silva, 2022).

Los colectivos reunidos en torno a la idea de “vecindad” y el eje axiológico de lo barrial han sido partícipes en diversas luchas en el terreno en torno a los consumos colectivos y al derecho a la ciudad, y la noción de Barrio ha sido vinculada con la reivindicación o rescate identidad social *dolorida* por el presente.

Los fenómenos de la memoria sobre el territorio urbano han sido abordados desde diversos objetos que los metaforizan: desde mosaicos (McCallum, 2016) y rompecabezas compuestos por piezas de diferentes materiales, significados y procedencias, hasta pizarras mágicas (Freud,

1924) y palimpsestos (Gravano, 2005). Este último caso, trata de la metáfora de un pergamino, en el que se imprimen históricamente los signos de un presente sobre la superficie del territorio. Si bien el paso del tiempo produce que los signos del pasado sean consecuentemente borrados para sobreimprimir nuevos, las huellas de los signos anteriores perduran grabadas en la superficie del soporte, y pueden ser vislumbrados. En estos procesos, se entiende que muchas veces estas huellas y vestigios pueden albergar más historia que la memoria (Didi-Huberman, 2006).

Vale entender la memoria como un proceso abierto de reinterpretación del pasado que se hace y deshace, para que se ensayen una y otra vez sucesos y comprensiones, se problematice el “dato estático” del pasado desarmando secuencias y desenlaces, rearmando interpretaciones y recomponiendo constantemente las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos y comprensiones (Richard, 2007), surgiendo en torno a esto el conflicto entre memoria y olvido, y entre diferentes versiones de la memoria (Jelin, 2004), que traen a la superficie ciertos relatos e invisibilizan otros.

El Archivo posibilita la memoria, y en palabras de Foster (2002), está constantemente atentando contra las memorias ya construidas. En sus estantes y vitrinas puede habitar escondido un documento o un objeto que corrija o desdiga esas historias. Inclusive aquellos documentos u objetos, más visibles, al frente de los estantes y vitrinas, pueden de un momento a otro corregirse o desdecirse a sí mismos, ya que *no hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo documento de barbarie* (Benjamin, 1940)

El acceso al Archivo y la distribución del poder en torno al mismo lo vuelven una máquina social, que posee la capacidad de gestionar el registro de la intersección entre enunciados y visibilidades; intersección que debe ser entendida como un complejo régimen sensorial (Tello, 2018). Detrás de todo archivo, existe una serie de acciones que estructuran no sólo el corpus documental, sino también la relación *corpus-cuerpo*; relación que lejos de ser trivial y aleatoria configura tanto la aprehensión del conocimiento como su producción, formando así los modos en que el sujeto vive, percibe, se percibe, recuerda y proyecta.

Una pregunta fundamental de Archivo es qué hacer en el presente con estos restos y residuos del pasado (Garramuño, 2015), y es esta pregunta que se reformula en contextos de tecnologías digitales, en torno a una tensión entre la lógica de la inmediatez y del descarte rápido (Diogo y Sibilia, 2017) y la creciente capacidad técnica de registrar, almacenar y permitir acceso público de –potencialmente– todas las producciones culturales humanas que antes correspondían a soportes diversos.

Esta reevaluación del concepto de archivo en la teoría contemporánea abre posibilidades para problematizar tanto la relación entre la cultura visual y los relatos del pasado, como entre la memoria y la política. (Taccetta, 2023)

Más que cuestionar la historia recibida, más allá del deseo de exhibir la imposibilidad de reconstruir el pasado y bien lejos aún de demostrar -otra vez- la imposibilidad de una totalidad de sentido, la lógica del archivo trabaja en ciertas obras contemporáneas con una noción de presencia posfundacional que coloca en el presente su piedra de toque, que ubica en la contemporaneidad la supervivencia del pasado y se pregunta por el modo de lidiar, en el presente con el olvido, los restos, la amnesia y los vestigios vivos (Garraño, 2015 p.74).

Investigar desde el Arte en la posdisciplina

Las prácticas artísticas del siglo XXI, post-apropiacionistas, se han expandido al campo de las relaciones sociales y han materializado sus experiencias en trabajos de post-producción que son más el resultado de un proceso más complejo que el fin en sí mismos. Para Bourriaud (2007:34), estas prácticas “inscriben a la obra de arte en una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma y singular”.

El arte de investigación, a su vez, implica un hacer ligado a la reflexión teórica, en donde las indagaciones de la práctica se intentan llevar a una discusión en el dominio público. Las diversas disciplinas del conocimiento que se interrelacionan con el arte influyen en sus procesos y resultados. Los métodos y las formas de producción de la investigación artística tienen un impacto en los procesos y resultados de las disciplinas con las que se articula.

Si bien toda práctica creativa conlleva una investigación, el arte de investigación se distingue por poner en primer plano los métodos y objetivos de las investigaciones como principal característica definitoria. Los diálogos entre diversas disciplinas del conocimiento con el arte de investigación, permiten que se abra la posibilidad de plantear una pregunta desde un ángulo innovador o inesperado, generando interpretaciones poco ortodoxas o novedosas de las investigaciones.

En la investigación desde las artes, la producción artística es tanto el medio, como el resultado de la investigación (Borgdorff, 2010; Fernández, 2016 y 2018; Calderón, Cervantes y Salazar 2022). Mis investigaciones parten de la condición situada (Haraway, 1995), entendiendo que el investigador se localiza en un entramado socioterritorial, a la vez que en una red de referencias discursivas y teóricas que constituyen el lugar desde donde se enuncia. El rol se forma a partir de un conocimiento "encarnado" y/o "práctico", que incluye aspectos sensoriales,

emotivos, y es producto del "haber estado ahí" participando, en mayor o menor medida, en el grupo estudiado (Aschieri y Puglisi, 2011; Bizerril, 2007; Carozzi, 2015; Citro, 1998; Jackson, 1989; Wacquant, 2004; Ylönen, 2003).

Mi inserción como investigador en una trama de relaciones con quienes han sido o son protagonistas de los procesos que se abordan a partir de vínculos que se fueron estableciendo desde la participación en proyectos de extensión e investigación universitaria¹, se realizaron en equipos multidisciplinares, con una mirada posdisciplinaria. Esto implica, a través de la articulación entre saberes, trascender la dicotomía entre teoría y práctica, concibiéndolas no como partes de la investigación apenas relacionadas, sino como un híbrido inseparable (Laurelli & Tomadoni, 2014). Las contribuciones recíprocas entre la producción científica y la producción artística generan que las cuestiones y metodologías de cada disciplina se nutran o tensionen recíprocamente.

Las etapas iniciales de mis investigaciones implican un relevamiento bibliográfico que permita proyectar una producción académica, teniendo como base que una obra artística será considerada por la academia como investigación siempre que pueda fundamentar, sistematizar y comunicar mediante un discurso/texto el proceso de investigación (Fernández, 2017). Mis producciones artísticas en este contexto, se nutren y se cuestionan a partir de campos que son explorados por diversos integrantes de los colectivos en los que mis proyectos se incluyen. García canclini afirma:

los artistas se presentan como investigadores y pensadores que desafían en sus trabajos los consensos antropológicos y filosóficos sobre los órdenes sociales, sobre las redes de comunicación o los vínculos entre individuos y sus modos de agruparse.(García Canclini, 2011)

Cabería agregar a este apartado, que en la investigación artística posdisciplinaria, el diálogo entre la obra y los consensos antropológicos, filosóficos o de otros campos, hace que también se cuestionen los propios consensos del arte, como su concepción, su percepción, su inserción en el territorio, sus técnicas, sus formas, fórmulas y materialidades. Surge así el interés por

¹ Proyecto de investigación Prácticas artísticas y memoria social de ciudades medias del centro bonaerense (código 03/G170 del Programa Nacional de Incentivos a Docentes Investigadores), radicado en el Núcleo de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC) de la Facultad de Arte de la UNICEN. Proyecto PICT "Memorias del trabajo, movilizaciones de la 'cultura' y procesos colectivos. Transformaciones socioproductivas en el pasado reciente de ciudades medias de la provincia de Buenos Aires" (2023-2025) y otros (Res. SPU Nros. 3272/13; 3408/15; 5135/17).

emular modos de hacer propios de otras actividades diferentes. Se produce bajo la fórmula de “el artista como...”, mimetizando con otros campos profesionales del conocimiento (Albuera & Arzoumanian & Batista & Dorta & Martín & Pallarés & Riverón, 2019). Esta mimesis busca preguntas en otros campos con el objetivo de cuestionar la misma disciplina artística. Algunas de las preguntas recientes en torno a la investigación desde el arte, son mencionadas por Hito Streyel (2010), en una serie de afirmaciones que parten de entender que la disciplina artística, es de por sí, disciplinaria:

¿Dónde está el conflicto o, más bien, cuáles son los conjuntos amplios de conflictos que subyacen a esta nueva disciplina académica?

¿Quién está construyendo hoy en día sus muros, qué materiales utiliza, producidos por quiénes?

¿Quiénes son los constructores de la disciplina y dónde están sus huellas?

Las problemáticas a investigar en el marco de los diversos proyectos académicos en los que fueron realizadas las obras, plantean una metodología de trabajo que promueve el diálogo de saberes, el intercambio de experiencias entre diferentes campos y el fomento de la innovación científica. No existe “un método”, o “una metodología” para arribar al conocimiento, sino una “lógica metodológica” que adquiere formas según el investigador, el tipo de objeto, el tipo de resultado a obtener y la recurrencia a diferentes herramientas para lograr un objetivo (Tomadoni, 2013). La posdisciplinarietà comienza por identificar problemas concretos independientemente de cómo resultarían, y procede a movilizar, a desarrollar e integrar conceptos, metodologías y saberes adecuados para hacer frente a tales problemas sin tomar en consideración los límites disciplinares (Jessop, 2008, p. 49).

Dos ejemplos de los proyectos audiovisuales realizados en este marco son:

- Ibis²: cortometraje documental realizado en el marco de una beca CIN, acerca de Ibis Villar, la mujer que “rompe los moldes masculinos” en la política local del siglo XX. El documental indaga en la historia de Ibis, y en la apropiación de la figura de Ibis en el presente (Funaro & Silva, 2022).
- Memorias del Trabajo³: Serie de microdocumentales con eje en las memorias del trabajo y los oficios.

² Disponible en: <https://www.unla.edu.ar/fibav/mediateca/ibis>

³ Disponible en: <https://bafilma.gba.gob.ar/audiovisuales/cortometrajes-peliculas/memorias-del-trabajo-saberes-picapedreros>

Barrio de La Estación de Tandil

La llegada del ferrocarril a la localidad de Tandil en 1883 generó un profundo impacto socio productivo que trajo como consecuencia procesos de urbanización local y regional (López, 2007; Nario, 2014).

Con la llegada del ferrocarril, se instauraron en el espacio del barrio, modelos de gestión comunitaria asociados al comunismo (Funaro & Silva, 2022), al anarquismo y principalmente al socialismo (Barandiarán, 2004). El Barrio de La Estación fue en este aspecto, el territorio de la ciudad más notorio, al punto en que se llegaban a asimilar en ciertos casos, las identidades partidarias con la identidad barrial (Barandiarán & Silva, 2015).

Gradualmente, los cambios políticos y económicos a lo largo del siglo XX, específicamente aquellos que sucedían como producto de las reformas neoliberales, las políticas de ajuste y la retracción estatal (Bonnet, 2007; Pucciarelli, 2011), ocasionaron, al igual que en tantos otros sectores productivos, el cese de la actividad ferroviaria, el abandono de espacios y, el desmantelamiento de infraestructura, dando origen a nuevas dinámicas en torno a los espacios que permanecieron abandonados o subutilizados (Mc Callum, 2016; Silva, 2016). Como reflejo de estos sucesos, surgió en Tandil una asamblea vecinal autoconvocada, que decidió realizar una delimitación en el territorio local y denominarla “Barrio de La Estación”. En 2013 la Asamblea del Barrio de La Estación presentó al Concejo Deliberante de la ciudad, un proyecto que, entre otras demandas, solicita la declaración de este perímetro como “Área de Protección Patrimonial”. La iniciativa surgió bajo el fundamento de que el área delimitada “vincula gran parte de la historia de la ciudad como son el trabajo, la cultura, las luchas sindicales y la historia del gremio ferroviario”⁴.

A partir de allí, la Asamblea continuó desarrollando en el Barrio una serie de actividades y proyectos que operan en torno a la construcción de memorias sociales, a la concepción del “barrio” como un espacio simbólico-ideológico-identitario (Gravano, 2003) y a la promoción de demandas ciudadanas. A dichas actividades se fueron sumando actores sociales que se articulan, desde ámbitos como la investigación académica, el arte y la arquitectura, y diversas instituciones como centros culturales y sociales, facultades universitarias, clubes, bibliotecas, comercios, entre otros.

⁴ Textual del proyecto “El Barrio de la Estación como área de protección histórica”.

Documental del Barrio de La Estación

Bill Nichols categoriza los documentales en diferentes *modalidades* de acuerdo a cualidades estéticas, retóricas, narrativas y discursivas (Nichols, 1997/2001). Dentro de esas modalidades, el documental realizado se acerca más que nada a la modalidad de *documental performativo*, al producir su relato a partir de una serie de acciones artísticas (teatrales, musicales, danza, etc.) que funcionaron como relato del documental y como eventos particulares en el territorio del Barrio. La modalidad performativa de documental propuesta por Bill Nichols (2001), se presenta como una modalidad en la que se “busca acentuar la complejidad de nuestro conocimiento del mundo, enfatizando sus dimensiones subjetivas y afectivas (...), la libre combinación de lo real y lo imaginado es una característica común (...), cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción (...) y focaliza el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista” (2001: 130-137) .

Desarrollado en el marco del Bicentenario de la Ciudad de Tandil, se tuvo como objetivo producir una obra transmedia (Scolari, 2013), y no solo un corte final del audiovisual. Esto implicó planificar las etapas de producción audiovisual (pre-producción, rodaje, post-producción), de manera que en el mismo proceso se financie y ejecute una serie de actividades artístico/culturales en paralelo. Estas actividades, al igual que el corte final, pretenden fortalecer los vínculos comunitarios e impulsar nuevos eventos en el territorio.

Esta estrategia se nutre de los aportes de la antropología de la performance, en el sentido de que es posible entender estos procesos como una indagación socio-antropológica en la praxis social, que luego transita hacia la indagación artística performática y retorna a una nueva praxis social y estética a través de distintas modalidades participativas. Este tipo de experiencias de investigación-creación participativa intenta convocar activamente a los espectadores a reflexionar y ensayar micropolíticas transformadoras, convirtiéndose también en actores (Citro, Podhajcer, Roa y Rodríguez, 2020).

No se buscó una mirada netamente personal y autoral, sino que se pretendió encarnar la experiencia colectiva de un grupo determinado. Se deconstruye la noción de *director*, tan arraigada en el ámbito del cine, para pensar en un *realizador*, que más que llevar a cabo sus visiones y miradas (y a veces, caprichos) opera como un agente que *coordina* una serie de visiones, discusiones y miradas colectivas en tensión, a través del lenguaje audiovisual.

La estructura del documental se divide en cuatro sub relatos, capítulos o actos:

Capítulo 1 - La llegada del tren a la ciudad

El capítulo presenta una performance musical que combina tango con candombe, mientras una pareja realiza una danza. La actriz de la pareja está fuertemente vinculada a las memorias del Barrio⁵. Con ella, se trabajó a partir de la *memoria emotiva* (Stanislavsky, 2010), lo que implicó operar sobre la capacidad de la intérprete para utilizar sus propias vivencias emocionales aplicadas a los fines de su interpretación. Durante los encuentros previos al rodaje, en un salón oscuro y cerrado, con música que se reproducía desde un parlante, la pareja ensayaba su danza, mientras de manera improvisada se proyectaban fotografías de archivo sobre las paredes. Entre las fotografías que se proyectaban⁶, aparecía la madre de la actriz, su padre en el sindicato ferroviario, los lugares que frecuentaba durante su infancia.

A medida que los ensayos progresaban, las fotografías se proyectaban también, sobre el cuerpo de los intérpretes. En términos de la dirección de actores, se trabajó aquí con lo que se conoce como entrada por el cuerpo (Discepolo, 2007). El archivo sobre el cuerpo comenzó a moldear los tonos musculares, reconfiguró los ritmos de la danza, de las restricciones corporales, de la focalización de energía, de las relaciones espaciales, buscando dialogar con nociones de memoria e identidad, netamente desde lo orgánico.

La escena final, se desarrolló en un andén de la Estación. El archivo se proyectó sobre los vagones, sobre las columnas de madera, sobre los rieles y sobre los cuerpos. La música fue interpretada por un grupo de tambores y una bandoneonista.

El grupo de tambores forma un “tren humano” en el espacio de la estación, y avanza hacia adelante, mientras la pareja realiza su danza al frente, en rol de “locomotora”. La pareja danza con una máscara de rasgos africanos, que a veces se posa sobre un rostro, a veces flota en el aire y a veces se ubica sobre alguna fotografía proyectada.

De este modo, el título del capítulo, “la llegada”, intenta presentar no solo la llegada del ferrocarril en el siglo XIX, sino también la llegada de un tren humano que nunca dejó de avanzar en la estación, cuyos cuerpos-vagones, cargan memoria, identidad y luchas por derechos en torno a vidas, vivencias, relatos y espacios del pasado y el presente.

⁵ Se trabajó con la actriz Perla Logarzo, hija de Raúl Logarzo. Un trabajador ferroviario y sindicalista de izquierda fuertemente ligado al movimiento obrero. Logarzo fue perseguido durante distintas coyunturas políticas, debido a su trabajo y pensamiento político con el sistema ferroviario. La madre de Perla Logarzo es Ibis Villar, considerada la mujer que rompe los moldes políticos masculinos locales, en la década del 50 ([Funaro & Silva, 2022](#)).

⁶ Las fotografías forman parte del corpus documental de la Fototeca del Barrio de La Estación

El texto en off, apropia diferentes investigaciones académicas⁷, artículos de periódico y testimonios, que se relacionan con lo ferroviario:

1883.

Un diario de la época decía: “la locomotora con sus pies de acero y sus entrañas de fuego nos sacará de nuestro aislamiento y nos colocará en comunicación directa con los centros ilustrados del trabajo y del saber. Pronto tendremos el poderoso ferrocarril. Todo nos invita a creer, que la línea férrea nos traerá oportunidades y ventajas que puedan darle desarrollo e importancia a nuestro pueblo.”

Alguien dijo también, que 1883 fue el año en que la ciudad fue fundada por segunda vez, ya que luego del tren, el paisaje urbano, social, cultural y económico de la región no era el mismo.

En la estación bajaron miles de historias.

Hoy se conocen, sobre todo, las que llegaron de Europa.

Muchas otras quedaron silenciadas, perdidas. Pero se tiene la certeza de que también bajaron del tren.

Estas venían de África.

En la estación también bajaron ideas.

Ideas que proponían ver el mundo, el país y la comunidad de otra manera.

Ideas que fueron perseguidas y torturadas.

Los “pies de acero” que mencionaba el diario, construían a su paso.

Construían pueblos, trabajos, identidades, familias. En la estación hay ruinas que vinieron de Inglaterra, o de Francia. Testigos de aquella “época dorada” del ferrocarril, pero también evocan el imperialismo, y la dependencia.

Las obras faraónicas, los trenes puntuales y las condiciones de trabajo brutales.

En un momento los trenes fueron argentinos, pero la ilusión no duró demasiado.

Los ferroviarios dicen que los vaivenes hacen que la rueda deje marcas en la cabeza del riel.

Para ellos, eso es la huella dactilar del tren.

Esto trae un dicho entre ellos que es que “los fierros tienen memoria”.

⁷ Entre estas investigaciones cabe destacar los trabajos del historiador Hugo Mengascini (2011), referente de la Asamblea del Barrio de La Estación, y de la antropóloga Stephanie McCallum.

Sin embargo, esta memoria de los fierros evoca más que nada, recuerdos sombríos. El riel, marcado por la historia de abandono que sufrió el ferrocarril, hace que los trenes tiemblen, y que los pasajeros no puedan disfrutar plenamente de su viaje, en los pocos trenes que aún quedan en funcionamiento.

Capítulo 2 - Murales del barrio

El segundo capítulo del documental toma como eje la producción de murales en el territorio del Barrio de La Estación, que corresponde a una iniciativa de la Asamblea desde hace varios años. Los murales guardan relación con aquellas personas que son consideradas relevantes para la comunidad local, y el objetivo a través de los murales es instaurar estas personas como referentes en la memoria local y la identidad barrial. Introduciendo nuevos referentes, nuevos “héroes” (o “antihéroes” en el marco de la historia hegemónica (Silva & Funaro, 2018)) en intervenciones urbanas, se disparan nuevos conflictos sobre el sentido del pasado (Jelin & Langland, 2003).

La reproducción de una fotografía de archivo en un espacio urbano, resignifica el archivo-documento en un archivo-monumento y dialoga con la noción de *la ciudad como archivo* (Rao 2008). En el archivo-ciudad, nada desaparece. A lo largo de la historia, las escrituras de los eventos y los eventos mismos se superponen, y siempre hay huellas de lo pasado u olvidado⁸. La iniciativa de los murales, es un intento de traer a la superficie estas huellas.

Para este capítulo del documental se propuso financiar la creación de un nuevo mural en el Barrio. De esta manera se podría incluir en audiovisual, el proceso creativo del artista encargado de los murales previos⁹, y además daría a la Asamblea la posibilidad de generar un evento comunitario con una nueva marca en el territorio. Al mismo tiempo, el evento daría difusión al documental en sí mismo.

La escena final presenta un conjunto musical de Dixieland, que toca frente al mural en proceso mientras el artista pinta. Esa escena se va intercalando con los músicos por separado, ejecutando cada uno su parte instrumental en un mural diferente del Barrio. Se incluyen testimonios en off que relatan la historia que guarda el mural.

⁸Gravano (2005) compara el espacio urbano con un palimpsesto en el que siempre quedan las marcas de escrituras anteriores. Por otro lado, Derrida toma las nociones de Freud para definir la memoria comparándola con el juguete infantil de la “pizarra-mágica” en la que se escribía con un punzón, y aunque se tenía la posibilidad de borrar lo escrito y reescribir, las huellas de lo producido anteriormente por el punzón podían percibirse si el reflejo de la luz sobre la pizarra era adecuado (Derrida 1997).

⁹ Federico Pose es el artista que ha realizado la mayoría de los murales en el Barrio.

Capítulo 3 - Vecinos del barrio

Este capítulo enfatiza el lugar de residencia, entendido como territorio, y cómo contribuye a configurar las prácticas y consumos culturales de los sujetos, incidiendo tanto en el acceso como en las formas de uso de los bienes culturales y en los significados que se construyen en torno a ellos (Bourdieu, 1979). La idea central de este capítulo es la de realizar un “retrato” de un grupo de vecinos que fueron seleccionados por la Asamblea para participar, a la vez que esta idea de “retrato” opera sobre el territorio del Barrio resaltando sus espacios, personas y elementos identitarios, a partir de testimonios de los vecinos. Los vecinos seleccionados fueron un hijo de ferroviario, un ex trabajador ferroviario y una costurera. Para evitar el testimonio a modo de “busto parlante”, profundizar en la idea de “retrato”, y además generar una nueva acción en territorio dentro del proceso de rodaje, se convocó a los vecinos a una esquina, y junto al fotógrafo Gonzalo Celasco, un fotógrafo integrante de la Asamblea, se les tomó un retrato con cámara minutería. La iniciativa de Celasco, que construye sus propias cámaras y retrata vecinos y vecinas del Barrio con fotografía minutería, se entiende como un acto de memoria en torno a la historia de la fotografía pero también como un acto que permite reflexionar sobre una situación tecnológica y comunicacional contemporánea, y cómo los sujetos atravesados por estos paradigmas conciben el tiempo y el espacio. El sujeto que es retratado por una cámara minutería, en contraposición a la toma de fotografía digital contemporánea, debe permanecer quieto, sin gesticular ni hablar por un período de tiempo notable, un acto que hoy en día se hace extraño y ajeno. Esta liminalidad espaciotemporal entre toma de fotografía y resultado, remite a otro período de la humanidad donde los tiempos eran diferentes, y por otro lado permite entender cómo en el presente la idea de inmediatez como núcleo conceptual de las tecnologías, contribuye a desdibujar las fronteras espaciales y temporales y los sujetos se encuentran inmersos en una suerte de tendencia a la amnesia, reforzada por esas “máquinas de producir presente” (Monguin, 1994).

En este contexto emerge como significativa la necesidad de un anclaje temporal, y así surge lo que Jesús Martín Barbero (2015) llama el boom de la memoria, que desemboca en una serie de acciones orientadas a “sostener el pasado”, entre ellas, aquella que se trabajó en este relato.

La fotografía del presente lleva a pensar que ya no es posible sostener la afirmación de Roland Barthes (1989) que exponía que “Nunca se puede negar en la fotografía que la cosa haya estado allí”. La fotografía minutería intenta traer de nuevo el carácter indicial de la fotografía a la

producción, refuerza el “estar allí” de la cosa, dilata los tiempos y la fotografía deja de ser un acto instantáneo que registra un evento, sino que se convierte en el evento.

El hecho de que las personas permanecieran quietas e inmutables, además, permitía a la cámara de video operar de una manera más profunda sobre la idea de “retrato”, pudiendo detenerse en expresiones, rasgos, actitudes, posturas, etc.

Capítulo 4 - Teatro de la Confraternidad

Para este relato se utilizó como eje conceptual la idea de Philippe Joutard (1999): *Aquellas voces que nos llegan del pasado*.

Se buscó tomar fragmentos de testimonios que representaran no tanto los datos historiográficos, sino las vivencias cotidianas en el espacio (algunas transcripciones en Barandiarán & Silva, 2015).

Se pensó el espacio de La Confraternidad como un espacio en el que conviven voces de distintos tiempos. Algunas voces habitan dentro, y vieron su época dorada, mientras que otras, que lo vieron cerrado y abandonado, habitan fuera. Este capítulo es llevado adelante por un único personaje, interpretado por un actor. El personaje se presenta como un ente fantasmagórico o lunático, que habita en el espacio del Teatro por las noches. El personaje encarna las distintas voces de la memoria del teatro, y de acuerdo al tiempo que representa, manifiesta sutiles cambios en su forma de hablar, en su vestimenta, en sus actitudes.

Este personaje es consciente de que está siendo parte de un documental, y por lo tanto interactúa con la cámara y con el equipo de documentalistas. El guión fue confeccionado a partir de datos históricos¹⁰ y de distintos testimonios de la cotidianeidad que se vivía en el teatro.

El capítulo comienza con una voz en off que dice lo siguiente:

En el salón se escuchan voces que recuerdan. Algunas voces están adentro, desde el principio, desde el esplendor. Vinieron desde lejos y suenan en otras lenguas.

Otras voces, más cercanas en el tiempo, quedaron afuera. Funden la lengua que trajeron con la lengua que encontraron acá. Estas voces hablan de puertas cerradas, de abandono.

El Salón, tiene memoria.

¹⁰ Extraídos del libro “El Salón de la Confraternidad Ferroviaria” de Hugo Mengascini (2005).

El actor fue Javier Lester Abálsamo, quien guarda una relación profesional pero también personal con el espacio, dado que su abuelo encabezó el colectivo que intentó recuperarlo durante una de las etapas de abandono que se mencionan (Mengascini, 2005).

A través del personaje se representan tres épocas del espacio: la época dorada, las épocas de crisis, y una época ligada a la recuperación del espacio y su resignificación como centro de cultura en el Barrio y en la ciudad.

Este relato permite reflexionar en torno a la idea de lo que Hayden White (2014) llama “pasado práctico”, un pasado íntimamente ligado a la experiencia, que problematiza los elementos utilizados en la literatura que reubica los "hechos fácticos" en un marco que difícilmente puede considerarse simplemente ficticio. Se combina lo asertivo y lo poético con el objetivo de generar un acceso al pasado (Taccetta, 2023).

Este personaje, a través de sus modos, sus expresiones, sus acentos permite que en ciertos casos, el espectador active en la memoria recuerdos de sus familiares inmigrantes, de abuelos, de la ciudad en otros tiempos, de aspectos políticos y sociales diferentes.

En un momento, el personaje saca de su bolsillo un artículo de periódico de 1936. Para el personaje, el artículo pertenece al día actual en el que vive. Este acto performático lleva a pensar en el uso del archivo-objeto, el archivo como utilería, que interpela al actor desde el tacto, y desde las decisiones que debe tomar en la escena para interactuar con el archivo. Este tipo de decisiones en torno a la dirección de actores permiten potenciar la performance del actor, y además presentan el material de archivo en el documental desde otra perspectiva. El archivo no se comporta como un material con objetivos meramente expositivos (de hecho el espectador nunca logra ver en detalle el artículo de periódico) sino que el mismo archivo se resignifica en un objeto ficticio, performático.

Esta ficcionalización y “desacralización” de los documentos, que los despoja en un marco performativo de su rigor histórico/científico, pretende entender a la problemática de archivo como un “campo de batalla” para discusiones sobre nuevas posibilidades de expresión de la experiencia. Desde muchas perspectivas, el archivo es un depósito desde el cual escribir historias no escritas o históricamente marginadas. Esta reevaluación del concepto de archivo en la teoría contemporánea abre posibilidades para problematizar tanto la relación entre la cultura visual y los relatos del pasado, como entre la memoria y la política. (Taccetta, 2023). La ficcionalización a partir de la manipulación del archivo, cuestiona además su cualidad de “validación de verdad” y lo propone como invención, tejido, constelación abierta a recombinaciones. Así, el archivo se vuelve experiencia, entra en contacto con un otro y adquiere

capacidades de sentido que le permiten resonar sobre lo que el archivo es y lo que puede convocar. (Medina Hu, 2022).

Anna María Guasch (2011) en sus estudios de arte y archivo trata la cuestión de *práctica de inscripción*, entendiendo que reconstruir (a través de la ficción en este caso) una serie de eventos del pasado requiere de una determinada superficie para desplegarse e inscribirse, sea territorial, discursiva y/o imaginariamente, que a la vez se ve condicionada por determinados marcos sociales, históricamente situados y atravesada por la experiencia de la comunidad de donde surge.

En otras secuencias de este capítulo, el material de archivo se proyectó sobre la fachada del teatro. Se utilizaron fotografías, folletos y recortes periodísticos. Esta técnica de proyectar sobre fachadas es conocida como Video-Mapping.

El Video-Mapping combina el espectáculo, lo escénico, la arquitectura y lo urbano. Si la ciudad es entendida como archivo, el video-mapping permitió en este caso realizar un diálogo de archivos, entre el archivo proyectado y el archivo-fachada del espacio de la Confraternidad.

Las imágenes de archivo entraron en diálogo con las texturas del soporte, sus grietas, sus rasgos arquitectónicos. Esta reconfiguración del soporte pantalla, hace evidente el significante del video-mapping con respecto a lo que el espectador ve (materialidad) y lo que se connota. Contenido y soporte se entraman en el mismo discurso.

Al poner en diálogo archivo visual y archivo arquitectónico, propone un nuevo acceso al archivo. Por un lado el acceso al archivo fotográfico de la fototeca, y por otro el acceso al archivo arquitectónico y al archivo/ruina del Teatro de la Confraternidad.

Por eso, se piensa en esta performance, el soporte de la proyección de imágenes no como una pantalla, no como una fachada, sino como un palimpsesto (Gravano, 2003). El archivo-ruina permite interpretar no solo el pasado de la ciudad, sino lo que es (y por qué es) y de lo que será **(Canteros, 2012)**. La imagen es ahora esa luz (literalmente), que permite vislumbrar las huellas del pasado que se manifiestan en el palimpsesto. Este nuevo acceso al archivo le da un nuevo orden y hace una relación entre archivos, construyendo de esta manera, un archivo nuevo (Giunta, 2010).

En palabras de Taccetta (2023), este tipo de montajes busca evitar la continuidad y la linealidad historiográfica tradicional. Lejos de pensar el territorio del pasado como olvidado y polvoriento, este montaje busca construir dispositivos alternativos que, ideológica y políticamente, confrontan la contemporaneidad de manera adecuada.

Esta práctica performática podría ser incluida en la idea de “trans-archivación”, en la que la organización de la memoria cede su terreno a los estadios de circulación, más constructivos que reconstructivos (Guasch 2011).

Poner en diálogo los archivos implica una discusión sobre los efectos específicos de los dispositivos archivísticos, de las formas convencionales de dar sentido a eventos pasados y una revisión general del montaje como práctica discursiva.

Conclusiones

Se trataron en este trabajo tres ejes principales. Las estrategias del uso de archivo en el audiovisual documental, la modalidad performativa del documental en el marco de los estudios de las memorias sociales y la reconfiguración de los procesos de producción audiovisual en pos de que tanto proceso como producto final, funcionen como insumo para las demandas, actividades y proyectos de movimientos sociales.

En el trabajo con archivo, se buscó implementar el mismo, no como un elemento que acompañe el documental y sirva sólo como fuente o sustento de la premisa del relato, sino como objeto performático. El uso de archivo como utilería para el actor, le permitió desarrollar su personaje a través de un objeto documental que podía manipular, observar en escena y trabajar con ello. La proyección de archivo sobre los cuerpos de los grupos de danza y música buscó producir una entrada por el cuerpo a través de la luz, el grupo de artistas funcionando como soporte de la proyección, buscó desarrollar su danza en pos de sentidos, sensaciones y afectaciones que la imagen les producía. Esto justifica la elección de una bailarina que desde su infancia está relacionada con la realidad de los trabajadores ferroviarios y las memorias del Barrio de La Estación. En otro de los relatos, la proyección sobre la fachada de un edificio histórico para el Barrio, busca producir un diálogo entre imagen y soporte, al producir una serie de significantes sobre este último. En este caso, la fachada del edificio funcionando también como archivo (Rao, 2018) produce un nuevo diálogo entre archivo visual y archivo-ciudad, en el que la luz de la proyección revela materialidades sobre el soporte que también presentan marcas de memorias sociales. Cabe poner en cuestión si estas estrategias en el uso de archivo en el audiovisual podrían plantear nuevos interrogantes en los estudios de memoria y en las problemáticas de archivo.

Bibliografía

Aprea, G. (2015) Documental, testimonios y memorias. CABA: Manantial.

- Arfuch, L. (2002) Problemáticas de la identidad. En: Arfuch, L. (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 21-43.
- Barandiarán, L. & Silva, A. (2015) Política y sociabilidad barrial: la memoria en torno a las “veladas socialistas” en el Barrio de La Estación de Tandil durante el período de entreguerras. *Aletheia*, 5(10), 1–16.
- Barandiarán, L. (2004) *Sembrando ideas en la piedra. Los socialistas tandilenses, 1912-1946. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Ciencias Humanas*. UNICEN.
- Baron, J. 2014. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London and New York: Routledge.
- Benjamin, W. (1989) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Taurus. Buenos Aires.
- Borgdorff, H. (2010) El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, n.º 13, pp. 25-46
- Bourdieu, P. y Darbel, A. (2012) *El amor al arte: los museos de arte europeos y su público*. Buenos Aires: Prometeo.
- Buntinx, G. (2005) Un museo de la mirada (neo)colonial. En *Helena Tatay (comp.). Fernando Bryce*. Barcelona, Fundación Tàpies.
- Canteros, E. (2012). En *Las ciudades de Georg Simmel: Lecturas contemporáneas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado Alameda. Santiago de Chile. pp. 157-163
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, Duke University Press Books.
- Da Silva Catela, L (2002) El mundo de los archivos. En *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. Siglo XXI. pp. 195-221.
- Da Silva Catela, L. & Giordano, M. & Jelin, E. ed (2010). *Fotografía e identidad. Captura por la cámara - devolución por la memoria*. Buenos Aires: Nueva Trilce.
- Discepola, M. (2007) *La dirección de actores en cine*. Apunte, Argentina.
- Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg. Barcelona
- Foster, H. (2016) El impulso de archivo. En *Revista Nimio* La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- Foucault, M. (2009) *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI, 2009.

- Funaro, F. & Silva, A. (2022) “Obrera de la aguja”: Cruces entre arte, memoria y género en torno al homenaje a Ibis Villar (Tandil, Argentina). En *Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*; PH; 106, pp. 62-81.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. Mexico, D.F. Grijalbo.
- García Canclini, N. (2007 [1997]). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Canclini, N. (2010) La sociedad sin relato. Ed. Katz.
- Gillis, J. (1994). Memory and identity: The history of a relationship. En J. Gillis (Ed.), *Commemorations: The politics of national identity* (pp. 3-24). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Giunta, A. (2010) Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. En *Errata*#. 1, 20-38.
- Gonzalez Bracco, M. y Hernández (2021) ¿Patrimonializar o despatrimonializar? El rol de la cultura urbana en la ciudad neoliberal. Buenos Aires (1990-2020). *Astrolabio*, 27, 27-52
- Gravano, A. (2005) *Imaginarios sociales de la ciudad media: emblemas, fragmentaciones y otredades urbanas, estudios de antropología urbana*. Tandil: UNICEN, REUN
- Gravano, A. (2003) *Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires. Ed. Espacio.
- Guasch, A. (2011) Arte y archivo, 1920-2010. En *Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.
- Halbwachs, M. (2004). Los marcos de la memoria social. Venezuela: Anthropos.
- Haraway, D. (1995) Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Cátedra.
- Hennion, A. (1993) *La pasión musical. Una sociología de la mediación*. Barcelona: Paidós.
- Huyssen, A. (2003) *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford, Stanford University Press.
- Jelin, E. (1985). Los movimientos sociales en la Argentina contemporánea: una introducción a su estudio. En Jelin, E. (Comp.), *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.
- Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Madrid: Siglo XXI.
- Jelin, E. (2004). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales, *Estudios Sociales*, 27 (1), 91-113. <https://doi.org/10.14409/es.v27i1.2538>.
- Jelin, E. (2020) *Las tramas del tiempo : Familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO, 2020.

- Jelin, E. & Langland, V. (comps.) (2003). Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Madrid y Buenos Aires: Siglo XXI de España Editores/Siglo XXI de Argentina Editores.
- Joutard, P. (1999) *Esas voces que nos llegan del pasado*. Buenos Aires, FCE.
- Lanza, P. H. (2013). Lazos entre la performance y el documental performativo. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 9(18), 158-165.
- Lingeri, D. (2013) El campo de la comunicación: ¿disciplina, interdisciplina o transdisciplina? Una mirada crítica sobre la tensión comunicación-cultura. En *Rev. Arg. Hum Cienc. Soc.* 2013; 11(2).
- Martín Barbero, J. (2015) Estéticas de comunicación y políticas de la memoria. En *Calle 14*, 10(17), 14-30.
- Martínez, J. (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.
- Medina Hú, L. (2022) Saber(se) viva/o: conjuros desde/con el cuerpo y el archivo para explorar los paisajes del yo en Carguyoq. En *Saberes vivos en la investigación artística*. Instituto de Artes Plásticas. Universidad Veracruzana. Códice. Xalapa, Veracruz, México.
- Mengascini, H. (2011) *Huelgas y conflictos ferroviarios: los trabajadores de Tandil en la segunda mitad del siglo XX*. Prohistoria Ediciones. Buenos Aires.
- Mengascini, H. (2005) *El Salón de la Confraternidad Ferroviaria, sociabilidad y prácticas culturales de los trabajadores ferroviarios de Tandil (1920-1943)*. UNICEN. Tandil.
- Moguillansky, M. & Fischer, M. (2017) ¿La cultura está en otra parte? Acerca de prácticas y consumos culturales en ciudades pequeñas y grandes de la Argentina. En *Cuestión Urbana*. N^o2. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Centro de Estudios de Ciudad.
- Monguin, O. (1994). *¿Una memoria sin historia? Hacia una relación diferente con la historia*. Punto de vista, 49, 24-29
- Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.
- Nichols, B. (1997) *La Representación De La Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el Documental*. Paidós, Barcelona.
- (Exposición) Soto, M & Colesanti G.. (2006) *Archivo de archivos (cat. exp.)*, Lleida, Centre d'Art La Panera, 21 de abril-18 de junio de 2006
- Pollack, M. (1989) *Memoria, Olvido, Silencio*. Al Margen. Buenos Aires.
- Prats, L. (1997) *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel

- Rancière, J. (2002) *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca.
- Rancière, J. (2005) *La ficción documental: Marker y la ficción de memoria. La Fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós.
- Ribalta, J. (2018) *El espacio público de la fotografía*. Arcadia.
- Ricoeur, P. (1999) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife. Universidad Autónoma de Madrid.
- Rivera Garza, C. (2021). Salud mental. Cristina Rivera Garza y Mario Souza y Machorro. [Mesa de diálogo: Ciclo Narrativas hispanoamericanas de la enfermedad. Festival de Arte y Ciencia. El Aleph] <http://culturaunam.mx/elaleph/ejes/salud-mental-en-el-siglo-xxi/>
- Salas, R. (2020) *Investigación Artística*. Universidad de La Laguna. EXCMO. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.
- Saporosi, L. (2020) Los (des)bordes del archivo. Afectos, ética y representación histórica en las poéticas testimoniales de Albertina Carri. En *Aisthesis*, 68. Santiago.
- Scolari, C. (2013). Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto.
- Silva, A. (2022) De la devaluación a la “puesta en valor”. Cultura, procesos colectivos y patrimonio ferroviario de ciudades medias bonaerenses. En Quid16. Revista del Área de Estudios Urbanos. Num 18
- Silva, A., & Funaro, F. (2018). Antihéroes barriales, imágenes y memorias de una ciudad media bonaerense. En *UNICEN, Actas de las VI Jornadas Internacionales y IX Nacionales de Historia, Arte y Política* (pp. 745-763). Tandil: UNICEN.
- Stanislavski, K. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba editorial.
- Taccetta, N. (2023) .Desapariciones y fiebres de archivo en el cine: la reescritura de la historia y los usos prácticos del pasado. En *Repensando la Historia*, 27, 1. pp. 26-50
- White, H. (2014) *The Practical Past*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

Construir la(s) memoria(s) de la última dictadura cívico-militar argentina mediante murales en las paredes exteriores del ex centro clandestino «Olimpo» (Buenos Aires)

Aurelia Gafsi

Sorbonne Université, UFR d'Études ibériques et latino-américaines; CRIMIC (Centre de
Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibéro-américains Contemporains)

aurelia.gafsi@gmail.com

Durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983), la represión ilegal y sistemática, también conocida como «terrorismo de Estado»¹, se caracterizó, entre otras cosas, por el funcionamiento de centros clandestinos de detención, tortura y exterminio. La denuncia de los crímenes cometidos en esos lugares implicó plantear la pregunta del uso de esos espacios después del retorno a la democracia. La denuncia y la recuperación de los ex centros clandestinos sigue de actualidad. La denuncia más reciente remonta al año 2020. Se denunció una casa ubicada detrás del ex centro clandestino «Automotores Orletti» en el barrio de Floresta y a 11 cuadras del ex «Olimpo». Actualmente, en el sitio web de la Secretaría de Derechos Humanos que depende del Ministerio de Justicia de la Nación, se indica que «hasta el momento, se han logrado identificar aproximadamente 800 lugares que tuvieron este uso»².

En la ciudad de Buenos Aires, el proceso de recuperación de los sitios empezó con iniciativas barriales de vecinos que querían resignificar y señalizar esos espacios. En 1993, en el barrio de Floresta se creó la agrupación «Vecinos por la Memoria Olimpo-Orletti» cuyo nombre alude a dos ex centros clandestinos del barrio: el «Olimpo» y el Automotores Orletti. Esta presentación se va a centrar en el ex «Olimpo» y en dos murales pintados durante la última década en las paredes exteriores de ese sitio de memoria.

El centro clandestino de detención, tortura y exterminio conocido como el «Olimpo» formó parte de una red represiva conformada por otros dos centros clandestinos: el «Atlético» en la

¹ Para entender ese concepto, se puede leer, entre otros: Duhalde, E. L. (1999). *El Estado terrorista argentino: quince años después, una mirada crítica*. Eudeba.; Garzón Valdés, E. (1989). El terrorismo de Estado (El problema de su legitimación e ilegitimidad). *Revista de estudios políticos*, (65), 35-55.; Mignone, E. Fermín. (1991). *Derechos humanos y sociedad: el caso argentino*. Colihue/Argentina.

²Fuente:

<https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/centrosclandestinos#:~:text=Hasta%20el%20momento%2C%20se%20han,lugares%20que%20tuvieron%20este%20uso>

ciudad de Buenos Aires y el «Banco» en la provincia de Buenos Aires³. Miembros de la policía federal, de la gendarmería nacional, de la Marina y del Ejército fueron los actores de la represión ilegal en esos centros clandestinos. Unas 500 personas fueron secuestradas en el «Olimpo». Unos 90 sobrevivientes dieron testimonio en el marco de distintos juicios y en particular del juicio «ABO» («Atlético», «Banco», «Olimpo»).

La transformación de ese centro clandestino en sitio de memoria empezó con varios textos legales: la declaración del ex « Olimpo » como sitio histórico por la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires (Ley N.º 1197, 2003), el convenio entre Néstor Kirchner (presidente de la Nación) y Aníbal Ibarra (Jefe de Gobierno de la ciudad autónoma de Buenos Aires, CABA) para que el predio se convierta en un sitio de memoria (2004) y la creación del «programa de recuperación de la memoria del centro clandestino de detención y exterminio El Olimpo» (decreto n°305, 2006). Este decreto también creó la Mesa de Trabajo y Consenso del sitio de memoria. La «recuperación»⁴ del lugar pasó por la cesión del predio a la Subsecretaría de Derechos Humanos de CABA en 2005, tras el desalojo de la policía federal⁵. Entre 2007 y 2014, el sitio de memoria pasó a depender del Instituto Espacio para la Memoria. Desde 2014, depende de la Secretaría de Derechos Humanos del gobierno nacional. Cabe añadir que en octubre de 2014, el ex «Olimpo» fue declarado lugar histórico nacional (decreto n°1762). El sitio de memoria que hoy está en el ex «Olimpo» no sólo pudo emerger por los textos legales y por la acción de representantes políticos, sino también por la movilización de los vecinos. A escala barrial, este sitio de memoria participa de la elaboración de una memoria colectiva y social acerca del pasado reciente y traumático. El ex «Olimpo» encarna la represión ilegal y sistemática organizada por las juntas militares y sus cómplices (policía, gendarmería, sectores de la sociedad civil...) entre 1976 y 1983.

1. Los murales como un puente en el pasado y en el presente

Las iniciativas artísticas en torno a las memorias de la última dictadura van tejiendo un vínculo entre el presente y el pasado. El contexto socio-político de creación en el que se insertan necesita ser estudiado. Los dos murales que vamos a analizar se inscribieron en dos coyunturas

³ Esos tres espacios no funcionaron simultáneamente. Se pueden distinguir tres períodos de ese circuito ilegal, cada período asociado a uno de esos centros: desde principios de 1977 hasta finales de 1977 para el « Atlético », desde diciembre de 1977 hasta el 17 de agosto de 1978 para el « Banco » y desde el 16 de agosto de 1978 hasta finales de enero de 1979 para el « Olimpo ».

⁴ Esa palabra aparece varias veces en el decreto n°305.

⁵ Hasta 2005, el predio estaba ocupado por la policía federal.

muy distintas. El primer mural es el resultado de un proyecto para el 24 de marzo de 2011 es decir en el marco del 35o aniversario del último golpe de Estado militar. Como lo explica la socióloga Elizabeth Jelin, las fechas que se eligen para transmitir la memoria del pasado reciente pueden permitir una «reactivación» de las memorias. El mural colectivo pintado en la esquina de la avenida Olivera y de la calle Coronel Ramón L. Falcón participa de ese proceso en el barrio de Floresta y en la pared exterior del sitio de memoria ex «Olimpo». Las políticas memoriales llevadas a cabo por la Mesa de Trabajo y Consenso del sitio permitieron el surgimiento de esa creación artística. Otro contexto tiene que tomarse en cuenta: el contexto político nacional acerca del pasado reciente. En marzo de 2011, cuando se realizó el mural, se estaban preparando las elecciones presidenciales. Se concluía el primer mandato de Cristina Fernández de Kirchner, quien había llevado a cabo políticas públicas de memoria para fortalecer la transmisión de las memorias de las personas afectadas por el terrorismo de Estado y la búsqueda de justicia. Ese proceso ya había empezado durante el mandato de Néstor Kirchner (2003-2007) con una serie de acontecimientos muy significativos como, por ejemplo, la recuperación del predio de la ESMA para transformarlo en sitio de memoria el 24 de marzo de 2004. Ese proceso tuvo una continuidad con el primer mandato de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011). Así, el mural de 2011 en la pared exterior del ex «Olimpo» se inscribe en el contexto de un gobierno nacional favorable a la difusión de esas memorias y a la denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados durante la última dictadura. Sin embargo, cabe subrayar que el mural propone una mirada crítica del gobierno. Arriba de las dos viñetas que componen el mural, se puede leer: «Con impunidad y represión no hay derechos humanos». El uso del presente indica que esa constatación no sólo se aplica al pasado sino también a la actualidad. La desaparición de Jorge Julio López en 2006, evocada en una parte del mural que luego explicaremos, remite al papel del Estado y a las consecuencias de la impunidad en el presente.

El tema de la impunidad de los responsables y actores del terrorismo de Estado marcó fuertemente el contexto de creación del segundo mural, realizado por el grupo Chuneo Padilla en 2017. Dos años antes, Mauricio Macri había ganado las elecciones presidenciales, lo que marcó el principio de una nueva etapa acerca de las políticas públicas de memoria. Nuestra

hipótesis, es que esa fecha constituye una ruptura con los gobiernos anteriores, en muchos aspectos y en particular acerca de la memoria. En 2014, durante la campaña electoral, Mauricio Macri había declarado en una entrevista al diario *La Nación* que con su gobierno se iban a «acabar los curros⁶ en derechos humanos». La deslegitimación de los organismos de derechos humanos por el jefe del gobierno de CABA y el candidato a la presidencia de la Nación legitimó la negación de la veracidad del relato memorial difundido por esos grupos. En 2016, el Ministro de Cultura, Darío Lopérfido, declaró en la televisión pública que no había 30.000⁷ desaparecidos sino entre 7.000 y 8.000. Al año siguiente, el director de Aduanas y militar de formación, Juan José Gómez Centurión también negó la cifra simbólica de los 30.000 desaparecidos. En ese contexto, en 2017, la Corte Suprema decidió aplicar la ley del «dos por uno»⁸ a Luis Muiña, un represor civil que participó de una serie de secuestros y torturas durante la última dictadura. El 10 de mayo de 2017, se llevó a cabo una marcha multitudinaria en Buenos Aires contra la aplicación de la ley del «dos por uno» en el marco de un juicio por crímenes de lesa humanidad. Como consecuencia de esa manifestación, el Congreso declaró inconstitucional el uso de dicha ley para ese tipo de crímenes. El mural del grupo Chuneo Padilla fue realizado en el contexto de esa movilización masiva contra la impunidad. Esa coyuntura judicial permite leer una doble denuncia en el mural: la de los represores de la última dictadura y la de las instituciones que a veces los protegen.

2. Señalizar un sitio de memoria: símbolos que llaman la atención y su(s) significado(s)

En la esquina de la avenida Olivera y de la calle Coronel Ramón L. Falcón, a unos metros de la entrada del sitio de memoria, un mural llama la atención.

⁶ Esa declaración se basaba en una supuesta corrupción generalizada de los organismos de derechos humanos. En esa entrevista, Mauricio Macri mencionaba el juicio «Sueños compartidos» que implicó a Sergio Schoklender quien se había vinculado con las Madres de Plaza de Mayo.

⁷ En la segunda parte, nos detendremos en esa cifra y su dimensión emblemática en los relatos memoriales de los organismos de derechos humanos.

⁸ Esa ley derogada en 2001 tenía como objetivo la reducción de la población carcelaria. Según esa ley, después de dos años de cárcel preventiva y sin condena, los días de detención contaban como doble.



Ese mural fue realizado el 13 de marzo de 2011, poco antes del «Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia»⁹. El diseño es de Lidi Kp y la realización se hizo de manera colectiva, en el marco de un proyecto en torno al 24 de marzo de 2011. El mural se puede entender como un díptico que, mediante dos viñetas grandes, teje un puente entre el «ayer» y el «hoy», ambas palabras apareciendo abajo de la viñeta correspondiente. Los símbolos memoriales representados son gráficos y textuales.

* ***Las referencias a las Madres de Plaza de Mayo***

En la viñeta izquierda, se destaca en primer plano una figura masculina que lleva un cartel con el retrato de un hombre. Ese cartel hace eco a los carteles en el segundo plano, también llevados por figuras humanas. Esta vez son siluetas. Ese grupo evoca un contexto de marcha que se puede analizar a partir del símbolo de los carteles con retratos individuales. La pregunta «¿Dónde están?» parece servir de leyenda a esa escena y remite a las marchas para denunciar las desapariciones forzadas ocurridas durante la última dictadura. Esos encuentros públicos empezaron durante ese período con las rondas de las Madres de Plaza de Mayo a partir de abril de 1977. La referencia a las madres de desaparecidos que crearon ese organismo de derechos humanos también pasa por varios pañuelos blancos en la cabeza de siluetas en el segundo plano. Desde el retorno a la democracia, el pañuelo blanco se volvió emblemático de la lucha por «memoria, verdad y justicia»¹⁰. Remite a las rondas de las Madres de Plaza de Mayo durante

⁹ La ley 25.633 (2002) instituyó el 24 de marzo como ese día.

¹⁰ Esa expresión es un eslogan muy usado por los organismos de derechos humanos durante las últimas dos décadas.

las cuales ellas llevaban un pañuelo blanco para reconocerse. Ese signo distintivo remite visualmente a los pañales¹¹, símbolos de la maternidad.

En Buenos Aires, las Madres¹² se reunían en la plaza de Mayo, frente a la Casa Rosada, y llevaban fotografías de sus hijos desaparecidos. Eran versiones agrandadas de fotos carnet (documento nacional de identidad, licencia de conducir...). Esas imágenes devolvían a los desaparecidos su identidad individual y traían su presencia de manera simbólica al espacio público. Durante las rondas de las Madres, también estaban carteles con frases dirigidas al gobierno militar: «¿Dónde están?», «Que aparezcan con vida». Esas frases simbolizan la lucha de los organismos de derechos humanos fundados durante la última dictadura. En la viñeta izquierda del mural, la pregunta «¿Dónde están?» trae el recuerdo de esa búsqueda de verdad que marcó las primeras reivindicaciones de las Madres de Plaza de Mayo y de las Abuelas¹³ de Plaza de Mayo. Al final de la última dictadura y después del retorno a la democracia, las demandas fueron cambiando. Con los testimonios de los sobrevivientes de los centros clandestinos, se hizo cada vez más evidente el hecho de que los desaparecidos no iban a «aparecer». La dimensión memorial se empezó a añadir a los reclamos de verdad y justicia, como lo muestra el «Siluetazo» ideado por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel y organizado durante la Tercera Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo (21 de septiembre de 1983).

**** La figura de Jorge Julio López***

El cartel con la fotografía de los desaparecidos como símbolo memorial teje un vínculo entre la parte izquierda y derecha del mural. A la derecha, en la viñeta dedicada al presente, una figura femenina, con el puño alzado, lleva un cartel que representa un retrato bocetado. Ese boceto llama la atención por su estilo minimalista y por la ausencia de los rasgos del rostro. Representa a Jorge Julio López, albañil del barrio Los Hornos (La Plata) y militante del grupo Montoneros durante los años 1970. Fue secuestrado en octubre de 1976 y llevado a varios centros clandestinos, todos dirigidos por Miguel Etchecolatz, el Director de Investigaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y el principal colaborador del general Ramón Camps.

¹¹ Esa simbología se menciona en el sitio web de la Asociación Madres de Plaza de Mayo: <https://madres.org/2-el-panuelo-blanco/>

¹² Usamos la mayúscula porque aludimos a las madres de desaparecidos que participaban de las rondas y no a todas las madres de desaparecidos.

¹³ Una famosa foto de una marcha de las Abuelas durante la última dictadura muestra a varias de ellas con un cartel que indica: « ¿Dónde están los centenares de bebés nacidos en cautiverio? ».

Esos centros clandestinos se conocen hoy como el «círculo Camps». Jorge Julio López siguió desaparecido hasta 1978. En septiembre de 1999, declaró por primera vez ante la justicia en el marco de los Juicios por la Verdad¹⁴. En junio de 2006, dio su testimonio en el juicio oral y público a Miguel Etchecolatz. El 18 de septiembre de 2006, un día antes de la sentencia que condenó a Miguel Etchecolatz a cadena perpetua por homicidio calificado, privación ilegítima de la libertad y aplicación de tormentos¹⁵, Jorge Julio López desapareció en La Plata. Los organismos de derechos humanos denunciaron enseguida esa «segunda desaparición»¹⁶ forzada de Jorge Julio López.

El mural recupera su figura con el boceto de su rostro. Esa imagen forma parte de un repertorio gráfico construido a partir de 2006 para denunciar esa desaparición forzada y reclamar la «aparición con vida»¹⁷ de Jorge Julio López. Se desplegó una «diversidad de estrategias e imágenes producidas a partir de un mismo rostro y con un mismo objetivo» (Pérez Balbi, 2024, p. 26) hasta que «a los dos años de la segunda desaparición de López aparezca la imagen de la silueta de su rostro sin rasgos, pero con la gorra» (Pérez Balbi, 2024, p. 27). Esa versión bocetada del retrato invita a la interpretación. Se convirtió en un símbolo usado en los carteles durante las marchas del 18 de septiembre (día de la «segunda desaparición» forzada de Jorge Julio López) y en intervenciones gráficas. Ese mural remite entonces a una tradición visual en torno a esa figura que ocupa el espacio público y también educativo. En un pasillo de la sede de ciencias sociales de la UBA¹⁸ (calle Santiago del Estero), está un estencil con esta representación del rostro de Jorge Julio López y con la pregunta: «¿Y Julio López?».

¹⁴ Desde las leyes de «Punto Final» (1986) y de «Obediencia Debida» (1987) y, luego, los indultos firmados por el presidente Carlos Menem a finales de esa década, era imposible enjuiciar a los responsables y a los actores de la represión ilegal y sistemática de la última dictadura. En 1998 se llevó a cabo el primer juicio por la verdad en Argentina, más precisamente en La Plata). El objetivo de este tipo de juicio era el esclarecimiento de las desapariciones forzadas, en un contexto en el que una condena judicial era imposible.

¹⁵ La sentencia atañe a los crímenes que cometió contra 14 personas, entre las cuales Jorge Julio López.

¹⁶ Esa expresión estaba y sigue estando en los volantes que invitan a marchar para denuncia esa desaparición forzada en democracia.

¹⁷ Esa frase es un eslogan que las Madres de Plaza de Mayo usaban durante la última dictadura para sus hijos desaparecidos y que se sigue usando en las marchas y en las producciones visuales (murales, estenciles...).

¹⁸ Universidad de Buenos Aires.



Ese boceto se volvió emblemático en los sectores de derechos humanos (organismos, familiares, algunos partidos políticos). Sin embargo, podemos preguntarnos en qué medida ese símbolo es reconocible por la sociedad, más allá del ámbito vinculado con la defensa de los derechos humanos. La desaparición forzada de Jorge Julio López en 2006 fue denunciada en el espacio público (marchas, intervenciones urbanas) y la noticia fue difundida por diarios nacionales como, *Clarín*, *La Nación* o *Página/12*. Si a pesar de esa visibilidad, la figura de Jorge Julio López no es identificada por los observadores del mural, lo que queda es la capacidad o la voluntad que tienen de buscar respuestas.

En el espacio público, las intervenciones artísticas suelen proponer al transeúnte que interroge lo que sabe, lo que ignora y su vínculo con el espacio por el cual pasa. En este mural, unos puntos de interrogación de distintos tamaños aparecen en el globo de texto al lado de la mujer que lleva el cartel con el retrato de Jorge Julio López. Se pueden entender con una doble simbólica. Primero, remiten a la incógnita acerca del paradero de Jorge Julio López después de su «segunda desaparición» forzada. Segundo, dicha incógnita es una consecuencia directa de las desapariciones forzadas llevadas a cabo durante la última dictadura. Esos crímenes tenían que ver con la intención de la junta militar de borrar la identidad de los desaparecidos e incluso su propia existencia en la sociedad (Calveiro, 1998). Los puntos de interrogación en el mural interpelan a los transeúntes y traducen el reclamo de verdad y de justicia de una parte de la sociedad. La dimensión memorial se añade a ese reclamo y está visible en el mural mediante un gran cartel en el segundo plano con las palabras: «No olvidamos». La frase se puede entender como una constatación. Si pensamos en los contextos de marchas por la memoria, una frase así se puede transformar en una consigna que el mural dirige a los transeúntes, que sepan o no lo que representa el ex «Olimpo».

La inscripción de ese sitio en la transmisión de una memoria colectiva a escala barrial se caracteriza por el uso de otros símbolos representados en un mural realizado por el grupo de muralistas Chuneo Padilla en 2017 en la calle Rafaela.



Fotografía sacada por el grupo Chuneo Padilla y difundida en su cuenta Facebook. Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1881569335393192&set=pb.100064818672750.-2207520000>.

* *Dialogando con tres fotografías emblemáticas*

Este mural de unos 20 metros de largo se hizo a partir de fotografías de la Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (ARGRA). El mural dialoga con tres fotografías emblemáticas sacadas por la ARGRA durante la última dictadura. Esas imágenes formaron parte de una muestra organizada en 2016, para los 40 años del último golpe de Estado militar y un año antes de la realización del mural. La ARGRA eligió esas tres fotografías como imágenes emblemáticas que se podían imprimir y pegar en las calles de todas las ciudades del país. De la izquierda a la derecha, el mural integra las fotografías de Eduardo Longoni, Pablo Lasansky y Daniel García. Las dos primeras muestran a los actores de la represión: los suboficiales durante el día del ejército en 1981¹⁹ y militares apuntando a varios jóvenes (en primer y en segundo plano) durante la marcha por «Paz, Pan y Trabajo» del 30 de marzo de 1982. La tercera fotografía fue sacada durante la ronda de las Madres de Plaza de Mayo, en Buenos Aires, el 28 de abril de 1983.

El trabajo estético con las fotografías pasa por una intervención de esos soportes. La imagen de los suboficiales sirve de fondo negro y blanco a una calavera gigante. La parte superior de la calavera, de la frente hasta la nariz, está ocupada por esas figuras que constituyen el rostro de

¹⁹ Se puede consultar la ficha técnica de esa fotografía acá: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10900/>

la represión ilegal y sistemática de la última dictadura. En la fotografía, varios rostros aparecen tachados de rojo, lo que borra sus rasgos individuales y los transforma en una encarnación impersonal del Estado militar de la época. Esa representación da la sensación de un sistema inhumano y sinónimo de muerte. El detalle de la boca abierta de la calavera podría evocar una figura que devora y masacra. La representación visual y simbólica de violencia también caracteriza la intervención de la fotografía de la represión en la marcha por «Paz, Pan y Trabajo». La pintura roja debajo de las botas del militar que está de espaldas, en el primer plano, remite a esa violencia radical. La asimetría de esa escena, entre el joven en el suelo y el militar que lo amenaza con su ametralladora. El carácter asimétrico de la represión militar de la última dictadura es uno de los rasgos del concepto de terrorismo de Estado.

* ***La cifra simbólica de 30.000 desaparecidos***

Otro símbolo memorial en el mural es la expresión «30 mil» en mayúsculas a la derecha de la fotografía de los suboficiales en la calavera. El valor emblemático de esa cifra se nota en la ausencia de sustantivo: no se necesita precisar que se trata de los desaparecidos, la cifra en sí basta y está presente en todas las marchas por la memoria. Cabe insistir en el valor simbólico de la cifra. El carácter clandestino de la represión militar de la última dictadura impide tener una cifra exacta. Las desapariciones forzadas, el entierro de cuerpos «NN»²⁰ y la imposibilidad de acceder a los archivos militares²¹ explican que no se pueda saber cuántos fueron exactamente los desaparecidos. En los sectores de derechos humanos, «30.000» se volvió un emblema muy usado²².

En el mural, ese símbolo está entre la fotografía de los suboficiales y la de la represión en marzo de 1982, es decir entre dos imágenes que muestran a actores de la violencia sistemática dictatorial. La expresión «30 mil» pone de relieve al grupo que sufrió esa violencia y da la impresión de una homogeneidad de dicho grupo. A pesar de las diferencias entre los desaparecidos (los que militaban y los que no, la pertenencia a un grupo político...), esos individuos están representados por una cifra que los reúne. Al visibilizar dicha cifra, el mural

²⁰ Del latín «Nomen Nescio» que significa «no conozco su nombre». Esos cuerpos estaban enterrados sin nombre. En Buenos Aires, en la entrada del cementerio Chacarita varias baldosas conmemoran esas personas cuya identidad sigue desconocida.

²¹ Una de las consignas de las rondas hebdomadarias actuales de las Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora es la apertura de los archivos de 1974 a 1983.

²² Precisemos que esos últimos años, también se empezó a reivindicar la cifra «30.400» para visibilizar las personas asesinadas por su identidad de género u orientación sexual. Sin embargo, en las marchas y en las intervenciones callejeras, la cifra «30.000» sigue mayoritaria.

llama la atención. En las disputas memoriales sobre pasados traumáticos, las cifras pueden adquirir un importante valor simbólico. Producen cohesión y al mismo tiempo divisiones. Como lo subrayamos en la primera parte, en 2017, cuando se realizó el mural, dos representantes del gobierno de Mauricio Macri habían públicamente negado la cifra «30.000», interpretándola como una mentira por parte de los organismos de derechos humanos. Lo que cuestionaban no sólo era la cifra sino también lo que representa: la magnitud de los crímenes de lesa humanidad de la última dictadura y en particular el crimen de desaparición forzada. El mural se puede entender como una respuesta a esos discursos. Reivindicar visualmente el símbolo «30.000» en la pared exterior de un ex centro clandestino visibiliza tanto: por una parte, las memorias de los desaparecidos como miembros de un grupo; como, por otra parte, el proceso de defensa de esas memorias y de búsqueda de justicia.

* ***“Juicio y castigo”: la impunidad, ayer y hoy***

La justicia es una noción que se suele vincular a la memoria, como lo muestra el eslogan «Memoria Verdad y Justicia» muy usado por los organismos de derechos humanos. En el mural realizado por los miembros de Chuneo Padilla, se insertó un símbolo de la lucha por la memoria y la justicia: la señal vial intervenida con la frase «Juicio y castigo» y el gorro militar. Pintado abajo de la cifra «30 mil» y entre las dos fotografías que muestran a actores de la represión sistemática dictatorial, ese emblema remite a la lucha contra la impunidad. En 1998, el Grupo de Arte Callejero (GAC) creó señales viales intervenidas para denunciar la impunidad. Las leyes de «Punto Final» (1986), de «Obediencia Debida» (1987) y los indultos presidenciales a finales de los años 1980 marcaron el principio de un período de impunidad que fue denunciado por los organismos de derechos humanos en esa época. En ese contexto, se creó la asociación H.I.J.O.S²³ (1995) que propuso una nueva forma de buscar justicia: el escrache. Se trata de una marcha que culmina delante del domicilio de un antiguo represor de la última dictadura y durante la cual se denuncia y se visibiliza los crímenes que cometió. La denuncia a escala barrial se vincula con la búsqueda de una condena social en el espacio público, en un momento en el que no se podía enjuiciar a los actores de la represión de la última dictadura. El eslogan era: «Si no hay justicia hay escrache». Así, el escrache surgió como una iniciativa para, de alguna forma, compensar socialmente la impunidad, buscando un rechazo social a los represores.

²³ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

Las señales viales intervenidas por el GAC formaron parte de los escraches. Se siguieron usando hasta la actualidad, en marchas y también como símbolo en las paredes y en las veredas. La señal de detención obligatoria con el gorro militar y la frase «Juicio y castigo» se suele pintar con esténciles²⁴. El mural retoma ese estilo visual para representar ese símbolo de la lucha contra la impunidad y propone dos capas de sentido. Primero, una referencia a la militancia memorial de grupos como H.I.J.O.S y el GAC en el contexto de la impunidad de los años 1990. Segundo, una denuncia de la impunidad en el presente de creación del mural. Recordemos que el 10 de mayo de 2017, una masiva movilización rechazó la aplicación del «dos por uno» por la Corte Suprema al represor Luis Muiña. Después de esa marcha, el Congreso declaró que esa ley no se podía aplicar para los crímenes de lesa humanidad. Sin embargo, ese intento de reducir la condena de un actor de la represión dictatorial marcó un precedente en relación con un eventual regreso a una forma de impunidad. En agosto de 2024, con la visita de diputados del partido presidencial «La Libertad Avanza» a militares condenados por crímenes de lesa humanidad y su proyecto de liberarlos, se añadió una tercera capa de sentido al símbolo del GAC que está en el mural del grupo Chuneo Padilla. La novedad es que por primera vez, diputados y la propia vicepresidenta de la Nación asumen su voluntad de liberar a los represores de la última dictadura, lo que abriría una nueva etapa de impunidad en Argentina.

Para concluir, queremos subrayar el papel de la creación artística en la transmisión del pasado reciente. La señalización del sitio de memoria ex «Olimpo» con murales, y en particular los dos que hemos analizado, muestra los vínculos entre arte y memoria. Los murales ponen de relieve símbolos que llaman la atención a escala barrial y remiten a una memoria colectiva vinculada con ese ex centro clandestino y con el período de la última dictadura. Representar ese pasado para denunciar los crímenes de lesa humanidad y homenajear a sus víctimas implica una forma de habitar el espacio público para participar de la elaboración de la memoria colectiva del pasado traumático.

Los emblemas cristalizan representaciones memoriales y las transmiten pero cabe preguntarse cómo seguir difundiendo esa memoria colectiva en un contexto radicalmente nuevo. Desde la victoria electoral del candidato a la presidencia Javier Milei en noviembre de 2023, por primera

²⁴ Durante el trabajo de campo pudimos observar: el resultado de esos esténciles que permanecen en el espacio público y también el proceso de creación por ejemplo en actividades memoriales en marzo de 2024.

vez el gobierno nacional no sólo se muestra hostil a los sectores de derechos humanos (como fue el caso durante el mandato de Mauricio Macri) sino que también propone reescribir los relatos memoriales sobre el pasado reciente y traumático. La vicepresidenta Victoria Villarruel, encarna y forma parte de un sector que reivindica una «memoria completa» que implicaría una «rehabilitación de los perpetradores» (Ranalletti, 2022, p. 33). Ese contexto da a los murales memoriales otra dimensión, ya que interpelan a los transeúntes y se oponen al discurso oficial del gobierno nacional. Nos parece necesario, desde la investigación y desde las artes, seguir reflexionando sobre el uso de los emblemas memoriales y su inscripción en la actualidad.

Bibliografía:

Archivo Provincial de la Memoria. (Sin fecha). ARGRA - Fotografía es Memoria. 76-16 NUNCA MÁS. <https://apm.gov.ar/periplosdememorias/1-1-B-4.html>

Balé, C. (2018). *Memoria e identidad durante el kirchnerismo: la “reparación” de legajos laborales de empleados estatales desaparecidos*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Bertoia, L. C. (2016). La agenda de memoria, verdad y justicia en tiempos de cambios. Tensiones, rupturas y continuidades en el discurso del gobierno macrista en torno al terrorismo de Estado, *Aletheia*, 7.

Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*, Ediciones Colihue SRL.

Da Silva Catela, L. (2009). Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en la Argentina. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, 337-361.

Figueroa Díaz, A. (2020). 24 de marzo: la historia de una foto emblemática de la represión. Página/12. <https://www.pagina12.com.ar/255055-24-de-marzo-la-historia-de-una-foto-emblematica-de-la-repres>

Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La luminosa.

Gamarnik, C. (2010). La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural y Artes Visuales*, 9, 1-17.

Grupo de Arte Callejero. (1998). Carteles viales (desde 1998). <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/1998/03/19/carteles-viales-desde-1998/>

Grupo de Arte Callejero. (Sin fecha). Juicio y castigo, logo 1º impresión. <https://archivogac.ar/index.php/Detail/objects/31>

Jelin, E. (2009). ¿Quiénes? ¿cuándo? ¿para qué?: actores y escenarios de las memorias, *El Estado y la memoria: gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*, 117-150, RBA Libros.

Jelin, E. (2022). *Los trabajos de la memoria*, Fondo de Cultura Económica Argentina.

Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata*, 1, 16-35.

Messina, L. (2010). La construcción de un lugar de memoria: el caso del ex centro clandestino de detención «Olimpo». *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 22, 135-144.

Messina, L. (2011). El ex centro clandestino de detención “Olimpo” como dispositivo de memoria: reflexiones sobre las marcas territoriales y sus usos. *Aletheia*, 2 (3).

Ministerio de Justicia, Secretaría de Derechos Humanos. (2021). Sitios de Memoria. <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/centrosclandestinos#:~:text=Hasta%20el%20momento%2C%20se%20han,lugares%20que%20tuvieron%20este%20uso.>

Nacucchio, A. (2017). Le rapport au passé en tant que dimension du discours politique. Deux cas de l'Argentine contemporaine: Cristina F. de Kirchner et Mauricio Macri. 20èmes Rencontres des jeunes chercheurs en Sciences du Langage, Paris, France.

Pérez Balbi, M. I. (2024). Los rostros de López. Derivas de las imágenes en el activismo artístico. *Pilquen*, Sección Ciencias Sociales, 27 (1).

Perochena, C. (2016). *La historia en la disputa política: los usos del pasado en el primer gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011)*. Tesis de maestría. <https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/2472>

Procuraduría de Crímenes contra la Humanidad. (2023). Dossier de sentencias pronunciadas en juicios de Lesa Humanidad en Argentina. https://www.fiscales.gob.ar/wp-content/uploads/2023/03/LH_Dossier_2022_v3.pdf

Ranalletti, M. (2021). «Apuntes sobre el negacionismo en Argentina. Uso político del pasado y reivindicación de la represión ilegal en la etapa post-1983», *Repertorios: perspectivas y debates en clave de Derechos Humanos: negacionismo*, 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos.

Schapiro, H. (2002). Surgimiento por los “juicios por la verdad” en la Argentina de los noventa.
El vuelo de Ícaro, (2), 359-401.

Estampillas y dictaduras, una historia de auto representación

Leandro Galella

Instituto de historia del arte argentino y latinoamericano Luis Ordaz

galellayasoc@gmail.com

Las imágenes, como las palabras, se blanden como
armas y se disponen como campos en conflicto.
(Georges Didi Huberman, 2014)

El presente trabajo tomará como objeto de estudio las estampillas con diseños con contenido que pueden interpretarse como políticos, emitidas durante los gobiernos de facto productos del golpe de 1930, la revolución de 1943 y la revolución libertadora de 1955.

He tomado a la estampilla, elemento de uso cotidiano en los momentos analizados, porque su masividad permitió que gran cantidad de personas tengan acceso a sus imágenes y ellas a las posibles proyecciones ideológicas que el emisor, el gobierno nacional, tenía para comunicar.

La estampilla está íntimamente ligada al gobierno ya que es un producto oficial y su impresión está monopolizada por el estado. Por lo que la imagen representada en ella tiene un valor simbólico muy cuidado por su emisor no siendo jamás un elemento meramente decorativo todo lo contrario el diseño de tan masiva imagen estatal ha sido especialmente cuidado y planeado. Es por esto que vale la pena analizar las imágenes de las emitidas en esos periodos de constitución del gobierno tan necesitados de crearse una imagen propia o emitida como un autoelogio velado bajo la forma de conmemoración.

El historiador del arte Aby Warburg reivindicó la estampilla como documento y soporte de información, situándolo al mismo nivel que otras fuentes históricas de carácter visual¹. Es así que siguiendo su planteo de análisis, para el desarrollo del artículo consideraré a las estampillas como dispositivos estatales multidimensionales. Considerándolas de esa manera me permitirá pensarlo como un artefacto privilegiado de auto presentación, y también como una forma más de buscar la validación social de esas dictaduras.

¹ MICHELS y SCHOELL-GLASS, 30/2 (2002): 85-92. Para Warburg, el sello postal era, de hecho, un sistema de creación simbólica citado por Raquel Sanchez:2019

Siguiendo el trabajo de Scott Davis es posible diferenciar tres funciones de la estampilla, *la función definitiva* o indicativa, es decir proporcionar información acerca del país y del órgano emisores y del valor facial; *la función representativa*, que ofrece la imagen visual del país emisor en forma de un icono por último, *la función conmemorativa*, cuya finalidad es mostrar un elemento significativo del país por razones diversas y que tenga que ver con su tradición histórica y/o con su paisaje natural.

Para el presente trabajo nos concentraremos en las funciones representativas y conmemorativas de forma de analizar las particulares estampillas editadas en el transcurso de los gobiernos dictatoriales de la primera mitad del siglo XX.

Veremos entonces como las relaciones entre la imagen y el discurso gubernamental se aúnan para construir y reafirmar una identidad nacional pensada y proyectada por cada gobierno con sus particularidades. Las que harán que se tomen algunas imágenes determinadas en cada momento, siendo siempre distintas en cuanto a lo que buscan transmitir y desde donde se presenta el acto comunicacional. Es decir en algunos momentos se verá a parte de la sociedad representada, en otras serán símbolos nacionales y posteriormente alegorías.

Golpe de 1930



El golpe de 1930 se auto conmemoró al año de la toma del poder con la emisión de dos estampillas alusivas.

Devoto (2002) escribe” el 6 de septiembre de 1930 una columna de tropas del colegio militar (...) acompañadas –en lo que parecía un desfile- por una muchedumbre de civiles avanzaba sobre la plaza de Mayo para derrocar al gobierno constitucional”

Lo descrito es representado en la estampilla conmemorativa de dos pesos. Allí encontramos en el centro a un soldado marchando al frente de su compañía mientras toca el tambor, a su lado un hombre con la bandera nacional en una mano y en la otra la antorcha símbolo de la libertad nacional conseguida encabezando por su lado a una multitud cívica. Es decir, civiles de todas las clases, ya que vemos hombres con traje y corbata y otros como el personaje de primer plano

con la camisa abierta, con las mangas arremangadas (símbolo del trabajo) y sin corbata, lo que nos permite interpretarlo como un obrero pero todos comprometidos y juntos acompañan al ejército en la marcha por la libertad nacional.

El civil que lleva una camisa abierta en el pecho, el mástil sostenido en alto con una sola mano lo que permite que pueda ser interpretado como un guiño, una relación, con la obra la libertad guiando al pueblo de Delacroix. Donde además de las similitudes compositivas comentadas, cabe la relación al contexto de revolución popular y lucha por la libertad. Tras ellos encontramos a un lado al pueblo, como en el cuadro del autor francés, marchando y por el otro las marciales tropas de cadetes.

Apelando a lo épico, creando una imagen aún más distante de la realidad, y es allí donde vemos la función comunicacional tendenciosa, manipulada. Encontramos en el fondo de la estampilla mástiles de los barcos de la armada y el cielo aviones, sabemos que eso no sucedió así pero era necesario para plasmar la idea de la unidad de las armas. Es decir vemos a las tres fuerzas unidas para conseguir el mismo fin, la libertad del pueblo por medio de la marcha, es decir de la toma del espacio público.

En esta imagen el espacio público, la marcha, el pueblo y la multitud quieren tener un papel legitimador del acto contra el orden constitucional. Vemos al pueblo en acción coordinado con el ejército que marca el paso al ritmo del tambor marcial, el cual se encuentra ubicado en la línea del centro de la imagen en una línea vertical que marca la continuidad entre bandera (de la mano del pueblo), soldado (léase ejército, léase fuerzas armadas) y tambor (el que lleva el ritmo del paso, el que marca los movimientos y la velocidad de acción). Es decir nación, ejército y orden todo en una imagen de solo unos pocos centímetros cuadrados.

En la segunda estampilla, de valor de 5 centavos, vemos a un grupo más reducido, solo cuatro figuras. Tres estáticas y sobre ellos una figura alegórica. Encontramos representados sólo a tres hombres armados, ya no al ejército marchando sino dos sus hombres de armas y un civil. Ya no hay barcos, aviones ni obreros marchando. En esta imagen se ha optado por lo estático y alegórico en vez del movimiento y cierto romanticismo sentimental que podíamos ver en la imagen de la estampilla de dos pesos antes analizada.

En el centro un joven civil, vestido de traje, corbata y sombrero (es decir un burgués urbano) franqueado por oficial de ejército que porta su rifle y por un oficial de la marina en postura de firme. Por sobre ellos, un con una escala un poco mayor, la figura de la república portando ramas de laureles en una mano, como símbolo de victoria conseguida por estos hombres. Su brazo izquierdo se encuentra extendido a modo de abrazo sobre los “revolucionarios”. En su mano izquierda encontramos una bandera nacional.

Interesante la elección de la alegoría de la república como simbología elegida. Descartando las imágenes de la libertad² o progreso usadas comúnmente en esas épocas para las ilustraciones conmemorativas como esta.

Es que la república era una idea de base institucional para el movimiento del golpe. Al punto que la liga *republicana*, movimiento de derecha que buscaba derrocar al gobierno constitucional y que formó parte del golpe del 30 se describía así misma como milicia voluntaria de jóvenes para la lucha contra los enemigos interiores de la *república*. Es decir, buscaban defender la *república*, del gobierno que la atacaba. Idea que por otra parte podemos encontrar en parte de los militares que se alzaron contra el gobierno constitucional, autos considerados como la reserva moral de la *república*.

Es así que la alegoría de la república toma un peso específico y propio en este contexto histórico que le da un valor de símbolo de unión. Como se verá en otros momentos de la historia argentina la alegoría elegida será la libertad.

Podemos ver en ambas ilustraciones a los protagonistas del golpe, militares jóvenes y ciudadanos de la capital, juntos en la misma causa con la misma bandera en una postura de marcha, de acción, y en la segunda los vemos ya firmes, armados y laureados por la república victoriosa.

La revolución de 1943



“Nadie se escandalizó (salvo precavidamente los comunistas) y ello mostraba hasta qué punto una solución militar a la prolongada crisis argentina estaba dentro del orden de lo posible o dentro del horizonte de expectativas de los contemporáneos” Devoto (2002)

² Veremos que la libertad será el símbolo elegido posteriormente para representar la imagen de la revolución argentina de 1955 en varias de sus estampillas.

En las estampillas seleccionadas corresponden con la edición de conmemoración del año del golpe de estado del 4 de junio de 1943. En ambas encontramos la fecha 4 de junio de 1943 junto con el escudo nacional. Su composición es simple. Siguiendo el método de análisis de Panofsky no hay desde lo iconográfico³ mucho material de análisis, solo encontramos el escudo nacional en ambas imágenes.

Pero la pobre de la composición da mucho material para el análisis iconológico ya que partimos de la premisa que la imagen seleccionada tiene un sentido histórico determinado. Es así que es interesante remarcar que en 1944 el Poder Ejecutivo Nacional mediante el Decreto 10.302, estableció la adopción del Sello que usó la Soberana Asamblea General Constituyente de las Provincias Unidas del Río de la Plata como representación del escudo argentino.

En el mismo plexo normativo se fijó definitivamente su forma. La cual quedo definida del siguiente modo, un escudo de forma oval cortado con su campo superior de azur (azul), y el inferior de plata (blanco) con dos antebrazos humanos estrechados que representan la unión de las Provincias, el gorro de gules (frigio) es el símbolo de la libertad que sostenido por la pica (lanza corta) identificado con la defensa. El sol nascente anuncia una nueva Nación, rodeado de los laureles del triunfo. La cinta con los colores patrios hace alusión a la Nacionalidad Argentina.

Es así como el gobierno usó la normalización de ese símbolo nacional para también reforzar la idea de identidad nacional junto con los conceptos de unidad, el de orden y estabilidad todos ellos definidos ya en el antiguo símbolo patrio.

En la estampilla impresa en sanguina junto al escudo nacional observamos tres valores que lo acompañan, Honestidad, Justicia y Deber los cuales se presentan como si fueran alegorías hechas con palabras, las que acompañan a la imagen principal. Es así como podemos entender que fueron esos valores los que fueron afectados, desacreditados y abusados por el gobierno derrocado. La idea de fraude del anterior gobierno estaba aceptada por la mayoría que lo veía en palabra de Devoto como un gobierno desprovisto de toda legitimidad.

Estos valores ahora deben los defendidos por el escudo nacional (léase el gobierno que lo encarna) para que no vuelvan a ser mancillados.

³ Para Panofsky análisis de una obra pictórica se realiza en tres niveles: Preiconográfico, iconográfico e iconológico estableciéndonos en cada nivel una serie de preguntas que expongo a grandes rasgos:

Preiconográfico: ¿Qué es lo que veo? ¿Qué hay?

Iconográfico: ¿Qué significa lo que veo? ¿Cómo se interpreta?

Iconológico: ¿Qué quiere decir lo que está representado teniendo en cuenta el contexto histórico y social del artista?

Por su parte el valor de Deber, está muy enraizado en el ámbito castrense. Es así que contextualizado en este marco histórico podemos fácilmente identificar el deber militar como el deber de protección (idea de escudo) nacional contra la violación de los otros preceptos honestidad y justicia. Como ya mencionamos ambos principios atacados por el gobierno derrocado el cual era identificado con una unión de corruptos que hacían del gobierno su herramienta para sus fines privados, desprovisto de todo honor y justicia.

Revolución libertadora 1955



Vemos en la estampilla por valor de dos con cuarenta pesos la imagen de la libertad, obra de Joseph Duboudie, que corona la pirámide de mayo. Elementos altamente simbólicos se juntan en una sola, y en principio simple, imagen.

La alegoría de la libertad, por empezar es una clara alusión al nombre de la revolución, pero no es cualquier imagen de la libertad, es la de la plaza de mayo. Es decir, la obra que se colocó sobre el vértice de la pirámide cuando la plaza fue reformada.

Es posible entonces entender que la dictadura reconociendo la efectividad operativa de la imagen de la icónica de la libertad de plaza de mayo (referencia clara al nombre de la autoproclamada revolución libertadora) la intenta asociarse junto con ella y así iniciar continuidad histórica de la tradición republicana que nace en la gesta de mayo. Muchas veces es preferible apropiarse de símbolos tradicionales, como el citado, cuya legibilidad es unívoca, popular e indiscutida, que crear nuevos símbolos cuyo derrotero puede ser azaroso.

En la segunda estampilla también conmemorativa del aniversario del golpe, bajo la imagen leemos el autoproclamado nombre de los golpistas y la fecha del acto insurreccional. Pero para esta imagen se seleccionó otra alegoría de la libertad. Esta vez, en plena acción, ya no firme y laureada, sino que rompiéndolas cadenas que la ataban y dando un grito de libertad. Es decir, en la acción de fuerza con la cual se consigue la libertad, rompiendo “cadenas”. Lo que permite

la interpretación de que son las propias cadenas con las que hasta ese momento estaba sujeta a la voluntad del “dictador” ahora derrocado.

Cabe remarcar que en esta estampilla a diferencia de las demás imágenes analizadas la palabra república es omitida, detalle no menor si tenemos en cuenta el fuerte peso que para el gobierno tenía esa palabra. Al punto que María Spinelli (2001)⁴ plantea que: “sectores del anti peronismo se presentaban ante la ciudadanía como la reserva moral de la república, heredera de la tradición liberal – democrática y progresista históricamente filiada en los hombres de la generación de 1837”

Es en esta ilación que cabe la edición de la estampilla de dos pesos con la imagen del escritor Esteban Echeverría. En ese contexto político social el autor pasa a ser la personificación de los ideales de la generación liberal del 37, la imagen del poeta que políticamente activo que enfrenta a la dictadura rosista, vive el exilio (como muchos de los que con la revolución libertadora están regresando al país). Es decir representa la idea de muchos antiperonistas democráticos que inscribían al golpe en la línea histórica Mayo – Caseros.

Fue durante este gobierno se creó una convención reformadora que derogaría la constitución vigente y sancionaría el restablecimiento de la constitución liberal de 1853. Con ese cambio se garantizaba la imposibilidad de la reelección del presidente y vice premisa destacada para terminar con las intentonas vividas con anterioridad. A la constitución restablecida se le agregó el art 14 bis por iniciativa de los radiales del pueblo, lo que aportó un importante carácter social a la norma.

Con este motivo se editó una estampilla conmemorativa con valor de cuarenta centavos. Para la misma se eligió la silueta de una cabeza femenina con gorro frigio (la república tal vez o ¿es nuevamente la libertad? Ambas interpretaciones caben atento lo vago de las referencias y que ambas están relacionadas fuertemente con la constitución nacional).

Además de la imagen la estampilla, encontramos el año 1957 y escuetamente el título de convención reformadora. Con esa simple, austera y efectiva imagen se conmemoró el cambio del marco normativo nacional.

Guerra de imágenes

⁴ El debate sobre el orden político durante los primeros gobiernos antiperonistas 1955-1958 María Spinelli

“se implementaron las primeras medidas contra el peronismo, estas consistieron en supresión de los nombres y monumentos de Perón y Eva Perón de calles, plazas, ciudades, provincias e instituciones diversas en la eliminación de los libros de lectura peronistas” Spinelli (2001)



Con la llegada del golpe militar quedaron estampillas con el rostro de Eva Perón en las diferentes sucursales del correo. Estas fueron puestas fuera de circulación y pasaron a estar prohibidas. Esta situación dio lugar a expresar vivamente el poder de las imágenes, la cual canalizó amor y odio. Estos sentimientos cayeron sobre la imagen de la estampilla, dispositivo por el cual se presenta y representa.

Fue así que los empleados peronistas siguieron usando los sellos con la imagen de la mujer del presidente depuesto. Y por parte de los antiperonistas la respuesta fue emplear el matasellos para tachar, manchar y ocultar la imagen de Eva Perón. Contrariando la práctica mantenida hasta el momento de no manchar la figura impresa, como se ve en el ejemplo, pre golpe, donde los múltiples sellos solo son marcados los de la última fila y con el cuidado de no tocar con el matasellos el rostro impreso en la estampilla.

La lucha por tapar el pasado peronista de las instituciones llegó a laboriosas, como fue el caso de las libretas de ahorro. En ellas se encontraba la cara de la abanderada de los humildes en las estampillas que acreditaban el depósito. Estas no podían ser tachadas o arrancadas de la libreta ya eso significaba la pérdida del comprobante de depósito. Por lo que el gobierno tuvo que crear, fomentar su uso y distribuir mini estampillas con la alegoría del ahorro para que se pegasen sobre la imagen de la mujer del presidente derrocado. Era importante desterrar ese

rostro fundamentalmente en el ámbito de los infantes, buscando hacer desaparecer la imagen y con ella su legado junto con el de su marido depuesto de la mente de los pequeños ahorristas.

A modo de conclusión

En el presente trabajo hemos podido ver cómo los diferentes gobiernos han producido imágenes de forma que las mismas sirvan para transmitir sus valores, sus idearios, sus orígenes y claro está su autopercepción. Es así que las imágenes de las estampillas han servido como dispositivos estatales multidimensionales, siguiendo las palabras de Aby Warburg.

Es ese mismo poderoso dispositivo el que activó el accionar iconoclasta en los días posteriores al golpe del 55, que llevó a lo que hemos visto es decir tachar, borrar, la imagen de Eva Perón en las estampillas que llevaban su rostro y en los sellos de ahorro postal, donde fueron tapados por un nuevo icono. Siendo ese accionar una muestra de las más palpables del poder de las imágenes, del poder de transmisión de ideas símbolos cargados de emotividad socio política en este caso.

Tal y como plantea Schilman en su obra apuntes sobre el sentido de la imagen, desde una perspectiva semiótica, podemos considerar que las imágenes que forman parte de nuestro mundo visual no son formas abstractas dotadas de una significación universal, transcultural o unívoca sino más bien productos culturales que sólo pueden ser leídos como signos en el marco de una historicidad.

Es en ese marco de interpretación y no en otro en el que hemos podido “leer o descifrar” el interés político social de cada una de las imágenes analizadas como claro reflejo de un poder político que dirige la acción gráfica en cada momento.

Bibliografía

Devalle, Verónica Estudios Sociales, Estudio Visuales: señalamiento de posibles convergencias en problemática de lo social. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

Devoto, Fernando. “Nacionalistas, militares y políticos: La revolución de 1930” Devoto Fernando: Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: una historia. Vol. 1. Siglo Veintiuno de Argentina, 2002

Devoto, Fernando “para una reflexión en torno al golpe del 4 de junio de 1943” <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EstudiosSociales/article/download/4475/6814/>

<https://www.argentina.gob.ar/interior/asuntos-politicos-e-institucionales/simbolos-nacionales>

<http://www.historiapolitica.com/dossiers/dossier-la-decada-del-treinta/Botana>, Natalio El orden conservador, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Fiorini, D. y Schilman, L. (2009) “Apuntes sobre el sentido de la imagen” en Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global. Buenos Aires, Prometeo.

González Alemán, Marianne y Palieraki, Eugenia (Comps), *Revoluciones Imaginadas. Itinerarios de la idea revolucionaria en América Latina Contemporánea*, Santiago de Chile, Ril Editores, 2013, pp. 11-16

González Alemán Marianne “Alrededor de septiembre de 1930 en Argentina: ¿Qué sentido para la revolución” en González Alemán, Marianne y Palieraki, Eugenia (Comps), *Revoluciones Imaginadas. Itinerarios de la idea revolucionaria en América Latina Contemporánea*, Santiago de Chile, Ril Editores, 2013

González Alemán, Marianne "El 6 de septiembre de 1930 en Argentina: un golpe de Estado invirtió revoluciones", Nuevo Mundo Mundos Nuevos [Online], Conferencias, publicada el 18 de mayo de 2007 y disponible en <http://nuevomundo.revues.org/5385;DOI:10.4000/nuevomundo.5385> [Consulta 21 de noviembre de 2015]

Grandinetti, Juan El golpe de estado de 1930 y las ideas corporativistas

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20725/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Ochoa Ana Laura, Los sellos postales como reflejo del patrimonio cultural argentino, Tesis de licenciatura Universidad Empresarial Siglo XXI, 2007

Pezzano Luciano Los Elementos del escudo nacional en el anverso de las primeras monedas patrias

https://web.archive.org/web/20180419033925id_/http://www.centrosanfrancisco.org.ar/noticias/ELEMENTOS.pdf

Polanco De Luca Mónica, Nación y estado en la gráfica de sellos postales ecuatorianos. Tesis doctoral Universidad de Palermo 2019

Sánchez Raquel La imagen circulante del rey: el sello postal y las representaciones visuales de la nación en España (1849-1882) *Hispania*, 2019, vol. LXXIX, n.º 262, mayo-agosto, págs. 443-470. ISSN: 0018-2141, e-ISSN: 1988-8368, <https://doi.org/10.3989/hispania.2019.013>

Spinelli, María Estela “el debate por el orden político durante los primeros gobiernos antiperonistas, 1955-1958” *Anuario del IEHS*, N° 16. Tandil, 2001, pp. 13-37.

Breve análisis de políticas públicas de diseño en Argentina que promueven su interacción con el territorio

Milagros Gallinal Cassarotti
mgallinalcassarotti@gmail.com

Pablo Ungaro

Comisión de investigaciones científicas de la Provincia de Buenos Aires (CIC) - LIDDI/
FDA/ UNLP

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo analizar desde la perspectiva del Diseño, ciertas políticas públicas implementadas en las últimas décadas para la incidencia de esta disciplina en el territorio, reflexionando así sobre sus principales lineamientos de acción y diversas experiencias. Del mismo modo, se busca generar una breve contribución de material teórico para futuras investigaciones, a partir de un contexto específico dinamizador de acciones públicas.

En este sentido, entendemos a las políticas públicas como un conjunto de acciones y decisiones tomadas por los gobiernos que aportan valor a la sociedad principalmente para resolver un problema o un estado situacional de interés público. Este proceso consiste en varias etapas conocidas como el ciclo de políticas públicas que constan de su elaboración, formulación, implementación, ejecución, seguimiento y evaluación. En este ciclo intervienen y se consideran múltiples factores contextuales, como las condiciones sociales, económicas, políticas, culturales y en los últimos años, ambientales (Díaz, Monti, Crudo, Bianchi, 2020).

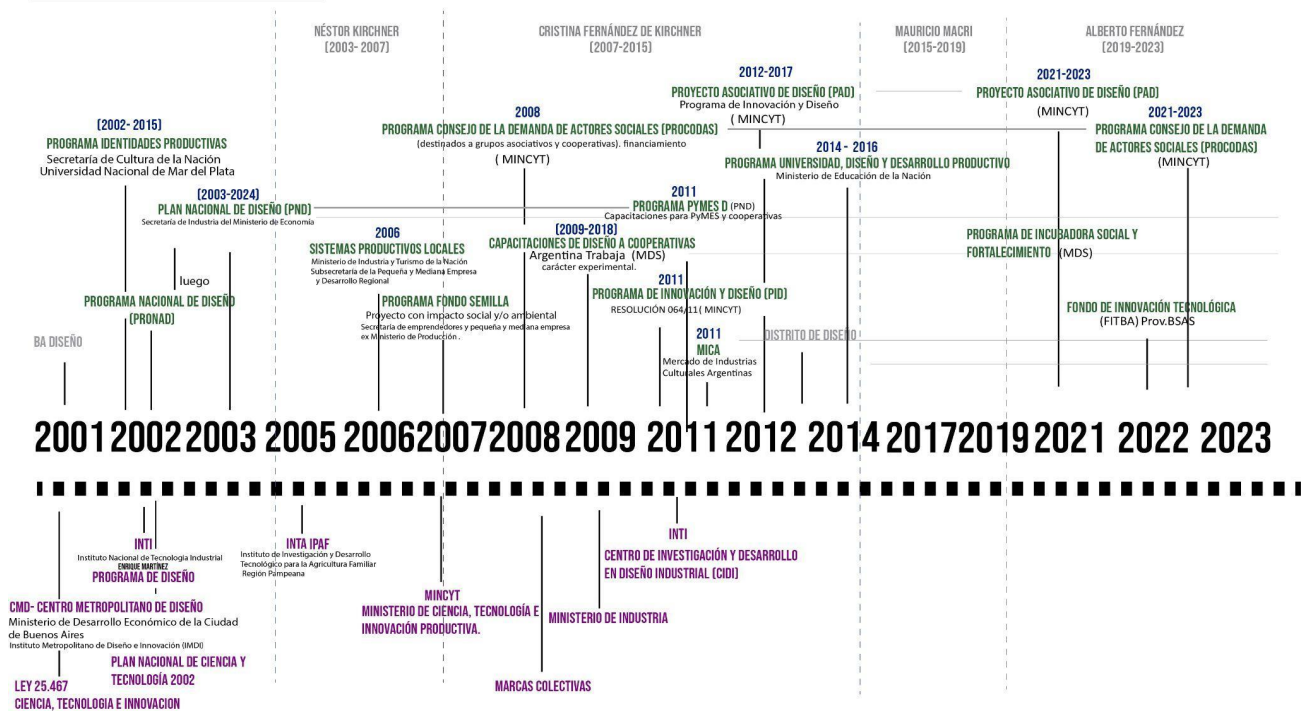
Partimos de este concepto para comprender la complejidad que implica la creación de una política pública, por lo tanto, su análisis. Asimismo, las políticas públicas no son consecuencia de un proceso lineal, sino un proceso iterativo, en el cual intervienen diferentes dimensiones atravesados por una puja de poderes e intereses políticos y sociales que concluyen en una política pública.

Particularmente, las políticas que propician el diseño son aquellas que consisten en una serie de medidas promovidas por el gobierno nacional, local y regional, presentes en planes y programas, con el fin de favorecer mejoras en la economía, producción y cultura, concibiendo al diseño como una herramienta para la innovación, competitividad e identidad del país. Nos referimos al diseño como una disciplina proyectual creativa, y como tal, construye y planifica ideas que acompañan o dan respuesta a necesidades, en sentido amplio, que acontecen al ser humano. Se construyen, piensan, analizan y aportan herramientas de diseño teórico-prácticas aplicables a productos, gestión, procesos, servicios y experiencias. Además, para estas acciones son necesarias metodologías que se adaptan según cada diseñador/a o grupo de trabajo.

Esta ponencia deviene de la continuación de un escrito previo denominado “Aproximaciones al territorio desde el diseño: su incidencia social y el vínculo con las políticas públicas” (Gallinal Cassarotti, 2024), que propuso analizar conceptualmente el rol social del diseño y el territorio y su relación con las políticas públicas. Iniciamos esta investigación a partir de la crisis 2001, ya que se produjeron graves consecuencias socioeconómicas, concibiendo escenarios de creciente desempleo y desigualdad, modificando la estructura social y los modos de producción. Surgieron múltiples propuestas que buscaban impulsar al diseño por medio de diferentes ejes de acción como: cultural, social, tecnológico y ambiental. En estos términos, se entiende la articulación entre el Estado, las políticas públicas y el diseño como un factor clave para comprender en qué contexto se circunscriben las producciones de las unidades productivas como: empresas recuperadas, cooperativas, mercado artesanal, comunidades indígenas, agricultura familiar o asociaciones barriales. Desde ese plano, se intentó potenciar la inclusión de los grupos vulnerables a través del diseño por medio de capacitaciones, asesoramiento técnico, microcréditos, entre otras propuestas (Calo, 2015).

Para la recopilación de datos se realizó un relevamiento de fuentes primarias y secundarias, junto al análisis bibliográfico en modo “exploratorio” que incluye el análisis de documentos públicos. Puntualmente, se profundizó en las políticas públicas, programas y proyectos (2001-2023) para interpretar la lógicas y relaciones entre las instituciones intermedias, ámbito académico y actores sociales involucrados en las multiterritorialidades. En esta instancia, se llevaron a cabo un seguimiento a múltiples experiencias relacionadas con problemáticas territoriales socio-productivas abordadas desde distintas instituciones. A partir de este recorrido, se creó una “Línea de Tiempo” (LT), donde se ordenaron las políticas públicas de diseño que se vinculan directamente con el territorio. De esta manera, se puede efectuar una lectura sincrónica de la LT que permita encontrar variantes e invariantes, continuidades y rupturas.

POLITICAS PUBLICAS



Breve interacción entre diseño y políticas públicas

Primer etapa

Las políticas públicas que se implementaron en las últimas dos décadas en Argentina intentaron dar respuesta a las problemáticas de desarrollo local para amalgamar los efectos de las políticas neoliberales de los años 90. A partir del año 2003 comenzaron periodos cruciales para el país, y justamente, fue en esta época cuando se revalorizó el territorio. El gobierno nacional incrementó políticas de fortalecimiento, expansión y consolidación del desarrollo local, desde el ámbito nacional y provincial con un enfoque territorial (Casali, 2011).

Una presencia más activa del Estado coloca al desarrollo local en la agenda de las políticas públicas. La mayoría de los ministerios nacionales, agencias estatales y gobiernos provinciales, desarrollaron planes y programas que incorporan la dimensión local, territorial o regional en la política pública para el desarrollo e inclusión social, alineados con las necesidades y características particulares de cada comunidad. Esta etapa se caracteriza por la reorganización y reestructuración institucional, reforzando las relaciones intergubernamentales para fomentar el intercambio de saberes con la sociedad, incluyendo al diseño como herramienta creativa para favorecer la economía, producción y cultura que se encontraba devastada por la crisis, concretando así múltiples abordajes a los problemas urgentes que acontecían.

Uno de los aspectos más significativos de este periodo es la importancia que se le otorga a la ciencia. A partir de la ley N° 25.467 de Ciencia, Tecnología e Innovación de 2001, se reactivando instituciones de I+D como la Comisión de investigación científica de la provincia de Buenos Aires (CIC) y el Consejo Nacional de Investigación Científica (CONICET), propiciando notoriamente el ingreso de profesionales del diseño en esta comunidad (Gordon, 2011).

Por otro lado, el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI) se creó en el año 1957, es una institución descentralizada que depende del Ministerio de Industria de la Nación, siendo el instituto público de tecnología industrial más importante de nuestro país. En el año 2002 hasta el 2011 incorporó como director a Enrique Martínez, fue quien profundizó la perspectiva del rol social en relación a la tecnología y transferencia. Dentro de este instituto se abrió en diciembre del año 2002 el Programa de Diseño, para luego conformarse nuevamente como centro de investigación y desarrollo en diseño industrial (CIDI) que tuvo tres etapas: 1962-1974; 1976-1988; 2011-2024. Esta fue una institución pionera del diseño industrial Argentino, teniendo como objetivo impulsar y mejorar la producción nacional, a través de cursos, seminarios, capacitaciones, infografía, entre otros.

En el año 2005, se conformó el área Instituto de Investigación y Desarrollo Tecnológico para la Agricultura Familiar región pampeana (INTA-IPAF) integrados en el Centro de Investigación y Desarrollo Tecnológico para la Agricultura Familiar (CIPAF). Se trabajarán las problemáticas específicas de esta comunidad, intercambiando saberes con el grupo multidisciplinario en el cual se encuentran profesionales del diseño como: Edurne Battista, Raquel, Arisa, Sergio Justianovich, Martín Olavarría, entre otros. Uno de los casos de diseño que inició en el año 2011, fue la pasteurizadora de sachet para la venta de leche fluida a baja escala. Otro caso que implicó gestión de diseño, se presentó en el año 2023, denominado “Chango” un microtractor para la agricultura familiar.

Por otro lado, el Centro Metropolitano de Diseño (CMD) inaugurado en el año 2001, por medio del Ministerio de Desarrollo Económico de la Ciudad de Buenos Aires, ubicado en Barracas (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Dentro de la diversidad de programas que llevaba adelante este centro, se abrieron cinco escuelas de oficios: en marroquinería, carpintería, corte textil, utilización de máquinas industriales, entre otras, donde pudieron acceder la comunidad e integrantes de cooperativas fortaleciendo y certificando así sus saberes para poder aplicarlos en sus producciones. Por ejemplo, dentro del CMD se propuso el programa “Cartón lleno” junto al Ministerio de Ambiente y Espacios Públicos (CABA), con el fin de brindar capacitaciones en la producción de objetos de cartón para los recuperadores urbanos de la Cooperativa MTE, para que los trabajadores puedan ofrecer un valor agregado al material.

Una de las políticas públicas más importante de diseño, que surge en el año 2003 manteniéndose vigente en la actualidad, es el “Plan Nacional de Diseño” (PND), enmarcado en la Secretaría de Industria del Ministerio de Industria de la Nación. Tiene como objetivo promocionar la cultura del diseño, ofreciendo herramientas orientadas a fortalecer la capacidad de gestión de pequeñas y medianas empresas. No obstante, en el año 2011 crearon el programa Pymes D, uno de los más relevantes para PyMES y cooperativas. Principalmente, su propósito era brindar asistencia técnica en diseño, por medio de profesionales y especialistas del campo. De esta manera, se financiaban proyectos relacionados a diseño estratégico, desarrollo o creación de nuevos productos, o estrategias de comunicación y comercialización.

La Cooperativa Safra, dedicada a producir caldos dietéticos, fue utilizado como estudio de caso, dado que en el año 2010 recuperaron la reconocida marca Caldiet, y a partir de ello, con este programa, se rediseñaron los envases y packaging. En el año 2014 se desarrolló de diseño en nueva línea de productos y gestión de diseño en la Cooperativa de Trabajo Intercoop.

Por otro lado, el PND trabajó junto al “programa sistemas productivos locales” y la fundación gran Chaco con la cooperativa de mujeres artesanas de Formosa constituida por mujeres de la

comunidad Wichí y Toba, que trabajan con la fibra de chaguar. El objetivo era propiciar el valor de su producción para mejorar su compleja situación. Se produjo el diseño de una nueva línea de productos y se instaló un taller de marroquinería para ampliar su producción.

En 2002 inició el “Programa Identidades Productivas” de la Secretaría de Cultura de la Nación, junto al “Plan de Capacitación en Diseño: Producir redes para potenciar recursos, proyectos e identidades”, de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP) y el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES). Mediante esta articulación llevaron adelante la organización de colectivos provinciales en Buenos Aires, Chubut, Rio Negro, Santa Cruz, Tierra del Fuego, La Pampa, Jujuy, Formosa, Mendoza, San Juan, Santiago del Estero, Chaco y Corrientes, de pequeños emprendedores y artesanos, para co-construir y profundizar las identidades regionales y fortalecer con ello, los procesos de producción y comercialización. En esta experiencia, se capacitó y articuló con más de 6000 productores, que trabajaban con variedad de materiales como: cerámica, textil, cuero, vidrio y madera (Porrúa, 2014).

Segunda etapa

El modelo político y económico iniciado en 2003 por Néstor Kirchner y profundizado por la Presidenta, Cristina Fernández de Kirchner, generó un proceso de transformación con el fin de construir un modelo de desarrollo apropiado para el país, orientado a la mejora de la calidad de vida de la población. En el periodo 2007-2015, muchas políticas públicas e instituciones antes mencionadas se mantuvieron y pudieron fortalecer sus programas y proyectos, generando una estructura con mayor solidez.

Una de los cambios más preponderantes de esta etapa fue en el año 2007, la creación del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva (MINCYT), que puso en valor el rol de la ciencia, la tecnología y la innovación, logrando mayor articulación, originando el nexo con otras instituciones intergubernamentales, llevando adelante el financiamiento de diversos programas.

El Programa Consejo de la Demanda de los Actores Sociales (PROCODAS), fue promovido a partir del año 2008 por este ministerio, con el objetivo de financiar proyectos relacionados a las tecnologías para la inclusión social, y que se divide en cuatro áreas: economía social, agricultura familiar, discapacidad y hábitat social. Se prioriza la articulación entre el sector científico-tecnológico y las organizaciones sociales, para relacionar los distintos saberes. Donde la disciplina del diseño influye considerablemente siendo parte de un proceso participativo de transformación social. Uno de los de diseño financiados fue el de emprendedores en los barrios, que llevó adelante Roxana Garbarini junto a la Organización Regional Administrativa “En la

Esquina”, por el Banco Popular de la Buena Fe (BPBF) y diseñadores industriales de la Facultad de Artes, UNLP y FADU, UBA.

Otras iniciativas de financiamiento de diseño promovidas por el MINCYT, en el marco del “Programa de Innovación y Diseño”, creado en el año 2011, fueron los Proyectos Asociativos de Diseño (PAD), con la finalidad de acompañar en la solución de problemáticas socio-productivas y fortalecer así a las unidades productivas en particular de la Economía Social. Entre los años 2012 y 2017 se financiaron más de 100 iniciativas, en conjunto con el INTI y cátedras de diseño industrial de diferentes universidades nacionales. Entre las experiencias se pueden encontrar: innovación y diseño para acopio de recuperadores urbanos; optimización del proceso productivo del mimbre; mejora en la producción y comercialización de los productores de la Cooperativa Cerámica Blanca; aplicación de diseño para colección de calzado urbano, rediseño del espacio de trabajo del sector de prensa ubicado en la cooperativa de trabajo IMPA y, en la mismo polo productivo, el diseño y producción de una línea de bastones de aluminio. Se pudo observar que tanto el PROCODAS como el PAD son programas que posibilitan el financiamiento a organizaciones de la sociedad civil que de otra forma no podrían acceder a la articulación y transferencia de saberes con profesionales del diseño para llevar adelante sus proyectos productivos. En tanto, se co-diseña con los actores del territorio, mejorando así las distintas estrategias, las condiciones de trabajo, extendiendo de esta manera beneficios a la sociedad.

Por otro lado, desde la universidad pública y los programas de extensión universitaria, por citar algunos ejemplos, se pueden encontrar aspectos vinculados a la transferencia de diseño en el territorio. En el 2009 desde la secretaría de extensión de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Rosario Bernatene junto a Gloria Molinari, Teresa Emma Muraca, Pablo Ungaro y Guillermo Canale crearon un manual denominado: *Vivir con un emprendimiento* (2009), para fortalecer el desarrollo local de las unidades productivas de la Economía social y solidaria y Pymes, brindando indicadores para la evaluación integral de áreas administrativas, relaciones laborales, diseño, producción y desarrollo local.

Desde el Ministerio de Desarrollo Social, existieron planes y programas que acompañaron a trabajadores de la Economía Social y Solidaria, posibilitando así el desarrollo de sus actividades. Entre ellos se encontraron el plan “Manos a la Obra” creado en el año 2002, el Programa “Argentina Trabaja” creado en el año 2009 vigente hasta el 2023 y el programa “Hacemos Futuro” que se mantuvo desde el año 2018 hasta el 2020. A partir del 2015, desde este ministerio y el “Programa Argentina Trabaja” propiciaron una perspectiva de diseño: “Capacitaciones de Diseño en cooperativas”, consistía en realizar iniciativas locales, contando

con el Departamento de Diseño Industrial de la Facultad de Artes, UNLP. El objetivo principal era promover el desarrollo sustentable en distintas etapas productivas. Se conformaron grupos para asesorar cooperativas; y previamente, se llevó a cabo un trabajo de campo para detectar qué recursos y con qué sistemas productivos contaban para poder realizar mejoras en la sistematización de la producción para, luego, asesorar en la comercialización de los productos. Por medio del Ministerio de Educación de la Nación durante el período 2013-2016 existió el “Programa universidad, diseño y desarrollo productivo”, que generó un acercamiento al territorio de forma concreta, en la Provincia de Buenos Aires, a partir de diversas experiencias de las UNLP, Universidad Nacional de Lanús (UNLA) y Universidad de Buenos Aires (UBA). Por todo lo expuesto, se pueden apreciar cambios desde 2007-2015 se desplegaron los momentos de mayor relación del estado en la intervención en territorio y su incidencia social desde las políticas públicas y el diseño. Asimismo, se produjeron antecedentes teórico-práctico desde instituciones como el INTI, INTA, CIC, CONICET y universidades profundizando tanto en las experiencias como los enfoques de diseño en el territorio, siendo parte de procesos multidisciplinares, que incluyen nuevos actores, priorizando cuestiones relacionadas la identidad y a la producción local.

Tercer etapa

A partir del 2015, las políticas neoliberales avasallaron los esfuerzos realizados durante el período precedente 2003-2015. Esto implicó precarización salarial, aumento de la desigualdad, extractivismo excesivo y un nuevo modelo económico, impulsando medidas que beneficiaban al gran capital nacional e internacional (Pérez Sainz, 2016). Propiciando una gran crisis en diversos sectores productivos, principalmente en la economía social, castigando duramente sus producciones y desarticulando los aportes de diseño realizados a través de la implementación de políticas públicas antes nombradas. Paralelamente, al desfinanciar instituciones de I+D y universidades, la incidencia del diseño en el territorio se ve interrumpida drásticamente, originando nuevas configuraciones de diseñadores y diseño en Argentina.

Con el advenimiento de una crisis sanitaria a nivel mundial a causa de la pandemia del coronavirus (COVID-19) se tomaron medidas de confinamiento en el marco del llamado Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). En este periodo, se acentuaron las problemáticas que portaba el país e implantó una nueva realidad, poniendo en manifiesto la crisis socio-ambiental en la que estamos inmersos. En dicho contexto, se vieron afectados notoriamente los sectores más vulnerados, desde el acceso a la salud, educación, continuidad laboral, entre otras. En las actividades de los trabajadores informales, pequeños emprendimientos, cooperativas, y unidades productivas autogestionadas de la Economía Social

y Solidaria, se ocasionaron múltiples dificultades, ya que se suspendieron sus actividades e ingresos por tiempo indeterminado, exacerbando factores de desigualdad preexistente.

En lo que respecta a las políticas de diseño impulsadas en este periodo, se reactivaron paulatinamente. En el año 2021, desde el Instituto Nacional de Asociativismo y Economía Social (INAES), un organismo descentralizado creado en el año 2000, se propuso la incidencia del diseño en el “Programa INAES”. Su propósito era la asistencia técnica de diseño de productos, diseño gráfico y estrategia comercial para unidades productivas de empresas recuperadas, coordinado por varios profesionales de diseño.

En el año 2021 hasta el 2023 resurgieron los PAD, aunque enmarcados en el “Programa Nacional de Tecnología e Innovación social”. Un ejemplo de este periodo es propuesto por un grupo interdisciplinario de bioquímicas y diseñadores de la CIC de la Provincia de Buenos Aires en el año 2022, coordinado por Pablo Ungaro, en conjunto con Mariano Aguyaro, Betina Galarza y Laura Garro. Se co-diseñó un dispositivo para facilitar la producción de Bokashi, mejorando su desempeño, la ergonomía del trabajo y la calidad del compostaje para la agricultura familiar (Ungaro, Arguayo, Galarza y Garro, 2024).

También, se creó en el año 2022 y permanece en la actualidad, el Fondo de Innovación Tecnológica de la Provincia de Buenos Aires, un programa de financiamiento destinado al desarrollo de nuevos procesos o la mejora de un producto ya existente, creado para potenciar el desarrollo del tejido social y productivo bonaerense.

Paralelamente, un factor importante dentro de las políticas públicas es la apertura de universidades públicas en Argentina, el porcentaje de la carrera de Diseño industrial es notorio, entre 2001 y 2019 es del 67%, mientras que el período anterior (1958-2000) representa el 33%. En este último periodo, abrieron cinco universidades en 43 años, la primera fue en la Universidad Nacional de Cuyo en el año 1958, le siguió la Universidad Nacional de La Plata en 1962, luego en 1985 la Universidad de Buenos Aires (UBA), en 1990 la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), y por último, en 1996 la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP).

Entre los años 2001 al 2023, se observa un incremento notable en la creación de nuevas universidades nacionales, especialmente, en el contexto de la expansión de la educación superior en distintas provincias y zonas del país, siendo más accesible en todo el territorio argentino. Durante 23 años se generó la apertura de 10 carreras de diseño industrial en la universidad pública. En el 2005 la Universidad Nacional de San Juan (UNSJ), en 2006 la Universidad Nacional de Misiones (UNAM), en 2007 la Universidad Nacional de Lanús (UNLA), en 2010 la Universidad Nacional del Noroeste de la Provincia de Buenos Aires

(UNNOBA), en 2011 la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN) y la Universidad Nacional de Avellaneda, en 2013 la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba (UNVM), en 2014 la Universidad Nacional de Hurlingham (UNAHUR), en 2019 la Universidad Nacional de Rosario (UNR), y la última fue en el año 2023 en la Universidad Nacional de Moreno (UNM).

Por medio de esta breve interacción entre diseño y políticas públicas se puede dar cuenta de su implicancia en las etapas antes mencionadas. Asimismo, esto permitió identificar diferentes líneas de acción de diseño que acentúa el vínculo con el territorio, algunas teniendo rasgos en común. Por lo tanto, el diseño como articulador y generador de cultura, profundiza y trata de adaptarse a las características y peculiaridades de los territorios para poder comprender y co-construir diferentes formas de abordar problemáticas productivas que subyacen desde los años 2000 hasta la actualidad.

UNIVERSIDADES



Conclusión

La presente ponencia incluye un recorrido por diversas políticas públicas vinculadas con el diseño. De este modo, se comprende al diseño como un eslabón de importancia, que funciona a modo de andamiaje para futuras acciones en el territorio. Dado que proporciona directa o indirectamente el quehacer local, la cultura, la identidad y la diversificación de conocimiento propios de los territorios.

Asimismo, también se demuestra la desarticulación espacio temporal que las políticas públicas presentan, al no posibilitar una continuidad. No obstante, a lo largo de este periodo se puede visualizar que el diseño va teniendo mayor preponderancia en instituciones de I+D, y a partir, del vínculo con el estado y las políticas se llevan a cabo proyectos e ideas que de otra forma sería más complejo llegar al resultado esperado o quedarían solamente esbozadas en una idea. Por otro lado, la relación estrecha entre universidad-estado-sociedad es fundamental en la

mayoría de estos programas, subrayando la figura docente-investigador-diseñador como una unión imprescindible para la contribución de las necesidades o situaciones problemáticas de unidades productivas autogestionadas (cooperativas, artesanos, comunidades originarias, asociaciones barriales, colectivos organizados).

Por último, es fundamental y necesario aprender de los procesos de diseño y la implementación de políticas públicas a nivel territorial, local y regional. Para crear y co-construir la apropiación simbólica, social, cultural y ambiental, focalizando en el acercamiento situado de los diversos territorios, con el fin de lograr cambios estructurales progresivos. Nuestro desafío como profesionales del diseño es comprender la importancia de nuestra disciplina como parte del desarrollo por medio de políticas públicas.

Bibliografía

Caló, J. (2015). Tradiciones y rupturas en la concepción social del diseño. Vkhutemas, Bauhaus, HfG-Ulm y su difusión en Argentina. En: Bernatene, M. d. R (comp) (2015). *La Historia del diseño industrial reconsiderada*. (pp 56-76). Buenos Aires: EDULP.

Casali, A (2011). Desarrollo local y territorial. Aportes metodológicos y teóricos para las políticas públicas. *Revista de ciencias sociales, segunda época* 159 (19): pp. 159-175.

Díaz, C, Monti, M, Crudo, S, Bianchi, M. (2020) ¿Qué participación ciudadana? Institutos y momentos en el ciclo de la política pública. *Gobierno, política y gestión local en Argentina*. Universidad Nacional de Quilmes: pp 68-78

Galán, B. (2007). Transferencia de diseño en comunidades productivas emergentes. En: *Diseño & Territorio*. (pp 24-41). Bogotá: Programa Acunar, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). (2015). *Proyecto asociativo de Diseño, cerámica blanca*. Primera edición. San Martín: Instituto Nacional de Tecnología Industrial.

Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI). (2014). *Proyecto asociativo de Diseño, Optimización del procesos productivo del mimbre mediante mejoras en las herramientas y en el sistema de protección de los trabajadores*. Informe Técnico. San Martín: Instituto Nacional de Tecnología Industrial.

Ministerio de Economía. (s. f). Acerca de. <https://www.argentina.gob.ar/produccion>

Ministerio de Desarrollo Social. (s. f). Acerca de. <https://www.argentina.gob.ar/desarrollosocial>

Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. (s. f). Acerca de. <https://www.argentina.gob.ar/ciencia>

- Padrón, A. (2016). Políticas Públicas de diseño industrial en Argentina. *Tableros, Facultad de Artes, UNLP* (7): pp. 13-24.
- Porrúa, M (2014). Claves de identidad del programa Identidades Productivas. *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (47): pp 125-140
- Pérez Sainz, J.P. (2016). *Una historia de la desigualdad en América Latina. La barbarie de los mercados, desde siglo XIX hasta hoy*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Ungaro, P, Arguayo, M, Galarza, B, Garro, L. (2024). Desarrollo de dispositivo para la elaboración de fertilizante orgánico tipo Bokashi. Una experiencia de co-diseño con las productoras de la federación rural en transición agroecológica. *Revista innovación y desarrollo tecnológico y social, UNLP* (5): pp 1-12

Betsabeé Romero: una mirada decolonial entre los lazos de la memoria

Horacio García Clerc

hgclerc@gmail.com

FFyL.UBA. IHAAL/GESAC

El arte y la estética han sido, históricamente en Occidente, instrumentos de creación y/o colonización de subjetividades es por eso que hoy se hace perentoria la descolonización de la estética, por tanto es fundamental como sostienen Mignolo y López (2012) “liberar la aethesis como un proceso fundamental de la decolonialidad.”

En este sentido hay que considerar los condicionamientos geopolíticos que, en el juego entre opacidad y transparencia de los discursos y las prácticas, hacen que la visibilidad / invisibilidad de las existencias y re-existencias deban ser leídas desde su contenido político. Es por esto mismo que se debe prestar atención a la imposición de regímenes de visibilidad/invisibilidad en relación a colonialidad/ decolonialidad, ya que esta puede ser una de las posibilidades de análisis que revelen las condiciones de producción del arte, en zonas del globo que se consideran “periféricas”.

Esta marca discursiva, ya en sí misma una construcción ideológica, da cuenta de un sistema de enunciados que define un lugar para las producciones simbólicas, que puede colocar a las mismas en una relación de emulación, seguidismo o invisibilidad con respecto a un “centro”.

Para Quijano (2009) y Mignolo (1995) es central tener en cuenta la colonialidad del saber, poder y del ver. Esta última consiste básicamente en reconocer la existencia de un canon hegemónico en, y desde, el campo artístico europeo, que deja afuera prácticas y sentidos estéticos provenientes de otros continentes e inclusive manifestaciones populares propias de la Europa moderna. Esto lleva a la propuesta de decolonizar el campo artístico situándolo en una perspectiva crítica de producción–acción. Ya que como sostiene Adolfo Albán Achinte (2012) “la hegemonización del pensamiento eurocéntrico y la imposición de patrones de poder que desconocieron, minorizaron y excluyeron la diversidad de formas de ser, estar, pensar, sentir, hacer, representar y soñar en diversas partes del planeta hasta donde occidente se expandió, haciendo suyo el territorio, tanto física como simbólica- mente”. (p. 281)

En el presente trabajo nos interesa recorrer parte de la obra de Betsabeé Romero artista que, entendemos, plantea una propuesta “política” que transita una concepción de la praxis artística que tensiona los cánones hegemónicos - coloniales proponiendo una *aesthesis* disruptiva. En este sentido, consideramos que su trabajo interpela el proyecto moderno haciendo frente a la matriz colonial.

Romero es una artista visual mexicana cuyo trabajo se caracteriza por su exploración de la identidad indígena y mestiza, la memoria histórica así como la crítica al colonialismo. En su obra la artista se propone denunciar las estructuras de poder colonialistas y globalizadoras que han marginado y explotado a los pueblos indígenas y mestizos. Sus obras a menudo presentan imágenes de desplazamiento y explotación, pero también celebran la resistencia y la re - existencia de estas comunidades. La artista busca recuperar la memoria histórica de los pueblos indígenas y mestizos, que ha sido silenciada y distorsionada por la narrativa eurocéntrica. Para ello se basa en historias, prácticas y tradiciones orales, y utilizando técnicas como la fotografía, el video, la creación de objetos y la instalación, para crear experiencias multisensoriales que invitan al espectador a reflexionar sobre el pasado y el presente.

Su obra busca romper con las barreras entre lo indígena, lo “popular” y lo occidental, y construir puentes de entendimiento y respeto mutuo. Desde esta perspectiva la obra de la autora se inscribe en una línea de pensamiento que se “*posiciona*” frente a la matriz colonial de la modernidad, esto es “cómo formas de interpelación al proyecto moderno” (W. Mignolo, López 2012 p.17).

Tejiendo Lazos de Identidad y Memoria:

Entre las creaciones más emblemáticas de Betsabeé Romero se encuentra "Tejedoras de Lazos", una instalación monumental que se presentó en el Pabellón de México durante la Expo Dubái 2021. Esta obra, que es el resultado de la colaboración de la artista con un centenar de artesanas de Etzatlán, en Jalisco, representa un poderoso símbolo de la identidad mexicana, la sororidad y el *comunitarismo* (Escobar 2020). La obra no es solo visualmente impactante, sino también una compleja *trama* de significados que invitan a una profunda reflexión (Geertz 1976).

El tejido, elaborado con siete kilómetros de hilo multicolor, se convierte en una metáfora de la rica diversidad cultural de México, donde se entrelazan tradiciones ancestrales con expresiones contemporáneas. Las laboriosas manos de las artesanas de Etzatlán, han plasmado su saber heredado de generación en generación, representando la fuerza y la resiliencia de las mujeres mexicanas, quienes han sido pilares fundamentales en la construcción de mexicanidad.

La obra no solo celebra la cultura viva de México, sino que también rinde homenaje a la memoria histórica del país. Los colores vibrantes del tejido evocan la alegría y la vitalidad del pueblo mexicano, mientras que las formas circulares y ondulantes recuerdan los ciclos de la vida, la muerte y el renacimiento.

Hilos que Trascienden Fronteras

La presencia de "Tejedoras de Lazos" en la Expo Dubái 2021 constituyó una valiosa oportunidad para mostrar al mundo la riqueza cultural de México y promover el diálogo intercultural. La obra sirvió como un puente entre distintas cosmovisiones, invitando a los visitantes a reflexionar sobre la importancia de la diversidad y el respeto mutuo.

La obra surge junto a la comunidad, con la participación activa de mujeres artesanas de Etzatlán, quienes dan cuenta de su saber ancestral y su cosmovisión en cada tejido. Este proceso colaborativo refleja la apuesta por la praxis liberadora, donde la acción transformadora se nutre del diálogo intercultural y la construcción colectiva. Es entonces una obra que trasciende su dimensión estética para convertirse en un potente símbolo de identidad, memoria y re-existencia (Achinte 281), ya que la artista, a través de su colaboración con las artesanas de Etzatlán, crea un tapiz que no solo refleja la belleza y la complejidad de la cultura mexicana, sino que también nos invita a reflexionar sobre la importancia de la preservación y revitalización de las tradiciones, tanto así como a militar por un mundo que respete las diferencias y particularidades culturales.

En palabras de Adolfo Albán Achinte

El arte es un acto de reflexión permanente – y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos- debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario – y quizás sea válido también- el arte se convierte en un ejercicio narcisista... (2008: 6)

La instalación de Romero no solo se limita a un intercambio cultural, puesto que invita a una reflexión sobre la construcción de identidades y la superación de las fronteras. Los lazos tejidos, que se extienden por todo el pabellón, simbolizan la conexión entre las culturas de México, la ruptura de barreras y la construcción de un mundo plural e incluyente.

Si consideramos entonces que el arte tiene la capacidad de denunciar injusticias, y como en esta obra, visibilizar realidades invisibilizadas y despertar conciencias. "Tejedoras de Lazos" ejemplifica este poder transformador del arte. La obra no solo celebra las tradiciones mexicanas,

sino que también pone en relieve la fortaleza y resiliencia de las mujeres artesanas, quienes han luchado por preservar su identidad y su legado cultural a pesar de las condiciones adversas.

Lenguajes e Intertextualidades

Esta obra, reviste el carácter de una intervención en una arquitectura particular. Textil y gráfica son las técnicas predominantes de la misma. Aunque ambas disciplinas podrían adscribirse a las artes visuales, remiten a tradiciones y lenguajes muy distintos. Al grabado, presente en la estampación serigráfica de imágenes florales, se suma la impresión gráfica de la palabra México repetida sucesivamente en español (castellano) y árabe. La palabra escrita jerarquizada por la tipografía en contrastante negro, su tamaño y repetición, introduce la “escritura” y nos invita a evaluar un posible cruce del textil, el grabado y la palabra, conjugadas sobre el volumen arquitectónico.

Si como señala Julieta Gamboa (2012), el sentido del texto se completa en el cruce de lenguajes, de algún modo en esta obra, las distintas disciplinas contribuyen al sentido. Aquí también “Subyace la idea de unión complementaria y la importancia simbólica del tejido como habla, como materia prima de la lengua (en este caso la mexicanidad) en que “labios y manos se fortalecen tejiendo” (Gamboa, 2012, p.520).

Esta conjugación de disciplinas es un esbozo de cruce de lenguajes, mestizaje de disciplinas que introduce, como una práctica performativa previa, el tejer colectivo. Otros entrecruzamientos, tienen su expresión en la construcción de sentidos pues Romero propone en esta obra, un diálogo “con” las culturas prehispánicas - a través de la iconografía floral-, con la cultura popular - mediante la reivindicación del trabajo manual del colectivo de artesanas de Jalisco- y con una identidad mexicana posrevolucionaria que subsume diversidades étnicas. Un diálogo que se viabiliza en la configuración misma del pabellón destinado a la representación del país México, en esa particular locación: una exposición internacional de arte en Oriente Medio, en un próspero enclave petrolero, financiero y turístico en el seno del mundo árabe e islámico.

Espacio público y colaboración:

Más allá de su emplazamiento en un espacio público: en la ciudad de Dubái, cabe considerar a Tejedoras de lazos como una de las formas de arte público especificadas por Lucy Lippard (2001), cuando hace referencia a “Obras de arte sitespecific en el exterior, a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en el funcionamiento real de la obra”. (Lippard, 2001, p.11)

Esta obra de Romero nos recuerda sin dudas una de las prácticas artísticas involucradas con las comunidades y sus desafíos medioambiente referidas por Lippard como experiencias artísticas participativas, efectivas y afectivas que vienen desarrollándose desde finales del S. XX en el contexto público y en las que la relación con los lugares y su gente es sustancial (cf. Lippard, 2001. P 13),

Específicamente, *Tejedoras de lazos* propone una reivindicación de las mujeres, del trabajo manual, del arte popular mejicano, incluso cuestiones medioambientales.

En tanto obra colaborativa, – en línea con Lynn Sowder - Propone hacer arte con la gente y ya no “para la gente” (cf. Lippard, 2001, p 16). De hecho, esta intervención al pabellón de Dubái contó con la participación del colectivo de tejedoras de Jalisco en la producción de la obra, controlada por la artista. Romero reconoce, nombra y reivindica su participación. Esta ejecución cooperativa es parte del sentido de la obra, de su intención. La comunidad de artesanas de Ezcatlan, es convocada para intervenir el espacio público. Y es interesante destacar que éste es un colectivo con actuación y reconocimiento previo por sus prácticas artísticas colectivas públicas. Congregadas en principio bajo la coordinación de Damiana Lorena Ron Siordia en *Tejido del cielo* para reunir y unir a las mujeres y reivindicar su labor, ya habían recibido el premio Guinness, alcanzando notoriedad pública. De aquí que cabe preguntarse por las condiciones de su participación en este proyecto. ¿Hasta qué punto son co-creadoras? ¿O co-autoras?

Al respecto, podemos considerar los modos de interacción y el carácter de las relaciones entre el artista y los participantes. Y, acorde con la tipología propuesta de Kaitavuori (2012), la intervención de las artesanas, tiene lugar en la producción misma de la obra y no – o no solo- en su recepción. Sin embargo, su participación es – también siguiendo el razonamiento de Kaitavuori- de tipo material, puesto que es la artista –Romero- quien ha diseñado el proyecto y definido de antemano la actividad de las participantes. Y se enmarca así en la caracterización de la investigadora (kaitvuori) cuando señala: (los) “Trabajos incluidos en la categoría “Material” requieren la presencia y la participación de la gente en el hacer, en la realización, diseñada y controlada por el artista. La gente es usada con su consentimiento como sujeto (tema) o como material del trabajo o como mano de obra en la producción. La contribución de los participantes está definida de antemano por el artista.” (Kaitavuori, 2012, p.4)

En cuanto a la obra que nos ocupa, no es resultado de la discusión de iniciativas e ideas de las partes: artesanas tejedoras y Betsabée Romero respectivamente. Sin embargo las tejedoras son un colectivo con actividad autónoma previa en las prácticas artísticas. Romero las convoca, declara su participación activa, su identidad y su nombre. Son en cierto modo protagonistas de

Tejedoras de lazos, de una acción performática que ya tuvo lugar. “Son la obra” tanto como la pieza textil que cubre el pabellón. Este opera como sinécdoque de ese “arte popular” y a través de este a ese “pueblo” que Romero homenajea y quiere protagonista de su obra. Estas circunstancias, son sin duda superadoras de los modos en que el “artista como etnógrafo” ponía en escena al “otro” o los “otros”, desplegando su “epidermis cultural” cosificando su espacio cultural fines del siglo pasado según lo planteaba Carrillo (cf.2001. p.7) retomando las reflexiones de Hal Foster.

Por otra parte, en el caso que nos ocupa son las circunstancias sociales y biográficas que definen- en este caso no el espacio, sino-, el trabajo manual popular y su performatividad - el objeto mismo de la obra: México. Al convocar a las mujeres tejedoras, Romero se hace eco de su voz, de su vocación de recuperar el espacio; en el caso de este colectivo tanto público, como social y vital. El arte tiende aquí a movilizar o al menos sensibilizar al público. Pero la autoridad sobre la obra y su autoría se apartan de los modelos privilegiados por la Modernidad. Entran en tensión con estos. Aun así, frecuentemente es el artista quien suele retener la autoría y notablemente también la autoridad para autorizar. Entonces, la autonomía y la autorrepresentación son limitadas, en la medida en que están condicionadas por el artista y su proyecto. Ciertamente, visibilizar o habilitar las “voces” de quienes participan y/ o están representados es una cuestión política, en su más amplio sentido.

A modo de cierre

Como hemos dicho la obra de Romero promueve el diálogo intercultural entre diferentes culturas y cosmovisiones. Busca romper con las barreras entre lo “indígena” y lo occidental, y construir puentes de entendimiento y respeto mutuo. A través de su obra, la artista nos invita a reflexionar sobre las consecuencias del colonialismo y la globalización, a recuperar la memoria histórica de los pueblos oprimidos. La obra de Romero nos recuerda la ambición del arte para generar *conciencia social*, promover el diálogo y celebrar la riqueza de la diversidad humana. Ya que como sostiene Albán Achinte

El arte puede convertirse en un hecho que insurge, es decir que se muestra, que devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición sociocultural, étnica, generacional (...) y revindicar lo local como un acto de re- afirmación de lo que nos es propio o de lo que hacemos propio (2008. p.6)

En este sentido *Tejedoras de Lazos* de Betsabeé Romero es una obra que trasciende fronteras y plantea el poder de las comunidades para construir un mundo más justo y armonioso, donde la diversidad cultural sea valorada y celebrada.

Bibliografía

Albán-Achinte, Adolfo (2012). *Estéticas de la re-existencia: lo político del arte* en Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo (comps.), *Arte y Estética en la Opción Decolonial II*. Bogotá. Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

..... (2015). *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los valles afroandinos de Patía y Chota-Mira*. Popayán. Universidad del Cauca.

Carrillo, J. (2001). *Espacialidad y arte público en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Univ. de Salamanca (versión digital)

Escobar, Arturo (2005). *La cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización* en Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia, Universidad del Cauca, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

..... (2014). *América Latina en una encrucijada: ¿Modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo?* en Quintero, Pablo (ed.), *Crisis Civilizatoria, Desarrollo y Buen Vivir*, Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Gamboa J. (2012). Cecilia Vicuña. Trama y urdimbre de la palabra. El tejido/texto en Rev. De literaturas populares Año XII.N 2. Jul.-dic. 2012. México: UNAM

Kaitavuori, K. (2012). *Participation in Contemporary Art: Agency of Artists, Publics and Institutions* en ICCPR 2012 (International Conference on Cultural Policy Research), Barcelona.

Lippard, L. (2001). *Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar* en Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa. Salamanca: Univ. de Salamanca (versión digital)

Mignolo, W. (1995) *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor, The University of Michigan Press.

Quijano A. (2009). *Colonialidad del Poder y subjetividad en América Latina*. Pimentel, C. (org.): *Poder, Ciudadanía, Derechos Humanos y Salud Mental en el Perú*, (primera versión publicada en Anuario Mariateguiano, vol. IX, No.9, Lima: CECOSAM.

O Doherty, B (2016). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: CIDEAC. EPR Murcia Cultural.S.A.

La trata de mujeres en *Turba*, de Laura Sbdar

Mariana Gardey

gardeymariana@gmail.com

Facultad de Arte, UNICEN

Soy un dramaturgo. Muestro lo que he visto.

En los mercados de la humanidad
he visto cómo comercian con la especie humana.

Eso lo muestro yo, el dramaturgo.

(Bertolt Brecht, *La canción del dramaturgo*).

En este trabajo nos proponemos realizar un análisis semiótico del texto dramático de *Turba*, de Laura Sbdar (Barcelona, 1990. Estudió, trabaja y reside en Buenos Aires). Con esta obra, Sbdar obtuvo el Primer Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia en 2018, cuando se publicó la primera edición (cuatrilingüe) en Libros del Rojas. La segunda edición, que contiene el texto definitivo, apareció en 2022 en la colección Gallinero de la editorial Rara Avis (Buenos Aires). Como insumos de la escritura de *Turba*, Sbdar declara estas autoras teóricas: Agustina Iglesias Skulj (*La trata de mujeres con fines de explotación sexual*), Lydia Cacho (*Esclavas del poder*), Rita Segato (*Las estructuras elementales de la violencia, La guerra contra las mujeres*) y Judith Butler (*El género en disputa, Cuerpos que importan*). Y una escritora de ficción: Gabriela Cabezón Cámara (*Le viste la cara a Dios*).

El tema principal de *Turba* es la trata de personas. En su estudio sobre ese tema, Agustina Iglesias Skulj adopta la definición de trata del Protocolo de Palermo (artículo 3):

Por trata de personas se entenderá la captación, el transporte, el traslado, la acogida o la recepción de personas, recurriendo a la amenaza o al uso de la fuerza u otras formas de coacción, al rapto, al fraude, al engaño, al abuso de poder o de una situación de vulnerabilidad o a la concesión o recepción de pagos o beneficios para obtener el consentimiento de una persona que tenga autoridad sobre otra, con fines de explotación. Esa explotación incluirá, como mínimo, la explotación de la prostitución ajena u otras formas de explotación sexual, los trabajos o servicios forzados, la esclavitud o las

prácticas análogas a la esclavitud, la servidumbre o la extracción de órganos... (Iglesias Skulj, 2019: 96).

Acción

En *Turba*, la *acción* está comandada por los esquemas narrativos de la búsqueda, el riesgo y la huida. Turba, una víctima de trata de mujeres con fines de explotación sexual, trabaja en un prostíbulo y lleva adelante dos programas: escaparse y buscar a su hija, Plomito, que le fue arrebatada al nacer. Plomito es víctima de trata con fines de explotación laboral: trabaja tocando música y cantando en whiskerías y también busca, a su mamá. Sin poder convencerla de huir con ella, Turba se despide de su amiga Verona, desechada por no querer trabajar más como prostituta. Verona le da un pañuelo con el nombre bordado de Plomito para regalárselo a su hija cuando la encuentre. Ya muerta, Verona se le aparece a Plomito en el prostíbulo, y le da un pañuelo bordado con flores para cuando se encuentre con su mamá. Usando una estrategia aséptica, Turba logra escaparse mordiendo los testículos de un cliente hasta arrancárselos. Aclara Turba: “Que no muerdo por instinto, muerdo por plan. Por hacer con lo poco que tengo todo lo necesario para escapar.” (Sbdar, 2022: 80).

Como ayudante, Verona se hace presente a través de las boleadoras de Turba y le envía un mensaje a esta para que, aparentando ser un hombre, busque a su hija en la whiskería que acaba de abandonar. Con esa estrategia de simulacro, y obligándose a “ser más prudente que valiente” (Sbdar, 2022: 89), Turba encuentra a Plomito en el prostíbulo, cantando y tocando el keytar. Es descubierta, pero atacando a los hombres con sus boleadoras puede huir con su hija. A pesar de la disparidad de fuerzas -el contraprograma de los hombres es poderoso-, los esquemas narrativos de la búsqueda, el riesgo y la huida tienen un desenlace feliz: Turba busca a Plomito, la encuentra y la salva, arriesgando su vida dos veces: para huir del prostíbulo y para volver a él buscando a su hija. Turba se vuelve una heroína vengativa, enfrentándose a un cliente para alcanzar su libertad, y al gran Varón y cinco machos para rescatar a Plomito: es “la reina de la escapada”, dice. (Sbdar, 2022: 86).

Pasión

Con su relativa autonomía de la dimensión narrativa, la dimensión pasional tiene un amplio desarrollo en *Turba*. Mientras que la acción se limita prácticamente a dos momentos: la huida de Turba del prostíbulo y el rescate final de su hija, la pasión recorre toda la obra. El léxico pasional se manifiesta a menudo: Turba siente “enojo” y “bronca” por la decisión de Verona de darse por vencida; por “orgullo” de tonta, Turba no le responde el “te quiero” a Verona; Plomito

es su “amor”; siente “dolor” cuando el cliente le patear el estómago; a Turba le viene la “bronca” de la venganza; está “entusiasmada” y tiene “esperanza” cuando logra escapar de la whiskería; siente “emoción” cuando encuentra a Plomito; el “dolor” la invade cuando es descubierta por los hombres del prostíbulo; las mujeres recuperan la “alegría” en el desenlace. Plomito se siente “esperanzada” de encontrar a su mamá; está “emocionada” por la promesa de un hombre de convertirla en artista y ayudarla a hallar a su mamá; se “encariñó” con él, pero el suyo no era “amor”; traga lo “triste” del amanecer; las mujeres “aman” matar.

Más allá del léxico, encontramos los distintos códigos pasionales. En el terreno de los *códigos modales*, se destaca el conflicto interior entre las modalidades querer y poder. Tanto Turba como Plomito quieren escapar de su vida esclava y no pueden:

Turba:

La mano agrietada del varón cerrándose el cuello y las ganas de volar, pero volar en serio. Volar de acá. Volar por arriba de las montañas, altas y blancas como merca en navidad. Volar hasta el cielo rosa de un atardecer sin sombras y mirar la espuma de la mar fluorescente desarmándose entre las rocas.

Pero no.

Tengo al varón sobre mis muslos. Su transpiración caliente me pica en los ojos como un tábano. Aterrizo sin retorno. Que no se puede volar con tanto peso encima y acá estamos. (Sbdar, 2022: 67).

Plomito:

me encariñó con tanta oferta y regalo
después supe que ese amor
era trabajo esclavo. (Sbdar 2022: 73).

encadenada en el cantar (Sbdar, 2022: 78).

Este conflicto desaparece cuando Turba puede huir de la whiskería y rescatar a su hija, pasando a la acción.

Dada la marcada cualidad poética del texto dramático, los *códigos figurativos* aparecen a menudo. Entre ellos notamos las *imágenes mentales* en el campo imaginario de Turba, cuando ella sueña despierta, imaginando su huida con Verona¹ y el tiempo perdido con su hija robada: Turba:

Tengo ganas de salir corriendo, subirme al 128 rojo y andar hasta hundirnos en el mar.
Pero no.
El varón sobre mis muslos. (Sbdar 2022: 68).

Ahora podríamos estar las dos con pañuelos en la cabeza, el pelo volando al viento, los anteojos de sol gigantes, las ventanas del 128 rojo abiertas y nosotras cantando nuestra cumbia hasta el mar.
Pero no. (Sbdar, 2022: 69 s.).

La Verona y yo después de meternos al mar, con los pelos revueltos y llenos de arena, bronceadas por el aceite que nos pusimos en las pieles y radiantes de tan rubias por el sol. Subiendo al 128 rojo pintado de rosa con estrellas en los vidrios y plumas en las ruedas. Yendo a buscar a mi Plomito, (...) (Sbdar, 2022: 76).

Lo que de ella, mi hijita, mi nena, mi Plomito, me perdí. El cumpleaños, por decir, o los piecitos en el mar si la suerte quiere. El primer alfajor de maicena, por fantasear, o la roncha de un mosquito en la piernita. Lo que de ella tuve falta: la transpiración de una siesta en enero o la mamadera goteando en mi mano para que la leche no queme. (Sbdar, 2022: 80).

Dentro de los códigos figurativos abundan las *figuras del discurso*. Las *comparaciones* son muy frecuentes, sobre todo en boca de Turba:

... te voy a mandar los pelos para adentro como balazo en la nuca. (Ibidem, 67).

Unos ojos amarillos brillando como una infección (Ibidem, 67).

¹ En estas escenas de escape hay una alusión al desenlace de la película *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), donde las amigas empoderadas buscan su libertad aun al precio de su vida.

... las montañas, altas y blancas como merca en navidad. (Ibidem, 67).

Las que no hacen pases y se congelan como ángeles roñosos (Ibidem, 67).

Bruta como autito chocador. (Ibidem, 69).

... su lengua que arranca como lavarropas en mi boca. (Ibidem, 69).

Me entierra la poronga en la boca como una máquina excavadora. (Ibidem, 74).

... los ojos del tipo dados vuelta como pañales recién cagados. (Ibidem, 74 s.).

... yo con los huevitos blandos, uno en cada mano, como velitas en marcha fúnebre. (Ibidem, 81).

Flaca como piojo de peluca. Larga como puteada de tartamudo. Blanca como culo de monja. (Ibidem, 89).

Sus manitos ásperas como graznido de pájaro silvestre. (Ibidem, 90).

Los hombres van subiendo, uno a uno, como las burbujas en el vaso de cerveza que sostiene mi Plomito. (Ibidem, 90).

Los *símbolos* se expanden en redes. Las boleadoras son el arma de Turba que le permiten vencer a los hombres. Representan su liberación.

me abrazo como a la última lluvia
en el desierto
a mis boleadoras (Sbdar, 2022: 66).

... las boleadoras disparan contra el vidrio que explota en mil sonidos. (Ibidem, 81).

Las boleadoras, mis nenas, mis chiquitas, mis amores agitando la corrida. (Ibidem, 86).

Las bolas del varón ahora son boleadoras de mamá. (Ibidem, 81).

Mis boleadoras se activan en los golpes. Fantaseo fantasmaeo. Con las bolas en las manos corro golpeando las cabezas de los varones. (...) Agito las boleadoras y protejo a mi Plomito. (Ibidem, 92).

También median en la aparición auditiva del espíritu de Verona:

PAM. Me golpea una de las pelotas en la jeta. ¿Pero qué te pasa a vos? PAM. Me golpea la otra. PAM. Otra vez. ¿Pero quién se creen que son ustedes? ¿Las bolas emancipadas? ¿Las huevonas liberadas? PAM. Se quedan quietas o las dejo acá abandonadas. PAM. PAM. PAM. Caigo al piso golpeada. Las boleadoras se revolean agitadas y dibujan en el aire. Veo rastros brillantes en el cielo, una anunciación directa. (...) ¿Amiga? ¿Verona, te estás manifestando? (Ibidem, 87).

Este símbolo se emparenta con el de las bolas del cliente que Turba le arranca con los dientes, y que simbolizan la victoria sobre los hombres.

Muerdo. Tamaña locura. Me siento engrandecer revestida de flores en cada mordedura. El varón grita y vibra tragando aire. Se sacude como fogonazo en la brisa y manotea los últimos intentos de vida. (Ibidem, 75).

Muerdo fino y especulado. Hasta arrancarle las bolas al varón que llevo encima. Muerdo fino y reflexionado. La pielcita pegada a las bolas se desprende y va triunfando la autonomía de las pelotas. (Ibidem, 80).

El keytar es el arma de Plomito, donde se refugia para protegerse de su realidad adversa. Representa su ansia de libertad.

Entre las manos
sostengo el keytar
yo que solo a la basura
había hecho sonar
ahora llevo colgada
un arma musical (Ibidem, 77).

Arriba las manos
arriba las manos
que soy la cumbia
con plomo disparo. (ibidem, 78).

acá disparo
música como plomo
graves de cañón
notas para que duela el corazón
acá
agudos que rompen oídos
balas en los sonidos (Ibidem, 84).

la música se carga al cretino
que se quiere pasar conmigo (Ibidem, 85).
agarro el keytar para la pelea (Ibidem, 88).

Y ahí la veo, a mi nena que canta y sostiene el pianito como un revólver. (Ibidem, 89).

Mi chiquita se enchufa al pianito pistola y suelta los agudos. (Ibidem, 91).

Los pañuelos de Verona simbolizan su amistad con Turba y son un medio de reconocimiento de madre e hija.

[a Turba] Me pone un pañuelo rosa entre los dedos. Tomá, para cuando la encuentres.
Tiene escrito Plomito todo cosido con flores a los costados. (Ibidem, 69).

[a Plomito] Tomá
para cuando la encuentres
me ajusta el pañuelo rosa
cosido con flores rosas (Ibidem, 79).

[Plomito] Con el pañuelo en la cabeza
vuelvo hecha una princesa (Ibidem, 83).

Agitamos nuestros pañuelos saludando a la Verona. (Ibidem, 92).

El 128 rojo pone en contacto el adentro y el afuera del prostíbulo. A veces representa la trata de personas:

El motor del 128 rojo ardiendo en la ventana. Un cuerpo cocorito que se llevan y una pichona nueva que traen para incubar. (Ibidem, 68).

... la Verona que se la llevan doblada y sin respiración en el baúl (Ibidem, 68).

Plomito arrastrada directo al baúl del 128 rojo que arranca volando la tierra. (Ibidem, 80).

Otras veces simboliza la libertad en el ensueño de Turba:

Tengo ganas de salir corriendo, subirme al 128 rojo y andar hasta hundirnos en el mar. (Ibidem, 68).

Subiendo al 128 rojo pintado de rosa con estrellas en los vidrios y plumas en las ruedas. Yendo a buscar a mi Plomito, la Verona diciendo: amiga, te juro que la vamos a encontrar. (Ibidem, 76).

Cognición

La captación semántica se infiere sobre todo a partir de las victorias de Turba: su huida y el rescate de su hija. Ambos acontecimientos rozan la inverosimilitud. En el primer escape, Turba le muerde los testículos al cliente hasta arrancárselos, cabalga sobre él, y huye rompiendo un vidrio con las boleadoras. Nadie la persigue. En el rescate de Plomito, Turba regresa al prostíbulo fingiendo ser un hombre. Allí encuentra a su hija, pero es descubierta por el gran Varón, cinco hombres del lugar la rodean y en señal de triunfo la levantan sobre sus hombros estirándola en cruz. Milagrosamente logra zafarse y corre golpeando las cabezas de los varones con las boleadoras. En la fantasía de Turba, aparece su caballo que ella monta para huir con su hija. La alegría se contagia a todas las prostitutas, que pueden escapar con ellas. En la edición de Libros del Rojas, Laura Sbdar le dedica la obra “al feminismo, que va a vencer”. Estas victorias fantásticas de Turba poetizan ese deseo.

En el principio de la obra, Turba dice:

topadora de corazones soy
sí
en el decir
voy robando
terreno al desierto
en el largar y largar
afuera las voces
de todas las mujeres
de mis pieles, me acerco
al hacer
vivir y entierro
el dejar morir

Y en el poema que cierra la obra, enuncia:

dejame hablar puramente
de amamantar
en el cielo rosa chicle
el desierto está vivo y tiene humedad

dejame hablar puramente
de amamantar
las distracciones, la pereza, la soledad

dejame hablar puramente
que aman matar
donde están cortadas las cañas
del ingenio
aman matar
donde están los campos
de algodón
aman matar

entre los girasoles
aman matar
por eso dejame hablar
de la cosecha de mujeres
que aman matar

Turba se convierte en portavoz de todas las mujeres víctimas de explotación, tanto sexual como laboral. Al liberarlas, se acerca al “hacer vivir”. El juego de palabras “amamantar” “aman matar” remite a las mujeres que son madres y que estarían dispuestas a matar para ser libres.

Mientras no desmontemos el cimiento patriarcal que funda todas las desigualdades y expropiaciones de valor que construyen el edificio de todos los poderes -económico, político, intelectual, artístico, etc.-, mientras no causemos una grieta definitiva en el cristal duro que ha estabilizado desde el principio de los tiempos la prehistoria patriarcal de la humanidad, ningún cambio relevante en la estructura de la sociedad parece ser posible. Por eso, la relación de género, su estructura, que no es otra hasta hoy que el orden patriarcal fundado en el principio de la historia, muestra ahora como nunca su drama y su urgencia, a pesar de todos los esfuerzos en el campo jurídico-institucional moderno.

La política tendría que ser a partir de ahora femenina. Tendremos que ir a buscar sus estrategias y estilo remontando el hilo de la memoria y los fragmentos de tecnologías de sociabilidad que están ente nosotros hasta recuperar el tiempo en que el espacio doméstico y sus formas de contacto interpersonal e intercorporal no habían sido desplazados y clausurados por la emergencia de la esfera pública, de genealogía masculina, que impuso y universalizó su estilo burocrático y gestión distanciada con el advenimiento de la colonial-modernidad. Este formato de la política y su razón de estado es por naturaleza monopólico e impide el mundo en plural. Impone la coherencia del uno a la política y digiere todo otro mediante la grilla de un referente universal. Mientras tanto, la práctica política femenina no es utópica sino tópica y cotidiana, del proceso y no del producto. Un mundo en plural es un mundo más democrático. Necesitamos recuperar lo que restó y existe en nuestros paisajes después del gran naufragio y reconstruir la vida. Al hacerlo, tendremos que ir componiéndole su retórica también, las palabras que nombran este proyecto femenino y comunitario por su historia y por sus tecnologías de sociabilidad, porque solo esa inscripción podrá defendernos de una retórica tan poderosa como es la del valor de los bienes y la cosificación de la vida. (Segato, 2016).

Bibliografía

Gardey, Mariana (2023). Entrevista a Laura Sbdar. Google Meet, 20 de diciembre.

Iglesias Skulj, Agustina. (2019). *La trata de mujeres con fines de explotación sexual. Una aproximación político-criminal y de género*. Buenos Aires: Didot.

Sbdar, Laura. (2022). “Turba”, en *Estos son los huesos*. Buenos Aires: Rara avis.

Segato, Rita L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, colección Mapas.

Unas palabras sobre Meyerhold, uno de los teóricos y practicantes más profundos del teatro

Naira Gevorkyan

gevorkyan.naira@gmail.com

Investigadora independiente

Meyerhold, llamado en Rusia *orquesta unipersonal*, transformó el teatro e inspiró a las siguientes generaciones de practicantes teatrales con decisiones inesperadas y coraje artístico. Él experimentaba con gran placer y emoción fuerte con diversos aspectos del teatro: escenografía, técnica actoral y dirección. Era valorado, principalmente, por su pensamiento innovador y complejo; por crear un modo de pensar el arte que sacudió a toda la comunidad teatral y fue recibido de manera ambigua: a veces con deleite, a veces con incompreensión e incluso agresión.

Probablemente esta sea mi calidad personal: incluso las cosas más simples que afirmo, por alguna razón, parecen paradojas y herejías, por las cuales uno debería ser quemado en la hoguera. Estoy seguro de que si mañana declaro que el Volga desemboca en el Mar Caspio, pasado mañana van a exigirme que admita mis errores contenidos en esta declaración

escribe el alumno de Meyerhold, dramaturgo y guionista Alexander Gladkov, citando al maestro (Gladkov, 1990). (¡Hay que tener en cuenta que el Volga es el río más grande de Rusia que, efectivamente, desemboca en el Mar Caspio!) Es famoso por muchas cosas — sobre todo, por el programa *Octubre teatral* y por el sistema de ejercicios para actores conocido como *Biomecánica*.

Como una figura creativa grande se desarrollaba constantemente. “Meyerhold siempre cambiaba. Mira sus retratos. Todas estas son personas completamente diferentes. O lleva una chaqueta de cuero de comisario, o es un Arlequín o el Doctor Dapertutto... Sí, para mí Meyerhold es definitivamente un personaje. Vivió una vida de carácter” — escribe el dramaturgo y director teatral Mijail Ugarov (Ugarov, 2014). “Meyerhold es un fenómeno excepcional... La mejor cualidad de su personalidad escénica son sus papeles amplios y variados. Actuó más de 15 papeles importantes en la escuela, desde un anciano fuerte y con

carácter hasta un simplón de vodevil, y es difícil decir cuál es mejor. Trabaja duro, mantiene bien su tono, se maquilla bien, muestra temperamento y tiene la experiencia de un actor preparado,”— escribe Nikolai Volkov, dramaturgo y teórico teatral, citando al famoso Vladimir Nemirovich-Danchenko (Volkov, 1929).

Solo los contemporáneos de la fama de Meyerhold pueden imaginar su magnitud. En Moscú en los años veinte, su nombre aparecía continuamente en carteles, en columnas de periódicos, en casi todas las páginas de revistas de teatro... Se escuchaba en los debates en la Casa de Prensa, en el departamento académico de la Academia Estatal de Ciencias Agrícolas, en facultades y residencias universitarias, en los teatros de parodias y miniaturas (Gladkov, 1990).

Su verdadero nombre fue Karl Kazimir Theodor Mayergold. Nació en Penza en 1874 en una familia alemana. El futuro director estudió en la Facultad de Derecho de la Universidad de Moscú, pero soñaba con el teatro, por lo que se trasladó al segundo año de la Escuela de Teatro y Música de la Sociedad Filarmónica de Moscú en la clase de Nemirovich-Danchenko, uno de los pedagogos, actores y directores más influyentes de Rusia, que fundó el Teatro de Arte de Moscú (MJT) junto con Konstantin Stanislavsky.

En 1898 se creó el Teatro de Arte Público, luego conocido como el Teatro de Arte de Moscú, y Meyerhold se unió a su compañía, en la que interpretaría 18 papeles. Unos años después, Meyerhold abandonó el teatro porque había decidido implementar su propio programa creativo. Se mudó a Jerson y dirigió allí la compañía de la Sociedad del Nuevo Drama, donde realizó casi 200 obras.

En 1905, Konstantin Stanislavsky planeó abrir un estudio de teatro en Moscú. Meyerhold le escribió que soñaba con ser director: “Mi idea es fija. Agradecido por todo lo que me ha dado el Teatro de Arte, ¡quiero darle todas mis fuerzas!” (Meyerhold, 1905). Stanislavsky invitó a Meyerhold a preparar varias producciones, pero después de los ensayos las producciones fueron canceladas y el estudio se cerró.

Más tarde, Stanislavsky escribió sobre Meyerhold:

El talentoso director trató de encubrir a los artistas, que en sus manos eran solo arcilla para esculpir hermosos grupos, puestas en escena, con la ayuda de las cuales se dio cuenta de sus interesantes ideas. Pero en caso de falta de técnica artística entre los actores, solo pudo demostrar sus ideas, principios, búsquedas, pero no había nada con qué

implementarlas, nadie, y por eso los interesantes planes del estudio se convirtieron en una teoría abstracta, en una fórmula científica” (Stanislavsky, 1926).

(Podemos decir que, a pesar de que Stanislavsky le enseñó a Meyerhold — en Rusia la relación entre el profesor y el estudiante es una de las más importantes, y normalmente, se basa en la confianza y el respeto recíproco — el profesor quería decir, y esto es más claro cuando lo leemos en ruso, que su estudiante fue, probablemente, una persona egocéntrica, aunque talentosa: la intención de auto-admiración fue incorporada en todo lo que Meyerhold hacía. Es interesante porque en Rusia, a diferencia de los países occidentales, hay una tradición fuerte: son los profesionales creativos quienes deben servir a las artes, y no al contrario.)

Meyerhold regresó a Jerson, pero poco después Vera Komissarzhevskaya lo invitó a su teatro en San Petersburgo como director en jefe. Durante los años de colaboración de Meyerhold, Komissarzhevskaya escribió: “El pensamiento humano, el alma humana ahora se esfuerza en el arte por encontrar la clave para el conocimiento de lo *eterno*, para desentrañar los misterios profundos del mundo, para revelar el mundo espiritual...” (Komissarzhevskaya, 1907). En su primera temporada en este teatro, Meyerhold realizó 13 obras. Organizó reuniones para los actores con escritores y artistas de vanguardia, y a partir de ellas ideó una producción *modernista*: en esta propuesta, el apuntador, como estaba previsto, durante la acción, subía a su cabina y el actor que expresaba el texto del autor era arrastrado fuera del escenario con una cuerda. Las decoraciones eran extremadamente lacónicas. Según los contemporáneos, después del estreno hubo un escándalo en la sala. Algunos espectadores aplaudieron fervientemente al director, otros lo abuchearon. Se publicaron muchos artículos críticos sobre la actuación, y las salas se agotaron constantemente. *Balaganchik*, como se llamó la obra, se convirtió en una sensación teatral en San Petersburgo y en la primera producción del *teatro convencional ruso*. El crítico Oleg Zintsov dice que esta producción, “donde se mezcló la payasada con la tristeza, se descubrió que el grotesco puede ser no solo cómico, sino también trágico” (Zintsov, 2024). Crítico Sergei Auslender dice sobre el estreno de *Balaganchik* que

era como si los espectadores estuvieran en pleno apogeo en una batalla real; gente respetable estaba dispuesta a entablar un combate cuerpo a cuerpo; el silbido y el rugido del odio eran interrumpidos por gritos resonantes en los que se podía escuchar entusiasmo, desafío, ira y desesperación: ‘Blok, Sapunov, Kuzmin, M-e-y-e-r-h-o-l-d, b-r-r-a-v-o-o-o’... Y frente a la multitud confusa se encontraba radiante, como un hermoso monumento, con su estricta levita negra con lirios blancos en las manos... Alexander

Alexandrovich Blok [el autor del texto en que se basó la actuación], y en sus ojos azules había tristeza y una sonrisa, y junto a él el blanco Pierrot se retorció y se inclinaba, como si estuviera deshuesado, incorpóreo, como un fantasma, arrojándole las largas mangas de su bata. (Auslender, 1923).

El crítico Konstantin Rudnitsky dice que

las formas escénicas que a los primeros espectadores de las producciones de Meyerhold les parecieron asombrosamente audaces o incluso ridículas, ahora se perciben de otra manera, a veces como completamente ordinarias, arraigadas desde hace mucho tiempo en el teatro. Muchas de las técnicas de Meyerhold, que alguna vez causaron enojo e irritación de algunos críticos y deleite de otros, ahora parecen naturales. (Rudnitsky, 1969).

Desde 1908, Meyerhold fue el director en jefe de los Teatros Imperiales: Alexandrinsky y Mariinsky. En esa época, él soñaba con crear una producción teatral basada en el principio de una partitura musical. Valery Fokin, director ruso cuya biografía profesional está estrechamente relacionada con Meyerhold, cree que él siempre buscó oportunidades para desarrollar la interacción con *el espacio* — un espacio que no es solo un escenario, sino también todo el lugar donde nace y vive el teatro. “Tenía un objetivo: lograr y generar tensión para que el espectador no se sintiera cuidado y tranquilo en su silla [como observador] y ni se saliera de la zona de percepción emocional, para que siempre estuviera conectado con lo que sucediera en el escenario” (Fokin, 2023). “La palabra favorita de Meyerhold era *levantar* [al espectador]. Además, Meyerhold utilizó la palabra *grotesco*, que interpretó como *hacer que al espectador pase de un estado a otro*” (Fokin, 2023). En la misma conversación Fokin nos dio un ejemplo de la decisión del director para poder interactuar con el espectador en el espacio: para *contagiar* al público con el llanto, actores que estaban en la platea, comenzaron a sollozar, y acto seguido se escuchó el comentario desde el escenario: “¿Quién llora?” El efecto dominó obligó al público a cambiar a la emoción deseada, prevista por el director. Meyerhold soñaba con crear un teatro en el que el espacio fuera flexible, en movimiento y en constante cambio. “La sala ideal para Meyerhold era un espacio rodeado de espectadores por todos lados, en el que una pared se abriera y creara un acceso directo a la calle” (Fokin, 2023). Desde 1988 Fokin ha sido presidente de la Comisión del Patrimonio Creativo de Meyerhold, luego inició la apertura del Centro Meyerhold en Moscú y en 2003 se convirtió en director artístico del teatro Alexandrinsky, donde en 2024 realizó la obra

Meyerhold. Teatro extraño, que el mismo caracterizó como expresión del género “actuación-fantasia”, dedicada al 150º aniversario del nacimiento de Meyerhold.

Después de la revolución (1917) Meyerhold se unió al Partido Comunista y ofreció cooperación a las nuevas autoridades.

La revolución es un evento que cambió radicalmente el destino, la estética e incluso la imagen pública de Meyerhold. Un esteta y estilista sutil, que recientemente ocupó el cargo de director en jefe de los teatros imperiales, de repente se convierte en el líder del frente de izquierda en el arte y organiza su propia revolución en el escenario, estableciendo nuevas reglas para la existencia de un actor, para trabajar con el espacio y el texto. (Zintsov, 2024)

Desde 1918, Meyerhold dirigió cursos profesionales: enseñó dirección y dirección escénica. Durante la época, creó *la Biomecánica* que buscaba desarrollar físicamente a los actores y prepararlos para que pudieran cumplir rápidamente sus tareas en el escenario. En términos aplicados, *la Biomecánica* es un sistema de ejercicios que ayuda al actor a mejorar sus habilidades físicas. Meyerhold creía que este sistema podría convertir a un artista común en un actor universal, es decir, en un actor omnipotente, en un mecanismo perfecto, como escriben los editores de la colección de las citas del director, publicada por GITIS (el Instituto Ruso de Artes Teatrales, el más grande y prestigioso del país) y titulada *Meyerhold durante años diferentes* (GITIS, 2022). El director tomó este término de la ciencia. Por un lado, *la Biomecánica* se basa en la teoría de William James que dijo que primero vienen las reacciones físicas y luego las emocionales. Por otro lado, Meyerhold se guió por las ideas de Frederick Taylor. Este ingeniero estadounidense ideó un método de organización científica del trabajo para optimizar las fuerzas de los trabajadores. Meyerhold quería lograr la plasticidad ideal de los actores, para enseñarles los medios expresivos. Su método suponía que el movimiento va de lo externo a lo interno. Por esta razón, a Meyerhold no le gustaba la fase del sistema de Stanislavsky basada en la experiencia interna del rol. Para Meyerhold lo principal era moverse en esta dirección: pensamiento - movimiento - emoción - palabra, siendo la etapa principal de la actuación el segundo punto. El movimiento debía ser exagerado para que sea más fácil de entender para el espectador. Aunque Meyerhold, a veces, fue criticado en Rusia por convertir a los actores en marionetas y privarlos de su individualidad, las clases de *Biomecánica* han sido obligatorias para los estudiantes teatrales del país. Borís Pavlóvich,

director teatral, dice que “es más fácil profanar a Stanislavsky que a la Biomecánica. En la Biomecánica, las matemáticas son más obvias y los errores de cálculo son más obvios. Lo cautivador de Stanislavsky es su idealización del proceso teatral, y lo cautivador de Meyerhold es su capacidad para ver fórmulas matemáticas en la magia teatral” (Pavlóvich, 2014).

En octubre de 1920, Meyerhold ofreció el programa *Octubre teatral* para reformar el teatro ruso. El objetivo era politizar el teatro, es decir, convertirlo en un instrumento para la propaganda estatal. Algún tiempo después, inauguró su propio teatro en Moscú, en cuyo escenario dirigió más de 20 obras. “Hablando del Teatro de Meyerhold como un teatro avanzado, debe señalarse que reevaluó radicalmente todos los valores teatrales anteriores y estableció otros nuevos... Esta creación crítica, destructiva, analítica y al mismo tiempo [promotora] de nuevos valores es el sentido principal del teatro [de Meyerhold]. Meyerhold resolvió audazmente la vieja disputa entre teatro y drama a favor del teatro. El teatro no contaba con fuertes obras dramáticas en sintonía con la modernidad revolucionaria. El teatro dejaba de ser un transmisor del texto y se convertía en un artista independiente, pero para facilitar el trabajo en el escenario era necesario un cambio radical en la técnica de actuación, para lo cual Meyerhold creó la Biomecánica”, escribe el crítico teatral Alexei Gvozdev en su obra de investigación *Teatro de Vs. Meyerhold* (Gvozdev, 1927).

En 1930, Meyerhold realizó una gira por el extranjero. En Berlín, se reunió con el actor Mijail Chéjov (sobrino de Anton Chéjov), quien había emigrado de la Unión. Chéjov intentó convencer a Meyerhold para que se quedara a vivir en el extranjero, pero Meyerhold regresó a la Unión. En 1934, representó *La dama de las camelias*; a Stalin no le gustó la obra, y, por eso, los críticos soviéticos atacaron al director con acusaciones de esteticismo, denunciando que su teatro estaba divorciado de las realidades soviéticas.

Meyerhold estaba interesado en el teatro oriental, en particular el kabuki japonés. Este interés era mutuo. Las ideas de los reformadores rusos—sobre todo, de Meyerhold,—influían en el nuevo teatro japonés, que tenía interés en aplicar las soluciones artísticas occidentales. (Con razón, a finales de los años veinte del siglo pasado, los entusiastas del Teatro Tsukiji habían traducido obras representadas por Meyerhold.)

En 1937, el activista japonés Sugimoto Ryokichi, fanático de Meyerhold, intentó ingresar ilegalmente a la Unión Soviética, por lo que fue arrestado. Bajo tortura, testificó contra Meyerhold, quien fue declarado espía de la inteligencia japonesa.

En 1938 se cerró el Teatro de Vsevolod Meyerhold. Aunque la máquina represiva ya estaba en marcha, después del cierre de su teatro, el director trabajó por algún tiempo en la Ópera de Konstantin Stanislavsky.

En 1939 Meyerhold fue arrestado, pasó varios meses en la cárcel de Lubyanka, donde fue interrogado y torturado. En febrero de 1940 fue fusilado, después de ser acusado de actividades contrarrevolucionarias.

Muchos, no obstante, creen que el desencadenante del arresto de Meyerhold fue un artículo titulado *Teatro extraño*, publicado en el periódico soviético *Pravda* [*La verdad*] en 1937, en que Pavel Kerzhentsev criticaba, sin piedad, a Meyerhold: “Se convirtió en un cuerpo extraño en el arte soviético. ¿Necesitan realmente el arte y el público soviéticos un teatro así?” (Kerzhentsev, 1937). La actuación nueva de Valery Fokin se basa en este episodio, que, al parecer, había sido más que solamente *un* episodio. Pues, resultó que sí: como Meyerhold sigue siendo una de las figuras más importantes en la historia teatral, los artistas e investigadores (sobre todo, de Rusia) tradicionalmente han hablado mucho sobre él.

Borís Pavlóvich también dice que

Meyerhold es nuestro segundo número detrás de Stanislavsky. En primer lugar, porque Meyerhold es alumno de Stanislavsky. En segundo lugar, porque el sistema de Stanislavsky se registra como una escuela y la práctica de Meyerhold se registra como un método. Pero si no entendemos estos dos principios de la escuela teatral rusa, por un lado con Stanislavsky y su teoría del análisis del texto, la esencia del rol y el superobjetivo y, por otro, con Meyerhold y su Biomecánica, matemáticas y el sistema de roles, entonces no veremos esta escuela de teatro tan rusa en sus orígenes... Lo más importante que obtuvimos de Meyerhold fue la sobriedad de la vida física en el escenario. (Pavlóvich, 2014)

Kirill Serebrennikov, director de teatro y cine, cree que

en cuanto al método, la Biomecánica y todo lo que ella implica de una forma u otra, es, por supuesto, algo más amplio que los simples ejercicios. Se trata de cambiar la actitud hacia la persona, su lugar y significancia. En el período prerrevolucionario, Meyerhold situaba al hombre en el centro del universo, y lo principal para él era el individuo: Don Juan o Hedda Gabler. El mundo gira en torno a una persona y toda la atención se dirige a esa persona, según la cual se construyen tanto la ética como la estética. Y después de la revolución ya no hay hombre, hay masa, hay producción-polémica, hay biomecánica.

Meyerhold hace un experimento significativo para transformar a una persona en un engranaje, en un tornillo, en una determinada parte de la producción de arte... En este sentido, Meyerhold fue un sucesor de la idea del bolchevismo, una especie de Stalin en el teatro... Dictadura total de la dirección, subordinación de todo al director: toda la compañía, todo el material de actuación, toda la ideología. (Serebrennikov, 2014)

Evgeniy Kamenkovich, director de teatro, dice que hay muchas leyendas sobre el estilo de trabajo de Meyerhold.

Lo que más me gusta es la historia contada por alguien de la generación anterior en el departamento de dirección de GITIS, sobre cómo los jóvenes aprendices vienen a practicar con Meyerhold. Los conoce y les muestra el modelo actual de la actuación futura. Les muestra en detalle una de las escenas que mañana ensayarán. Esta brillante exhibición causa una poderosa impresión y se gana el aplauso de todo el grupo de alumnos. Al día siguiente vienen a ver un ensayo en vivo de la misma escena y ven a Meyerhold haciendo exactamente lo contrario. (Kamenkovich, 2014).

Varios investigadores e historiadores de teatro llaman la atención sobre el hecho de que el método creativo de Meyerhold sigue siendo poco estudiado.

Los investigadores de la historia de las producciones del director tienen interpretaciones significativamente diferentes de los principios generales de la dirección de Meyerhold. Durante muchos años, los estudios teatrales rusos tuvieron una capacidad limitada para estudiar objetivamente métodos artísticos que no fueran realistas. La propia teoría del teatro de Meyerhold fue negada... El legado de Meyerhold se publica y estudia en orden meramente cronológico, en ininterrumpida correlación con actuaciones específicas, como si no hubiera escuela, teoría o sistema. Esto contradice la orientación de Meyerhold hacia la comprensión de los fundamentos del arte de la dirección y del nuevo sistema teatral, orientación que, desde 1907, lo impulsó a realizar trabajos teóricos, publicar una revista, gestionar estudios, formar directores, actores, artistas... (IRHA, 1998).

Referencias:

Gladkov, A. (1990). *Meyerhold*. La Unión de los practicantes teatrales de RSFSR
Ugarov, M. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente

teatral. *Afisha Daily*. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vseh-teatralnyh-lyudyah/>

Volkov, N. (1929). *Meyerhold*. Academia

Meyerhold, V. (1976). *Correspondencia: 1896 - 1939*. Iskusstvo

Stanislavsky, K. (1926). *Mi vida en el arte*. Centrcoyuz

Komissarzhevskaya, V. (1907). Sobre el teatro y su camino. *Reseña de teatros, edición 69* (página 5)

Zintsov, O. (09/02/2024). Meyerhold de la A la Z. *The Blue Print*.
<https://theblueprint.ru/culture/art/meyerhold-alfavit>

Auslender, S. (1923). Mis retratos: Meyerhold. *Teatro y música, edición 1-2* (páginas 427-428)

Rudnitsky, K. (1969). *El director Meyerhold*. Nauka

Fokin, V. (2023). *Reuniones artísticas “Maestros”*. Teatro Alexandrinsky

GITIS: Feldman, O., Panfilova, N. (2022). *Meyerhold durante años diferentes. Colección de Meyerhold*. GITIS

Pavlóvich, B. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vseh-teatralnyh-lyudyah/>

Gvozdev, A. (1927). *Teatro de Vs. Meyerhold*. Academia

Kerzhentsev, P. (17/12/37). Teatro extraño. *Pravda*

Serebrennikov, K. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vseh-teatralnyh-lyudyah/>

Kamenkovich, E. (12/02/2014). Un conocimiento tan poderoso que se encuentra en toda la gente teatral. *Afisha Daily*. <https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/eto-takoe-moshchnoe-znanie-kotoroe-sidit-vo-vseh-teatralnyh-lyudyah/>

IRHA, Instituto Ruso de Historia de los Artes (1998) *Meyerhold: Sobre la historia del método creativo: Publicaciones. Artículos*. KultInformPress

Recepción anestésica de las imágenes en Walter Benjamin y Susan Sontag. Dos lecturas en torno a la indicialidad fotográfica

Ignacio Giralda

ignaciogirala@gmail.com

Universidad Nacional de Mar del Plata

El desarrollo de las tecnologías digitales de los últimos años ha llamado la atención de diversos autores provenientes de la filosofía y de otras disciplinas, dando lugar a múltiples investigaciones que se preguntan por los alcances que dichas transformaciones pueden tener sobre ámbitos tales como la cognición, la comunicación, la memoria y la socialización. En este marco podríamos ubicar a los trabajos que, desde la estética filosófica, reflexionan en torno al dominio de la recepción y circulación de imágenes en el ciberespacio, por ejemplo a través de redes sociales. Algunos de los diagnósticos realizados en ese contexto¹ coinciden en el reconocimiento de fenómenos como el retroceso de la dimensión colectiva de la recepción, así como el de una “crisis de la representación” entre las imágenes y sus supuestos referentes.

En este sentido, consideramos que cobra especial importancia el concepto de “anestesia”, en tanto permitiría caracterizar algunos aspectos de los fenómenos señalados. Es posible corroborar cómo en dichas situaciones se pone en juego, en efecto, algo del orden de lo anestésico; es decir, imágenes (pero también podrían ser declaraciones públicas) cuyas posibilidades de generar una afección sensible (*aisthesis*) a partir de su doble naturaleza representacional e indicial parecen obstaculizadas, desorganizadas, debilitadas o postergadas. Sin embargo, la cuestión de la recepción anestésica, lejos de ser una tesis exclusiva de nuestra contemporaneidad, puede ser rastreada en las llamadas teorías “clásicas” de la fotografía, como el caso de Walter Benjamin y Susan Sontag. Los trabajos más recientes sobre imágenes digitales dialogan de maneras más o menos explícitas con dichas teorías, las cuales pueden ser consideradas antecedentes de buena parte de los diagnósticos anteriormente citados. Tanto Benjamin como Sontag han problematizado el carácter indicial atribuido a las fotografías, al reconocer que determinados aspectos de las condiciones de circulación de tales imágenes favorecen formas de recepción “anestésicas”, es decir, que no permiten sensibilizarnos ni

¹ Por citar sólo algunos nombres, podemos mencionar a Georges Didi-Huberman, José Luis Brea, Hito Steyerl y Ticio Escobar.

dimensionar aquello que las fotografías nos muestran. En ese sentido, para comprender mejor las condiciones anestésicas de recepción de las imágenes contemporáneas, particularmente en el ecosistema de las redes sociales, creemos que podría ser de utilidad recuperar dichos planteos. El propósito del presente trabajo será, por lo tanto, reconstruir algunos aspectos de las dos teorías citadas, las cuales permiten plantear el problema de la recepción en los siguientes términos: o bien la anestesia se produce por un “exceso” del valor indicial otorgado a las imágenes, ante el cual se responde con una “actitud defensiva”; o, en cambio, tal anestesia tiene lugar en el marco de una crisis o frustración de la expectativa de indicialidad.

La anestesia como *shock*

A la fotografía se le ha atribuido, desde sus inicios, un carácter indicial que depende de sus procedimientos técnicos y que se distingue del carácter meramente representacional de otros medios visuales, como la pintura. En este sentido, lo propio de las fotos sería su capacidad de “capturar” hechos del mundo y funcionar como huella o prueba de los mismos. Sin embargo, como hemos señalado, ciertos aspectos de las tecnologías digitales (y antes, de la reproductibilidad técnica) atentan contra dicho carácter indicial, favoreciendo formas de recepción “anestésicas”, es decir, que no permiten sensibilizarnos ni dimensionar aquello que las fotografías nos muestran.

En un ensayo tardío, de 1939, titulado “Sobre algunos temas en Baudelaire”, Benjamin desarrolla una “teoría del *shock*” que toma como base algunas ideas del texto de Freud titulado “Más allá del principio de placer” (1920). Dicha teoría plantea que los fenómenos que dan forma a la vida moderna, como el trabajo industrial y el tránsito de las grandes ciudades, deben ser entendidos como estímulos que generan *shocks* o conmociones sobre el aparato sensible y psíquico de los sujetos. En este sentido, el ensayo sostiene que, frente a tales situaciones potencialmente traumáticas, el aparato psíquico utiliza un mecanismo de defensa cuyo precio a pagar consiste en una destrucción de la experiencia (*Erfahrung*). Esta última, que es posible gracias a la memoria involuntaria y su conjunción con elementos del pasado colectivo, se ve amenazada por la “vivencia” (*Erlebnis*), en la que predomina una atención consciente, alerta y fragmentada, y que, como señala Susan Buck-Morss (2018), deviene un “sistema anestésico”. En ese contexto, quisiéramos destacar tres fragmentos que caracterizan tres manifestaciones de la vivencia del *shock*, que refieren a los modos de comunicación de la prensa, los anuncios publicitarios y los juegos de azar. Consideramos que estas situaciones encierran elementos que

pueden ser reconocidos como estructurales de las formas de recepción que nos hemos propuesto analizar en la presente ponencia, es decir, de ciertas imágenes digitales contemporáneas.

La cuestión de los anuncios publicitarios, que es mencionada más o menos superficialmente en el ensayo de 1939, ya había sido tematizada en textos anteriores de Benjamin, por ejemplo en algunos pasajes de *Calle de sentido único*, de 1927. En este trabajo se puede leer, por ejemplo:

La mirada que hoy por hoy es la más esencial, la mirada mercantil al corazón de las cosas, se llama “publicidad”. Arrasa el espacio reservado a la contemplación y nos pone las cosas a un palmo de la nariz, como si un automóvil se saliera de la pantalla de cine y se nos echara encima con velocidad trepidante y adquiriendo unas dimensiones gigantescas. (2021, pp. 124-125).

En segundo lugar, y ahora sí volviendo sobre el ensayo de 1939, la forma de comunicación dominante de los periódicos es caracterizada de la siguiente manera:

Si la prensa se propusiese proceder de tal forma que el lector pudiera apropiarse de sus informaciones como parte de su experiencia, no alcanzaría de ninguna forma su objetivo. Pero su objetivo es justamente lo opuesto, y lo alcanza. Su propósito consiste en excluir rigurosamente los acontecimientos del ámbito en el cual podrían obrar sobre la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, inteligibilidad y, sobre todo, la falta de toda conexión entre las noticias aisladas) contribuyen a dicho efecto tanto como la compaginación y el estilo lingüístico. (...) La rígida exclusión de la información respecto al campo de la experiencia no entra en la “tradición”. Los periódicos aparecen en grandes tiradas. Ningún lector tiene ya fácilmente algo “de sí para contar” al prójimo. (2010, pp. 11-12).

En tercer lugar, la vivencia de los juegos de azar. El gusto que el jugador tiene por ganar, señala Benjamin, “no puede ser definido como deseo en el sentido estricto de la palabra”, sino que “se halla en un estado de ánimo en el cual no puede atesorar experiencia.” Basándose en una cita de Goethe, en el ensayo se concluye que

Cuanto más lejos en el tiempo se halla un deseo tanto más puede esperarse su realización. Pero lo que lleva lejos en el tiempo es la experiencia, que lo llena y lo articula. Por ello el deseo realizado es la corona reservada a la experiencia. En el simbolismo de los pueblos la lejanía espacial puede ocupar el lugar de la lejanía temporal; por lo cual la estrella que cae, que se precipita en la infinita lejanía del espacio, se convierte en símbolo del deseo

cumplido. La bolita de marfil que gira en la *próxima* casilla, la *próxima* carta, que está arriba del mazo, son la verdadera antítesis de la estrella que cae (2010, pp. 38-39).

A esta caracterización podría añadirse, como otra forma de dicha antítesis, la *próxima* imagen, el *próximo reel* que, gracias al movimiento preciso y veloz del dedo que *scrollea* sobre la pantalla, se desplaza hacia el margen superior de ésta para luego desaparecer, siguiendo el camino inverso al de la trayectoria dibujada por la estrella en su caída. En este sentido, a partir de los fragmentos citados, es posible aislar tres rasgos de la vivencia del *shock* que parecen sobrevivir e incluso verse intensificados en diferentes instancias de recepción de imágenes contemporáneas; en primer lugar, la agresividad del anuncio publicitario, que, en un movimiento brusco, rompe toda distancia y “nos pone las cosas a un palmo de la nariz”; luego la disociación de las noticias en los medios de comunicación, tanto entre sí mismas como respecto del ámbito de la experiencia del lector de periódico; y finalmente la estructura del “empezar siempre de nuevo” propia del juego de azar, que obtura el surgimiento de todo deseo. En este sentido, si volvemos la mirada por un momento hacia el escenario de la producción contemporánea en torno a este problema, resulta interesante recuperar el concepto de “máquinas videntes”, propuesto por el artista y ensayista estadounidense Trevor Paglen. Dicha categoría, elaborada en el marco de una reflexión acerca de las imágenes digitales, refiere, en palabras de la autora Joanna Zylińska, al hecho de que “...las fotografías [ya] no se pueden tratar como entidades separadas porque son parte de una red tecnológica más amplia de producción y percepción (...). Por lo tanto, es el mismo acto de observarlas lo que establece de manera performativa su identidad como imágenes independientes” (Zylińska, pp. 78-79). Lo que este concepto nos permite es identificar cómo los rasgos señalados por Benjamin en su análisis de la comunicación de la prensa, cuya recepción mantiene semejanzas con la vivencia del juego de azar, se vuelven parte de las condiciones estructurales y materiales que dan forma a la circulación y recepción de las imágenes a partir de su naturaleza digital. Y esto se puede observar, nuevamente, en la “experiencia” de cualquier usuario de redes sociales o portales online, en la que las imágenes no sólo se presentan junto a noticias, publicaciones, comentarios, publicidades y otras imágenes de manera “disociada”, sino que, además, efectivamente el hecho de aislar una imagen de ese flujo digital supone un acto por parte del sujeto que resulta “artificial” (al tomar una captura de pantalla o realizar una descarga, por ejemplo), en el sentido de que implica llevar a cabo una intervención que altera las condiciones “naturales” bajo las que existen y se presentan.

La anestesia como “expectativa frustrada de indicialidad”

Susan Sontag ha dedicado múltiples ensayos al análisis de la fotografía, y en ellos ha ido desarrollando de diferentes maneras la tesis de la recepción anestésica. De todos sus trabajos, vamos a detenernos en un ensayo de 1973 titulado, significativamente, “En la caverna de Platón”, dado que allí el problema de la recepción aparece ligado a la cuestión de la verdad. Vamos a comenzar, no obstante, recuperando la siguiente observación, que pertenece a un texto posterior: “Una pintura o un dibujo se consideran falsos cuando resulta que no son del artista a quien se le habían atribuido.” Una fotografía, en cambio, “se considera falsa cuando resulta que se ha engañado al espectador en relación con la escena que al parecer se representa” (Sontag, 2022, pp. 45-46). Sontag va a asociar el problema de la anestesia a esta posibilidad de engaño que, como sabemos, es inherente a la fotografía desde sus inicios.

Retomando ahora sí el ensayo al que hicimos referencia inicialmente, consideramos relevante para nuestro trabajo el modo en el que la autora estadounidense analiza algunas de las condiciones bajo las que se observan fotografías; destacando, además de variables como la novedad y la repetición (cercanas al análisis benjaminiano), otras como la distancia y el encuadre. En este sentido, Sontag señala, por ejemplo, que la posibilidad de adoptar múltiples encuadres “refuerza una visión nominalista de la realidad social”, transformando el mundo “en una serie de partículas inconexas e independientes”. Así, en dicho texto concluye que la fotografía “anestesia (...) atomiza, controla y opaca la realidad” (Sontag, 2006, pp. 38-41). Desde esta perspectiva, entonces, la tesis de la anestesia va ligada al problema de la imagen como medio de conocimiento y como prueba de existencia o de realidad de los fenómenos por ella retratados. Podemos llamar a esta actitud como una “expectativa de indicialidad fotográfica”, es decir, la atribución de un valor documental a las fotos, que supera el mero carácter representacional de otros medios visuales, como la pintura. Sin embargo, en este diagnóstico se advierte que dicha expectativa se ve frustrada a partir de las variables señaladas. No parece arriesgado afirmar, por lo tanto, que esta crisis se profundiza en nuestra contemporaneidad, ya que, como sabemos, el desarrollo de las tecnologías digitales amplía enormemente las posibilidades de manipular e intervenir las imágenes; o, usando las palabras de la autora, de producir “fotos falsas”.

La versión más ingenua de la expectativa de indicialidad es la actitud que se dirige hacia las fotografías como si éstas fueran pequeñas ventanas transparentes hacia la realidad. Se puede señalar que dicha actitud es heredera del ideal pictórico renacentista, el cual demandaba que la

pintura se asemejara tanto a la realidad, que el marco pudiera ser confundido con el de una ventana, y la imagen, con los objetos mismos. La invención de la fotografía no sólo quitó esta carga a la pintura, sino que además permitió comprender la naturaleza de aquello que Benjamin llama la experiencia aurática, precisamente en virtud de la situación crítica en la que pasó a encontrarse (en parte, gracias al desarrollo de la técnica fotográfica). Según una de las “definiciones”, la experiencia aurática se caracteriza por la expectativa de que se nos devuelva la mirada; expectativa que, para el hombre moderno, se ve decepcionada (y que remite a la idea, citada de Proust, de que una obra se “carga” de las miradas de todos los ojos que alguna vez posaron su vista sobre ella²). Si ambas afirmaciones son correctas -es decir, si la pintura ha sido desligada de la responsabilidad señalada, y si la expectativa de devolver la mirada es propia de la experiencia aurática-, entonces también sería correcto afirmar que la expectativa de transparencia encarnada en la metáfora renacentista de la ventana se transfiere desde la pintura hacia la fotografía, bajo la forma de una expectativa de indicialidad (es decir, en la pintura, la expectativa se sabe basada en el puro artificio o engaño posibilitado por la destreza del pintor; en la foto, en cambio, se expresa como fe en el “puro documento”). Y la posterior crisis de la expectativa de indicialidad fotográfica se puede entender análogamente a la crisis de la expectativa de devolución de la mirada; o, retomando la figura retórica de la ventana, se trataría de un agrietamiento en sus cristales.

En este sentido, si retomamos la triple condición de la recepción de imágenes reconstruida a partir de Benjamin y la contraponemos a la cuestión de la expectativa frustrada de indicialidad planteada desde Sontag, podría llegar a concluirse que se trata de dos modelos diferentes para pensar el problema de la recepción. Sin embargo, también se podría plantear que cada uno refiere a dos aspectos o momentos posibles dentro de un mismo conjunto de problemas. Esta segunda interpretación puede encontrar un apoyo parcial en el ensayo previamente citado de Susan Buck-Morss. Allí la autora distingue la ya comentada tesis de la recepción bajo los efectos del *shock*, por un lado, de aquello que denomina la “tecnoestética”, por otro.³ Mientras que los *shocks* se producen de manera involuntaria y “adaptativa”, el concepto de

² “«Ciertos amantes del misterio quieren creer que en los objetos queda algo de las miradas que los han rozado» (o sea la capacidad de responder). «Creen que los monumentos y los cuadros se presentan sólo bajo el velo delicado que han tejido sobre ellos el amor y la devoción de tantos admiradores en el curso de los siglos»” (Benjamin, 2010, p. 52).

³ Ambos fenómenos comparten la estructura de la anestesia: “La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo de estar “en contacto” con la realidad a ser una manera de bloquear la realidad destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego la autopreservación” (Buck-Morss, 2018, p. 177).

“tecnoestética” designa un conjunto de métodos cuyo objetivo consiste en manipular a voluntad el sistema psíquico-sensible de los sujetos. En este sentido, su función social es compensatoria: “Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de la inundación de los sentidos”. Además, Buck-Morss observa que “sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual. Todos ven el mismo mundo alterado” (Buck-Morss, p. 182).

Si bien no se trata de manera exacta del mismo fenómeno al que Sontag refiere en los fragmentos citados anteriormente, ya que ella piensa en imágenes que engañan porque representan de manera falsa las circunstancias de los hechos, mientras que Buck-Morss alude de manera más general a imágenes (u otro tipo de manifestaciones no visuales) que engañan al crear “señuelos” o “ilusiones”, en ambos casos se pone de manifiesto una instrumentalización explícita de las imágenes y de los medios que permiten producirlas y ponerlas en circulación. En este sentido, se puede afirmar que Sontag investiga una serie de aspectos particulares que se enmarcan dentro de un problema de mayor alcance. Y, al hacerlo, parece indicar una dimensión de la recepción que Buck-Morss pasa por alto en el último fragmento citado, y que de hecho se vuelve muy importante para la recepción contemporánea de imágenes en el marco de la virtualidad. En la base de fenómenos tales como la divulgación de imágenes falsas (y no necesariamente por estar editadas, sino porque “se ha engañado al espectador en relación con la escena que al parecer se representa”) o las “cámaras de eco” posibilitadas por los algoritmos de las redes sociales y los motores de búsqueda es posible reconocer algo de aquella “visión nominalista de la realidad social” que Sontag criticaba a la fotografía y que, una vez que es explotada por la tecnoestética, no solo construye un mundo “alterado”, parafraseando a Buck-Morss, sino que los multiplica y los segmenta.

Consideraciones finales

Hemos presentado brevemente dos teorías “clásicas” de la fotografía, como las de Benjamin y Sontag, enfatizando algunos lineamientos generales de los modos en los que cada una de ellas plantea el problema de la recepción a partir de la “tesis anestésica”. Hemos considerado, por un lado, que a pesar de algunas diferencias reconocibles entre ambos abordajes, esto no quiere decir que se trate de teorías incompatibles, sino que se puede afirmar que cada una aborda un aspecto o momento particular del problema de la recepción de imágenes en el marco de la reproductibilidad técnica y la digitalidad. De esta manera, en un caso se plantea una forma de recepción que se caracteriza por una dificultad involuntaria para “procesar” y “experimentar”

aquello que se ofrece a la vista; modelo que puede remitir, por ejemplo, al ritmo impuesto por los *reels*, o antiguamente por el *zapping*. En el caso de Sontag, por otro lado, el problema es caracterizado como una actitud de desconfianza frente a imágenes que, como resultado de recursos técnicos, pueden ser engañosas; pero tal desconfianza presupone alguna clase de comprensión, que posiblemente pueda darse con mayor facilidad, por ejemplo, frente a imágenes inmóviles o que han sido extraídas “artificialmente” del flujo del ciberespacio.

En segundo lugar, hemos sostenido que estas teorías poseen una relevancia fundamental para las discusiones y abordajes contemporáneos de la recepción bajo las condiciones actuales, dado que, por un lado, la indicialidad continúa siendo un rasgo importante de las imágenes - precisamente porque se encuentra en crisis-, y, por otro, distintas formas de circulación digitales guardan semejanzas con el concepto de *shock* y la estructura de la vivencia que éste trae aparejada. En el caso del texto de Benjamin, identificamos tres elementos que pueden ser leídos como estructurales de formas de recepción vigentes: la disociación, agresividad y la fragmentación del “volver siempre a empezar”. Con Sontag, por otra parte, la cuestión de la “visión nominalista” como una forma de engaño que incluso podría prescindir de cualquier medio de edición de la imagen y que parece estar en la base de fenómenos como las *fake news* o la segmentación.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (2021) *Calle de sentido único*. Editorial Periférica. Trad. R. Gross.
- Benjamin, Walter (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Trad. J. Aguirre.
- Benjamin, Walter (2010) “Sobre algunos temas en Baudelaire” en *Ensayos escogidos*. El cuenco de plata. Trad. H. Murena.
- Buck-Morss, Susan (2018) “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en Vera Barros, Tomás (Comp.) *Estética de la imagen: fotografía, cine y pintura / Walter Benjamin*. La marca editora.
- Sontag, Susan (2022) *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo. Trad. C. Gardini.
- Sontag, Susan (2006) “En la caverna de Platón” en *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Zylinska, Joanna (2022) “Fotografía no digital”, en Tomasini y Robles de la Pava (Comps.) *La profundidad de las superficies*. Buenos Aires: Alfonso y Luz Castillo.

Imágenes sonoras: desarrollo de proyectos, adaptabilidad y hegemonía de la normalidad

Gómez Ana Paula

lanax456@gmail.com

Facultad de Arte - UNICEN

Introducción

Desde hace algunos años, el Club y Biblioteca Ferrocarril Sud y la Asamblea del Barrio de La Estación ubicados en la ciudad de Tandil, junto a la colaboración de las facultades de humanidades y arte, de la UNICEN, impulsaron la propuesta de construir una fototeca. Este proyecto responde a un deseo de recopilación y preservación de archivos físicos, como también su digitalización, para documentar y visibilizar la memoria e identidad de la institución y del barrio en que se inserta.

A raíz del contacto con la fototeca durante 2023, surge mi inquietud sobre nuestro trabajo como artistas, el pensamiento creativo, y en consecuencia, la construcción del proyecto “Imágenes sonoras”, como una oportunidad de incluir al sector de personas con discapacidad visual o disminución visual dentro de la preservación de memoria barrial, y así, fomentar el intercambio de relatos que nutran el archivo de una forma más inclusiva y diversa.

En esta ponencia pretendo, la reflexión y análisis del proyecto “Imágenes Sonoras”, su desarrollo y la búsqueda, reconfiguración y adaptabilidad en los proyectos, resultando una oportunidad para impulsar una mayor accesibilidad cultural.

Accesibilidad cultural

Durante el proceso creativo de diferentes propuestas, siempre está presente la pregunta “¿a qué público está dirigida?” y generalmente solemos virar a etiquetas básicas como por ejemplo la edad. Utilizando el concepto que plantea Skliar (2002), somos habitantes de nuestra “mismidad”, egocéntrica y siempre observándose propiamente, y es en esta tarea que se deja de lado todo aquello determinado como “diferente”, o se lo reduce a tiempos o espacios definidos.

¿Nuestros proyectos acaso viven bajo nuestra "mismidad" aun de manera inconsciente?, ¿podemos buscar formas de adaptarlos y reconfigurarlos? ¿o una vez terminados ya no pueden cambiar? ¿Cómo generar accesibilidad también en la cultura?

Normalmente los proyectos orientados a personas con discapacidad, suelen estar concentrados solo hacia este sector generando una especie de división indirecta, perdiendo de alguna forma la posibilidad de generar un espacio mucho más inclusivo en el cual la sociedad pueda intercambiar libremente y de forma natural. Mientras en paralelo, los demás proyectos artísticos alrededor se plantean bajo una idea de persona tipo, bajo el estándar social hegemónico.

La Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, promulgada en 2006, plantea en su artículo N°2 que, cuando se requieran en un caso particular, para garantizar a las personas con discapacidad el goce o ejercicio, en igualdad de condiciones, de todos los derechos humanos y libertades fundamentales, se realicen las adaptaciones necesarias y adecuadas a la situación. Esto se denomina "Ajustes razonables".

Teniendo en cuenta esto, el proyecto "Imágenes sonoras" pretende responder a este concepto. Quizá con más o menos esfuerzo, la mayoría de los proyectos, tienen el potencial y espacio para estos ajustes, aún si se necesita ayuda de otros dispositivos o implementos, cuestión que abordaremos más adelante con el proceso de "Imágenes sonoras".

Sin embargo quisiera tomar otro término desarrollado en el mismo artículo de la convención, denominado "Diseño Universal". Este es entendido como el planeamiento de productos, entornos, programas y servicios que puedan utilizar todas las personas, en la mayor medida posible, sin necesidad de adaptación especial, y no excluye las ayudas técnicas para grupos particulares de personas con discapacidad, cuando se necesiten. Tomando en cuenta este concepto, propongo que pensemos desde el inicio en cómo desde los diferentes espacios, y desde nuestra propia internalidad como creadores, el cómo crear o desarrollar nuestro proyecto, pensando más allá de lo cómodo. Construir y reconsiderar de manera inteligente y creativa, la elaboración de obras e impulsar una mayor inclusión desde el comienzo, no solo tiempo después. Modificar la mente de forma tal que no caigamos en un lugar de confort y confianza, en el cual damos por hecho que nuestros espectadores tienen determinadas capacidades, las cuales, de no poseerlas será imposible el acceso. Aun si resultan cuestiones ajenas a nuestro cotidiano, indagar con libertad y respeto lo que se ignore, como un proceso de educación, deconstrucción y crecimiento.

Imágenes sonoras

En mi camino personal, abordar esta discusión sobre el propio proceso creativo y siendo consciente de mi ignorancia en varios aspectos, al igual que también plantea Henk, debí tomar este proyecto no solo como una práctica artísticas, sino que como una investigación, la cual necesita de una articulación de conocimientos teóricos que dialoguen con la práctica y respondan a la propia pregunta impulsora:

La práctica artística puede ser calificada como investigación si su propósito es aumentar nuestro conocimiento y comprensión, llevando a cabo una investigación original en y a través de objetos artísticos y procesos creativos. La investigación de arte comienza haciendo preguntas que son pertinentes en el contexto investigador y en el mundo del arte. Los investigadores emplean métodos experimentales y hermenéuticos que muestran y articulan el conocimiento tácito que está ubicado y encarnado en trabajos artísticos y procesos artísticos específicos (Borgdorff, 2010, p. 40)

En 2023, tras conocer y transitar la propuesta de la fototeca como alumna, me surgió la inquietud de que la fotografía, al ser una tarea sostenida mayoritariamente en lo visual, se perdía la oportunidad de conectar e invitar a un sector del propio barrio “La estación”: las personas ciegas o con disminución visual, aun siendo activos habitantes del mismo.

Parafraseando a Hall (2010), la hegemonía trabaja mediante la ideología, la realidad está definida a favor de la clase dominante, quien también define, la “realidad vivida” de las clases subordinadas, fijándole los límites mentales y estructurales, acentuando su condición dominante. Siendo habitante de esta “hegemonía inconsciente” o “mismidad”, recuperando a Skliar, los conceptos que poseía en ese entonces resultaban lejanos a la realidad, poco actualizados o falsos. Por lo que la construcción de un complemento para la fototeca, este “Ajuste razonable”, necesitó de una ruptura previa, poniendo en cuestionamiento mis propios preconceptos o imaginario para entender realmente que se necesitaba.

Fue aquí donde surge la oportunidad de acercarme a la asociación APRONOVID, la cual está dentro del barrio, para tener una idea verdadera del día a día, las problemáticas y deconstruir mi propias convenciones.

APRONOVID fue fundada en 1976 y ofrece distintas actividades y herramientas para las personas con discapacidad o disminución visual. Además funciona como un espacio de encuentro y dispersión, al cual sus miembros acuden activamente. Durante los meses finales de 2023, asistí a las actividades recreativas realizadas los viernes, con el fin de conocer la realidad y deconstruir el imaginario que tenía, tomando registros en el camino.



Actividades recreativas: Bowling, APRONOVID (2023)



Actividades recreativas: Visualización y descripción de diapositivas, APRONOVID (2024)

Es aquí donde puedo ver las diferentes formas en que estas actividades trabajan, adaptándose a las necesidades de los integrantes de la asociación, y donde comenzaron los primeros bocetos, sobre oportunidades reales y funcionales, de un complemento que responda a las necesidades de este sector social y que dialogue de una forma natural y cómoda con el resto de la fototeca, sin que se vea afectada.

Tomando elementos del radioteatro, como la reconstrucción desde lo sonoro y atención al detalle, se tomó la decisión de que aquel archivo contenido en la fototeca (fotografías del Club

Ferro¹ y el barrio) tenía un potencial narrativo más allá de solo una descripción técnica del dónde y cuándo, por lo tanto surgió la oportunidad de adaptación.

Este proceso generaría una experiencia diferente a la hora de transitar la fotografía, pero aun respondiendo al mismo objetivo del proyecto base (la fototeca). La foto toma vida con una ficcionalización de los momentos previos a su captura, la descripción de los personajes, materiales, sensaciones, ambientes, texturas y sonidos que rodean la imagen.

Llegando al final de 2023, luego de las visitas, se realizó un primer prototipo de un audio con la fotografía del elenco y director del Grupo de teatro Alborada. La traducción de los sonidos y exploración sobre los diferentes personajes que conviven en la imagen dieron una amplia cantidad de texturas y descripciones. Se presentó este audio a los diferentes integrantes de APRONOVID para obtener una respuesta. Sin embargo, aun con la respuesta positiva, seguía la convicción de generar un producto u obra que conviviera con la imagen, esencia de la fototeca. Por lo que se buscó que, aun teniendo lo sonoro como factor principal, lo secundara un aspecto visual. Esto desembocó en un video exploratorio de la imagen. En el mismo, se realiza una fragmentación de la fotografía, a medida que el audio desarrolla el relato, pudiendo observar con detenimiento y cercanía, cada detalle. Esto con el objetivo de una mayor comodidad y disfrute para las personas con disminución visual.

Así, con el objetivo de “revivir” la captura de la imagen, y junto con un primer acercamiento teórico, termina de determinarse la idea base del proyecto “Imágenes sonoras”, complemento funcional a la fototeca.

La búsqueda

Se planteó, en un principio, la elección de 8 fotografías iniciales, junto con el primer prototipo de Diciembre de 2023, para una primera instancia. Sin embargo tras el correr del año 2024, surgió la oportunidad de ampliar ese catálogo, con la aparición de nuevos registros que interpelan a los intereses de los integrantes de APRONOVID y nutren la fototeca. El momento crucial del proyecto fue la búsqueda del medio por el cual se activarán los audios y videos. La idea inicial e impulsora pretende que el ingreso a la fototeca y los audios sea sin necesidad de ningún aparato “invasivo” o adicional al cuerpo (como auriculares). Esto generó que se haga una búsqueda más extensiva de un dispositivo que respondiera a esas necesidades.

¹ El Club Atlético Ferrocarril Sud, conocido comúnmente como “Club Ferro”, es una asociación de fútbol argentino, con sede en la ciudad de Tandil, provincia de Buenos Aires, fundado el 6 de junio de 1919. Espacio donde funciona hasta el momento de presentación de esta ponencia, la fototeca.

A raíz del contacto con Mayra Garcimuño y Fernando Funaro, se encontró un mecanismo en desarrollo, basado en la tecnología de reconocimiento facial, el cual resultaba funcional al proyecto. Sin la utilización de ningún dispositivo ajeno al cuerpo, este sistema reconoce las imágenes frente a él, y puede reproducir el audio cargado al sistema y asociado a la imagen, de forma automática con una rápida y precisa respuesta.

También se plantea la implementación de epígrafes en braille, de los datos más técnicos de la fotografía en cuestión. Para esta tarea se cuenta con la colaboración de la propia asociación, quien tiene los implementos para la producción de los mismos.

Una vez disponible el sistema de reconocimiento, se procedió a realizar algunas pruebas y ajustes en la programación. Esto también llevó a que se reorganice el lugar físico y la organización interna de la muestra.

Conclusión

Para finalizar, no se trata de culpabilizar a los creadores, ni de obligarnos a cambiar todos nuestros proyectos, ya mismo. Lo que trato de demostrar de alguna forma, es que no solo podemos realizar ajustes razonables de propuestas ya establecidas, sino que desde nuestro primer instante con un proyecto en manos, nos detengamos un momento a pensar en quién es nuestro público, más allá de solo una edad o nuestro cotidiano, observar realmente y con conciencia las personas que habitan en la sociedad junto a nosotros, como también de nuestra propia línea de pensamiento. Ver a los proyectos, no como algo que culmina en una totalidad, sino como obras en constante disposición a un reajuste que lo impulse e interpele a más sectores de la sociedad, y aquellos que no inician aún, como una oportunidad de ver qué otras cosas puede ofrecer.

Aun si ignoramos o carecemos de conocimientos que nutren estas nuevas reformulaciones de proyectos, no temer al proceso de investigación, sino dejaremos que el miedo nos lleve a una repetición de patrones que privan de una accesibilidad al resto. Asumir el “no saber”, sirve como impulsor para internarse y finalmente aprender.

Imágenes sonoras, aunque es aún un proceso sin terminar, tuvo y tiene también intercambios entre experiencias de diferentes proyectos que fueron comunicándose entre sí, una situación muy enriquecedora. El diálogo entre estos, y con los demás agentes involucrados (la fototeca, APRONOVID, colaboradores como Fernando Funaro, Mayra Garcimuño, integrantes del

TECC², entre otros), al final del día es uno de los objetivos del proyecto, incitar al intercambio general. Espero que en cuanto el proyecto “finalice” (ya que como he dicho antes, no creo que los proyectos culminen del todo) surja una herramienta y espacio de diálogo que crezca. Donde este y otros proyectos puedan seguir mutando y generando espacios inclusivos y culturalmente accesibles.

Igualmente es una oportunidad de explorar lo audiovisual, en mi caso, desde otro aspectos, deconstruir preconceptos, investigar otras vivencias, y al final tener elementos para construir algo que, sin modificar el proyecto base que es la fototeca, esperemos habrá más caminos de diálogo, investigación e intercambio entre la fototeca y más integrantes de su barrio.

Bibliografía

Agencia Nacional de Discapacidad (s.f). *Guía de lenguaje adecuado en temas de discapacidad*.https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/guia_de_lenguaje_adecuado_en_temas_de_discapacidad.pdf

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *CAIRON*.

Hall, S. (2010). Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. *Enviñon editores*.

Skliar, C. (2002). ¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia. Miño y Dávila.

² El TECC (Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales), es un núcleo de investigación reconocido y subsidiado por la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Diferentes integrantes se han involucrado en la colaboración y crecimiento de este proyecto.

Fragmentación e interrupción.

Figuraciones de la crisis en el cine de Kleber Mendonça Filho

Julia González Narvarte

juliagonzaleznarvarte@gmail.com

Universidad de Buenos Aires

Cine y Antropoceno: algunas nociones preliminares

En este trabajo quisiera pensar, a partir de la trilogía conformada por los tres largometrajes ficcionales del director pernambucano Kleber Mendonça Filho —*O som ao redor* (2012), *Aquarius* (2016) y *Bacurau* (2019, codirigido con Juliano Dornelles)—, las formas en que el cine es capaz de aportar miradas y formas novedosas para pensar el fenómeno del Antropoceno y sus efectos en el Brasil contemporáneo. El Antropoceno, entendido por algunos autores — como Anna Tsing (2023)— como la época que amenaza tiempos y espacios de refugio para las diversas formas de vida, se ha convertido en una noción que a lo largo de los últimos años ha generado una profusión teórica no sólo en el campo de las ciencias naturales (del que surge a comienzos de este siglo) sino también en las artes y las humanidades. En ese sentido, me interesa pensar el Antropoceno como un fenómeno de carácter profundamente espacial, y quisiera reflexionar a partir del cine en torno a los modos en que este puede problematizar nuestros modos de vivir, los afectos que puede poner en circulación, así como la relación entre formas espaciales, temporales y corporales, especialmente en Latinoamérica, entendida esta como una zona extractiva según la conceptualización de Macarena Gómez Barris (2019). Siguiendo la propuesta de Irene Depetris Chauvin (2019), podemos entender las películas en tanto “prácticas espaciales”, capaces de articular la espacialidad filmica en varios niveles: la espacialidad diegética del film, las representaciones previas e históricas de esos espacios, así como con el espacio en el que vivimos y sobre el que interviene el film.

Analizaremos la forma filmica del corpus a través de su espacialidad y temporalidad, atendiendo a la aparición de diversas figuras (interrupciones, citas, anacronías) que, al desarticular los modos normativos y restrictivos del tiempo y del espacio (ligados al ideal moderno y racional del progreso), permiten la inscripción de cuerpos otros —cuerpos menores,

relegados, inadaptados— e introducen experiencias alternativas del espacio y del tiempo en el cine que priorizan su dimensión somática y afectiva.

Parte 1. *Aquarius*: figuras de la segregación espacial

La canción “Hoje” (Taiguara) y la serie de retratos fotográficos de una ciudad en pleno desarrollo proveen el marco temporal, espacial y poético que da inicio a *Aquarius* (2016), segundo largometraje de Mendonça Filho. Los habitantes anónimos de una vieja Recife posan en la costanera acompañados de una canción que versa sobre las huellas que el tiempo imprime sobre el cuerpo. Al finalizar la secuencia, nos situamos en la Recife de los años 80, con edificios aún bajos, el cielo abierto y un horizonte palpable. Clara, una joven crítica musical, acaba de superar un cáncer de mama y, entre amigos y familiares, se celebra el cumpleaños de su tía Lucía en el departamento del edificio Aquarius, en la avenida costera de Boa Viagem. La algarabía de la celebración colectiva es interrumpida por una elipsis de varias décadas que nos trae, a través del fundido que superpone una imagen sobre otra, al tiempo del presente ficcional, en el mismo departamento que ahora es habitado por Clara (interpretada en su actual madurez por Sonia Braga). La protagonista —ya viuda y retirada— cruza la avenida para ir a nadar a pesar de los carteles que advierten la presencia de tiburones, un primer indicio de que Clara no teme.

Tampoco teme ser la última y solitaria residente de Aquarius, el edificio emplazado en una zona altamente demandada para grandes proyectos inmobiliarios en el marco, cada vez más extendido, del modelo de urbanización neoliberal (Vásquez Duplat, 2016). A diferencia de Clara, sus vecinos han vendido sus departamentos a “Bonfim” (nombre que, como veremos, se irá tiñendo de ironía a lo largo del film), la empresa constructora encabezada por Don Geraldo y su nieto Diego, quienes pretenden demolerlo para llevar adelante uno de los tantos nuevos emprendimientos inmobiliarios que caracterizan el paisaje arquitectónico de la actual Recife. A partir de esta tensión, y con los ecos que reverberan de la canción inicial, la película elabora una espacialidad fragmentaria que opone modos contradictorios de concebir el espacio: como hábitat y condición de posibilidad para una construcción identitaria, por un lado, y como commodity y mero recurso capitalizable, por el otro.

Desde los estudios feministas y del giro afectivo, Victoria Dahbar, en su trabajo *Otras figuraciones* describe la interrupción como una “figuración heterodoxa acerca del tiempo” que permite cuestionar determinados marcos temporales normativos que “posibilitan unas modalidades del cuerpo y unos trayectos vitales reduciendo las posibilidades para las vidas que

no se ajustan a ese tiempo” (2021: 29). El marco temporal por excelencia en el capitalismo se subsume a la concepción moderna lineal de progreso evolutivo y a una racionalidad productiva y reproductiva que busca el máximo beneficio económico, lo que se refleja claramente en el propósito de la constructora de demoler un edificio costero de dos pisos que, en sus términos, no produce una renta suficiente del suelo como podría hacerlo un rascacielos. En este sentido, a continuación analizaré cómo la interrupción que el film introduce a nivel formal funciona a su vez como crítica hacia esa mirada normativa y homogeneizante que desplaza y hostiliza cuerpos en pos de una rentabilidad para unos pocos.

En el discurrir del enfrentamiento entre Clara y Bonfim, la película construye una suerte de ensamblaje entre los territorios de Clara (personaje-cuerpo), Aquarius (edificio) y Recife (ciudad), cuyas memorias se trenzan de modo tal que los recuerdos de Clara cobran una tesitura similar a la memoria de los espacios. En este sentido, la película insiste en homologar, incluso a través de los subtítulos que estructuran los episodios, los cambios en el cuerpo de Clara y su historia personal, es decir, el cáncer sufrido, sus cicatrices, su pelo otrora corto y ahora largo, e incluso su deseo sexual, con aquellas mutaciones que se van grabando sobre el “cuerpo” de Aquarius: el cambio de pintura en su fachada, las orgías de madrugada en los departamentos vecinos, las termitas que carcomen silenciosamente sus estructuras o el mueble de madera heredado de Lucia que trascendió generaciones. Al igual que el cuerpo de Clara, ese mueble, de una materialidad fungible, lleva las marcas del tiempo, de generaciones anteriores, y despliega varios tiempos posibles con su sola evocación visual. Un cuerpo y otro son atravesados materialmente por la obsolescencia y el transcurrir del tiempo. Si alguna vez el cáncer asedió el cuerpo de Clara, hoy son las termitas instaladas por la empresa las que consumen fatalmente el cuerpo de Aquarius. Hay entonces una línea de continuidad –no secuencial sino sincrónica– entre las materialidades corporales de Clara, Aquarius y sus objetos, que en su densidad carnal y somática se oponen a la visión predatoria y desterritorializante de la empresa constructora.

Ahora bien, más allá del encadenado narrativo que solapa espacios y tiempos en las secuencias de apertura, en *Aquarius* es posible concebir otros modos de *la interrupción* ligados al montaje interno. En medio de la misión obstinada de la empresa por desplazar a Clara, irrumpen los espectros, como si el pasado nunca se clausurara y trajera al presente lo irresuelto, a modo de fantasmagorías y anacronismos. Espectros que provienen del pasado y se enlazan con los miedos presentes, como el conocido motivo de clase según el cual las empleadas domésticas sustraen cosas de las casas de sus empleadores. Luego de una tarde en la que Clara y su hermano

han estado revisitando viejas fotografías de su infancia, en las que aparecen, como recortados, anónimos, los cuerpos de las niñeras (negras) que los cuidaban, Clara parece soñar que ella misma es testigo del robo de joyas por parte de una de estas mujeres, mientras vuelve a sentir, en sueños, su mastectomía como una herida aún abierta. Se trata de un sueño, una digresión que no añade, estrictamente, “información” al desarrollo del conflicto central del film, pero la película no advierte su carácter onírico, sino que la secuencia irrumpe intempestivamente en el continuum de la narración y la suspende. Gracias a esta operación de montaje, hay un desplazamiento que torna ambigua la identidad del sujeto narrativo: ¿es Clara soñando o es el departamento que guarda sus propios recuerdos? La condensación de sentidos termina con un portazo y confunde los recuerdos de Clara con la memoria del espacio y de sus objetos, desmarcándose de una narración unívoca y coherente.

Si la emparentamos con la idea benjaminiana de la dialéctica en suspenso, “el peñasco a partir del cual la mirada se hunde dentro de la corriente de las cosas” (Benjamin, 2009, II:136), la interrupción podría entenderse como la imagen que deja ver el material del que está hecho el discurrir, que se presenta como continuum (Dahbar, 2021). En ese sentido, el montaje como operación fundamental del cine, puede romper la continuidad, desarticulando y revelando esa construcción restrictiva del marco temporal y habilitando la fragmentación y la suspensión del relato, para remontar formas alternativas de la temporalidad y de la espacialidad, posiblemente menos restrictivas para los cuerpos y capaces de inscribirlos en sus formas menores, fallidas, distorsionadas.

En el itinerario espacial que traza el film, que va desde la intimidad del departamento en Boa Viagem a la villa miseria que aprehendemos gracias a un zoom out furioso —recurso propio del lenguaje fílmico que el director utiliza con maestría enfatizando su carácter fuertemente espacial—, el territorio de Clara puede pensarse como un remontaje de fragmentos reunidos. Además de solaparse espacialmente las huellas del antiguo hogar de su querida tía Lucia con el de Clara, la figura de Ladjane, la empleada doméstica, remite a un espacio fragmentado. La película revela que si Recife se ha tornado una ciudad aparentemente moderna, esto no ha sucedido sino por medio de una clara segregación social. Así, sabemos que Ladjane vive en una de las zonas marginales y precarias de Recife, delimitada claramente de “la parte rica” por un anodino caño cloacal sobre la playa situado a la vista de cualquiera. Al igual que el zoom out con el que vemos a Clara y sus sobrinos caminando por la playa para visitar a Ladjane por su cumpleaños, revelando la inmediata vecindad de las edificaciones precarias con la altura de los rascacielos que las rodean y desde el cual los vemos, la presencia de Ladjane en la casa de Clara

configura un fuera de campo que nos habla de *ese otro* espacio —primero virtual, luego real— *en este* espacio. Frente a la desigualdad social que evidencia la película, en *Aquarius* Ladjane está “fuera de lugar”, sin embargo, su clara reclusión al espacio de la cocina permite afirmar que, en la actual división espacial de la ciudad, la relación entre centro y “periferia” no es tanto un problema de distancia espacial o de ubicación (se puede ir a pie de un lugar a otro, sumado a que la villa está dentro de la ciudad, y no en sus márgenes) sino que está signada por la extracción de mano de obra. A partir de un uso singular del zoom, la película revela esa opacidad de la distribución social como condición inherente al avance del extractivismo urbano. De esa forma, el problema del crecimiento desigual de la ciudad conecta la intimidad y el espacio doméstico de Clara y su situación opresiva actual con la condición marginal de aquellos históricamente desplazados.

Cuando Clara descubre que los Bonfim han instalado una colonia de termitas para corroer las estructuras de *Aquarius* (haciendo inevitable su demolición), se dirige al lujoso edificio de la empresa y descarga una valija con trozos de madera infectados de termitas sobre la gran mesa de la sala de reuniones. La película cierra con un montaje rítmico que alterna planos detalle de las termitas en plena labor con la misma canción que acompañaba la serie fotográfica que inicia la película. En el desenlace de un conflicto como este, no hay triunfo, síntesis o conciliación posibles sino una dialéctica suspendida en su potencia. En esta imposibilidad de clausurar la historia queda todo por hacer, la confrontación de Clara hacia la empresa se torna un nuevo comienzo, un modo de lo político plagado por discontinuidades y potencias incipientes que surgen del encuentro y el desencuentro. En la dinámica propuesta por *Aquarius*, el espacio doméstico —el oikos— configura la condición de posibilidad para redefinir lo político desde sus propios fragmentos, desde sus contradicciones. El final no es un final, sino meramente, un comienzo, una interrupción.

Parte 2. Miedos y supervivencias *O som ao redor*

Siguiendo la propuesta de Victoria Dahbar, quisiera retomar la idea de que si la violencia se inscribe en determinados marcos temporales, que tornan inteligibles unos cuerpos por sobre otros, el anacronismo se conforma como una figuración temporal que permite la inscripción y percepción de otros cuerpos posibles. En *O som ao redor* (2012), Mendonça Filho trae al presente del moderno barrio de Setúbal, en Recife, aquello que parece haber quedado replegado y latente en sus sombras. Los cuerpos reclusos a la miseria debido a la segregación del espacio urbano, así como aquellos cuerpos negados de los trabajadores explotados de la finca azucarera

de Don Francisco —cuyos ecos resuenan en el film a partir de la serie fotográfica inicial—, actual patriarca del barrio y dueño de la mayoría de sus propiedades, resurgen manifestando que no son cosa del pasado. Casi siempre de noche (fuera de la luz, campo de la vigilia y la razón), estos cuerpos, negros y semidesnudos, poseen un carácter indeterminado, espectral: por un lado, la película los proyecta en ocasiones como manifestaciones inconscientes de los sueños de una madre (Bea) y su hija, residentes del vecindario, personajes que se muestran casi siempre reclusos al espacio doméstico, encerrados entre sus cuatro paredes, refugiados tras las rejas. En palabras de Sara Ahmed, el miedo, afecto que, junto con la venganza, actúa como motor central de la película, “abre historias pasadas de asociación (al revivir las fantasías de la infancia), lo que permite al cuerpo blanco construirse como separado del cuerpo negro en el presente” (Ahmed, 2015: 107). Pero además de esa tesitura fantásica, estos cuerpos adquieren una densidad real especialmente en una escena en la que uno de ellos, adolescente, es encontrado subido a un árbol por dos de los guardias de seguridad, quienes lo incitan a bajarse y le propinan un golpe dejándole en claro su no pertenencia al territorio del barrio. Son cuerpos anacrónicos, que están en este tiempo y en este espacio “sin pertenecer del todo a él” (Dahbar, 2021:140); su carácter espectral, de esbozo, hace que no lleguen a conformarse como personajes en tanto sujetos, sino que son figuras prácticamente animalizadas, reducidas a su mera corporalidad precaria, que encarnan fantasmáticamente el objeto del miedo de la clase media residente en el vecindario. Estas figuras, siempre descalzas y semidesnudas, aparecen agazapadas, trepadas sobre los muros del vecindario, colgadas de los árboles; cuerpos carentes de lenguaje, que en su encarnadura física impugnan, en la distribución sensible del presente, la explotación y la concentración desigual y colonialista de las tierras de ayer. No importa cuánto el desarrollo inmobiliario crezca en edificios de cajas apiladas que intentan tocar el cielo. La villa sigue estando ahí como su otro, espejando su precariedad de tonos ocre en las superficies reflejantes de los nuevos rascacielos. Porque aunque estorben, como Clara en *Aquarius*, esas vidas otras, incapaces de pagar por un suelo gentrificado, siguen estando ahí, y, como lo reprimido, no parece que fueran a irse pronto.

O som ao redor remarca en estas apariciones anacrónicas que el pasado colonial no ha sido clausurado, que esa explotación esclavista no ha cesado sino que se ha sofisticado junto al crecimiento de las ciudades y a la espacialización vertical de la arquitectura. Los cuerpos marcados por la explotación siguen siendo los mismos, sólo que hoy llevan uniformes de empleadas domésticas o de guardias de seguridad y, también, su mera desnudez en el caso de aquellas alucinaciones, proyecciones corporizadas del miedo. Mientras la clase media residente

en este barrio se entrega al negocio del miedo y la (in)seguridad, recluyéndose en la privacidad asfixiante de sus hogares, son estos cuerpos *otros* los que franquean límites y cobran una agencia particular: por su carácter prácticamente invisible e inaudible, o por su trabajo en servicios para esta clase media/alta (empleadas, guardias), cargan con la posibilidad de transitar —así sea, clandestinamente— y franquear cada uno de los límites espaciales. Son ellos quienes no tienen nada que perder (y nada que temer), sino todo por recuperar, vengar o conquistar.

Además de esta forma de la anacronía consistente en la introducción de cuerpos pertenecientes a “otro tiempo” en el presente de la ciudad moderna, otra forma posible del anacronismo es la introducción de citas a la propia historia del cine y, especialmente, al cine de terror, de cuyos recursos plásticos el director se sirve no sólo como simples homenajes sino como formulaciones que permiten reflexionar estéticamente sobre los miedos ligados a la circulación y al repliegue espacial de este modelo de urbanización en Latinoamérica.

En este sentido, en el último episodio, “Guardaespaldas”, Joao (nieto de Francisco y corredor inmobiliario de las propiedades familiares) y Sofía, su reciente novia, visitan la finca azucarera de su abuelo. Las imágenes nos trasladan ahora desde Setúbal a la zona rural de Bonito, e ingresamos a la propiedad luego de atravesar una cerca. En el propio funcionar anacrónico del film, estas imágenes nos remiten de inmediato a la serie fotográfica que daba inicio a la película a través de los retratos de trabajadores y patrones en el ingenio azucarero.

Luego del almuerzo familiar, la pareja sale a recorrer el pueblo y se topan allí con la escuela Joao Carpinteiro (en una alusión a John Carpenter, maestro del cine de terror), y luego recorren las ruinas de un antiguo cine, aún presentes entre la vegetación selvática. En esta secuencia al estilo Carpenter, la cámara abandona su estatismo horizontal y en cambio se inclina en planos diagonales en los que los protagonistas actúan, casi metatextualmente, como si estuvieran en una película de terror. La música extradiegética que acompaña la secuencia refuerza su carácter siniestro. Luego, Joao, Sofía y Francisco van a refrescarse a una cascada, pero en medio de la escena, como en una imagen alegórica, vemos que lo que cae ya no es agua sino sangre. Su tesisura es tan real y palpable como la materia informe que cobra vida en algunas películas del director estadounidense o como los cuerpos ensombrecidos de aquellos anónimos que se aparecían por las noches del barrio de Recife.

Al igual que las escenas oníricas de *Aquarius*, esta secuencia desmonta la continuidad narrativa del film, introduciendo el conflicto histórico de lo colonial y el problema del miedo contemporáneo de una forma no tanto racional o analítica sino afectiva, ligada a las sensaciones y al carácter somático y sensacional del cine de terror. Con la excusa de una escapada a la

tranquilidad del campo, la película establece un diálogo entre el miedo presente en la ciudad por esos otros que acechan desde la oscuridad, y el miedo producido por el cine de terror, evocado aquí desde el espacio rural y ligado a las condiciones coloniales de distribución territorial y de explotación esclavista. Campo y ciudad se presentan entonces como dos espacios superpuestos, de alguna forma continuos, al igual que el tiempo pasado y el presente.

Parte 3. *Bacurau*: habitar como un pájaro, asesinar como un dron

En una hacienda rural en pleno sertao nordestino funciona una suerte de base militar en la que una cofradía de gringos prepara la estrategia de sus ataques. El objetivo es simple, casi trivial: matar al mayor número de personas posible con armas de fuego, en un pueblo cercano ya dispuesto para el sacrificio. Sobre las paredes de la hacienda cuelgan fotografías enmarcadas que nos recuerdan a la finca de Don Francisco, el patriarca del barrio de *O som ao redor*. Como si la hacienda del ingenio azucarero esclavista de aquel film hiciera las veces de base de operaciones para el asesinato planificado en *Bacurau* (Kleber Mendonca Filho y Juliano Dornelles, 2019); nuevamente, un espacio imprime sus sentidos sobre otro, esta vez en un gesto intertextual a través de las distintas películas de un mismo director.

Hay una frase que estos gringos repiten en varias ocasiones: “no estamos aquí”. Una paradoja lingüística en sí misma, una frase que no podría ser verdadera en ningún contexto pero cuyo efecto performativo contiene uno de los sentidos más profundos de este film: en *Bacurau*, están quienes habitan su territorio y aquellos que lo sobrevuelan. Está la materialidad inmediata de los cuerpos heterogéneos de los pobladores y la inmaterialidad de las imágenes digitales y las lentes telescópicas utilizadas como mediación por este grupo de gringos blancos y de apariencia hegemónica. Una película de guerra con armas dispares: entre el pueblo de *Bacurau* (que es también el nombre de un pájaro sertanejo de hábitos nocturnos que aloja sus huevos al ras del suelo), y el dron, la tecnología militar de mirada cenital, que todo lo observa desde su distancia abstracta. Una guerra entre el habitar, *ser* en (y con) el territorio y controlarlo para su sometimiento y destrucción, como si se tratase del espacio virtual de un videojuego macabro.

En un mismo espacio, el del sertao nordestino, cargado de simbología y reminiscencias no sólo a la historia de Brasil (Xavier, 1993; Depetris Chauvin, 2019) sino a su propia tradición de cine político, conviven rasgos de lo moderno, encarnado en las tecnologías más avanzadas ligadas a los dispositivos tecnológicos y al control por imágenes (escáners de retina, celulares, tablets) con aquellos elementos de pre-modernidad: las calles de tierra, la falta de acceso al agua potable (debido, paradójicamente, al “desarrollo” de una represa cercana) y a los servicios de salud, y

cierto modo de vida comunitario impulsado a la fuerza por el retiro del Estado o por su resto negligente.

Desde la primera secuencia, en la que vemos el planeta desde el espacio exterior en una imagen satelital en movimiento que desciende hacia el desierto, la llegada a Bacurau está signada por la muerte: sobre una ruta destrozada por la evidente falta de mantenimiento, vemos ataúdes dispersos producto del vuelco de un camión de carga. Momentos después, ya en Bacurau, todo el pueblo se congrega en la celebración del funeral de Carmelita, presentada como una suerte de matriarca del pueblo. Nuestro ingreso (por tierra) al pueblo sucede principalmente a través del punto de vista de Teresa, nieta de Carmelita, que viaja junto a Erivaldo, otro de sus pobladores, en un camión que transporta agua potable para la comunidad. Al ingresar a Bacurau, Teresa consume una pastilla psicotrópica cuyo efecto tiñe esta secuencia de surrealismo y extrañeza. Los espectadores, al situarnos en su punto de vista, experimentamos su efecto también como una alteración de la percepción normal de las cosas, una suerte de trance. Esta noción, que a partir de Jens Andermann puede entenderse como un modo particular del tiempo alejado de la narrativa moderna del capitalismo (Andermann, 2018), establece una lógica alternativa y no racional de entrelazar tiempo, espacio y comunidad. Hacia el final de la escena, vemos cómo del ataúd de Carmelita empieza a brotar agua, precisamente el elemento que escasea frente a la sequía producto de la represa. La escena funciona como una suerte de preludio de los tiempos venideros, de un futuro que se aproxima cargando ecos del pasado, un tiempo preñado de muerte y sangre pero también de resistencia y reverberancia histórica.

Esta presencia de la muerte le imprime al film una suerte de carácter telúrico, subterráneo, que será al mismo tiempo un elemento central para la resistencia de su pueblo. Es la manifestación de la muerte, la tierra, el hummus, en su entrelazamiento con la vida y la potencia de los comunes.

Resistir y sobrevivir

El asedio criminal sobre Bacurau comienza intempestivamente. Los gringos masacran a los habitantes de un poblado cercano, anulan su señal telefónica, los *desaparecen* del mapa satelital y preparan el terreno para su invasión y exterminio definitivos, lo que les va dando puntaje en esa suerte de videojuego en el que participan. Una vez más, alegan “no estamos aquí”: mantra de negación virtual del cuerpo material.

En la escuela del pueblo, los niños ven pasar un avión por el cielo y le preguntan al maestro hacia dónde va. “Hacia San Pablo”. “¿Y nosotros dónde estamos, dónde está Bacurau?”. El

maestro busca en la tablet para mostrarles a los alumnos, pero Bacurau no aparece donde siempre ha estado. “¿Hay que pagar para estar en el mapa?”. Tenemos entonces un nuevo rostro para la anacronía: en este borramiento repentino del mapa satelital, que pone signos de interrogación sobre la frase “no estamos aquí”, esta vez en la voz de los niños, viene al auxilio un mapa de papel, trazado rústicamente sobre una lámina amarillenta que señala unas pocas casas, la iglesia y el museo del pueblo; este simple mapa, una tecnología ya en desuso, combate, al menos provisoriamente y en su carácter pedagógico, el intento de los gringos por borrar su existencia. “Estamos aquí”, señala el maestro. Son los *desechos*, restos latentes de la historia y la memoria los que terminan salvando a Bacurau del asedio extranjero: el mapa como construcción simbólica de quienes habitan el territorio, el museo como espacio de resguardo vital y las armas colgadas en sus paredes, usadas tiempo atrás por cangaçeiros. Cuando accedemos a la antesala del museo en la secuencia final, vemos recortes de noticias e imágenes de figuras históricas de la insubordinación sertaneja frente a los blancos y colonos. Las armas y la memoria allí cultivada están disponibles, *abiertas* para ser usadas. Al igual que el museo, que aparece como sitio abierto y referencia cotidiana para los habitantes de Bacurau, la memoria y el pasado no están clausurados, sino que se prefiguran como potencia activa, entrelazados a su territorio.

Bacurau es el pueblo silenciado de la representación digital para su destrucción, aunque en su reminiscencia antropofágica, utiliza el silenciamiento a su favor: esconderse se vuelve una acción y no ya un sometimiento, el ocultamiento –primero forzado por los gringos a través de su borramiento del mapa, luego apropiado por el pueblo como mecanismo– es parte de su estrategia, desertar de la visualidad constituye su modo de responder a la violencia externa. Nuevamente Bacurau: pájaro de hábitos nocturnos, difícil de avistar, que se resguarda al ras del suelo.

En esta película, las guerras sutiles e incluso individuales que se desataban en *Aquarius* y *O som ao redor*, adquieren una carnadura más real y concreta, un carácter definidamente político dado por la inscripción de un personaje colectivo que se viste de pueblo. Estamos ante un verdadero “estado de guerra” (Latour, 2019: 276), determinado unilateralmente con modernas armas de fuego y de espionaje. Al juego sucio planteado por los gringos, Bacurau responde desde el polvo del desierto y con las armas de su historia.

Palabras finales. El cine como experiencia alternativa al progreso

Como hemos visto hasta aquí, los tres largometrajes ficcionales dirigidos por Kleber Mendonça Filho producen formas espaciales y temporales a través de diversas figuras —anacronismos, citas, trances, interrupciones— que nos permiten el acceso a experiencias alternativas del espacio y del tiempo, que ponen en el centro la dimensión somática y afectiva del cine permitiendo la desarticulación de formas normativas que restringen la inscripción de cuerpos en sus formas menores, “inadaptadas” a este tiempo.

En tiempos del Antropoceno, caracterizado al comienzo de este artículo como la época en que los espacios de refugio de todas las formas de vida están bajo amenaza, y en el momento en el cual el antropocentrismo y el modelo de modernidad occidental (blanco, masculino y colonialista) se espiraliza en su faceta más violenta, especialmente en los territorios de América Latina, este cine recupera el carácter vital de lo fragmentario, lo negado, lo residual y lo espectral, y lo entrelaza en una poética que excede al carácter racional del discurso y permite pensarnos por fuera de la fatalidad teleológica de la narrativa del progreso que se nos impone como la única y necesaria forma de futuro pensable e imaginable. En su gesto de desmontar continuidades, el director brasileño permite abrir pliegues de agencia e intensidades en el presente, recuperar y desplegar lo que en ellos hay de incipiente; introduce espectros y fantasmas irredentos, como supervivencias que preñan presente histórico, recuperando el carácter contingente y residual de los procesos políticos desde el propio medio filmico.

Bibliografía

Ahmed, Sara (2015) *La política cultural de las emociones*. México D. F.: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

Andermann, Jens (2018) *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Benjamin, Walter (2009) “¿Qué es el teatro épico?”, en *Obras, vol. II*. Madrid: Abada.

Dahbar, Victoria (2021) *Otras figuraciones. Sobre la violencia y sus marcos temporales*. Córdoba: Asentamiento Fernseh.

Depetris Chauvin, Irene (2019) *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons. Disponible en: <https://10.25154/book3>

Gómez-Barris, Macarena (2019) *La zona extractiva. Ecologías sociales y perspectivas descoloniales*. Santiago de Chile: Metales pesados.

Latour, Bruno (2019) *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Lowenhaupt Tsing, Anna (2023) *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Vásquez Duplat, A. M. (2020) “Extractivismo urbano y feminismo: dos claves para el estudio de las ciudades”. Viale, E. [et al.], Vásquez Duplat, A. M. (Comp.) *Extractivismo urbano. Debates para una construcción colectiva de las ciudades*. Buenos Aires: Fundación Rosa Luxemburgo. Disponible en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/es/>

Xavier, I. (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.

Fotografías, apariencia corporal y contrastes sociales en la arena (Mar del Plata, 1938-1946)

Agustina González

gonzalezgilardi@gmail.com

CONICET, Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción

Este trabajo plantea identificar contrastes sociales a partir de la comparación fotográfica de los veraneantes en dos balnearios emblemáticos de la ciudad de Mar del Plata (1938-1946), Playa Grande y Playa Bristol. El corpus de análisis se construye a partir de fotografías privadas y familiares reunidas y compartidas en el proyecto público *Fotos de Familia, El gran álbum de Mar del Plata*¹, repositorios digitales, mercados de antigüedades y la hemeroteca del Archivo Museo Histórico Municipal Roberto T. Barili.

El foco está puesto en generar una interpretación de los modos de presentación corporal en la playa a partir de variables vinculadas al espacio, la postura y los gestos, las distancias sociales y la apariencia. Se sostiene, como idea rectora, que las diferencias estéticas entre las fotografías de cada balneario responden a patrones de distinción y exclusión social que se advierten en la representación y apariencia corporal.

Desde este marco, la presente investigación se centra en un período específico, 1938-1946², años de inflexión para la organización de la ribera argentina, la inauguración del complejo Playa Grande (1938) y la monumental obra de Bustillo, que delineó la nueva Rambla y la Playa Bristol. Estas instalaciones balnearias conformaron dos centros urbanos incomparables y

¹ Un blog colaborativo perteneciente al diario marplatense La Capital, construido por locales y turistas y disponible en: <https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/>

² En 1938 es un año bisagra para Mar del Plata ya que se pavimenta y acondiciona el recorrido de la ruta 2. Al mismo tiempo, la construcción de Playa Grande como complejo presenta grandes avances y los turistas ya disfrutaban del espacio distinguido al sur de la ciudad. Por otro lado, el proyecto de Playa Bristol se construyó e inauguró en etapas que se superponen con períodos posteriores a los abarcados. En Junio de 1946 Perón es elegido presidente de Argentina. En este contexto, el turismo social se transforma en un emblema de su gobierno, Córdoba, Bariloche y Mar del Plata son el centro de políticas, regulaciones, inversiones y redes propagandísticas. Las características y el valor simbólico de esta lucha por el acceso a la playa y el mar exceden y sobrepasan los objetivos de este trabajo y delimitan el recorte temporal de este trabajo.

reconfiguraron el espacio social percibido por los turistas, modificando los tipos de uso, las normas, el orden, los hábitos y sus representaciones.

El trabajo se ordena en tres apartados. En este sentido, es importante aclarar que esta presentación es una aproximación inicial al corpus de análisis, por lo tanto, en primera instancia haremos un recorrido por las características del contexto, luego de los dos balnearios que sirven de escenario a las fotografías y sus personajes y en tercera instancia acerca de la metodología y el corpus de fotografías.

De esta forma, a partir de la catalogación de fotografías a través de un sistema de fichaje, y desde distintas categorías de análisis podemos reconocer como la segregación espacial que ordena la ciudad repercute también en las representaciones de sus veraneantes.

Del turismo de elite al turismo de masas

La primera mitad del siglo XX³ se caracterizó por hondas transformaciones, grandes crisis económicas, cambios sociales, el progreso tecnológico y la transformación electrónica, que permitió entre otras novedades, la aparición de la radio y el cinematógrafo, la importancia adquirida por los medios de comunicación masiva, el incremento en el consumo de bienes y entretenimiento, los adelantos en la educación y la salud, y el asentamiento de Estados Unidos como potencia mundial (Lobato y Suriano, 2000; Cattaruzza, 2009; Hobsbawm, 2011; Béjar, 2019). En este contexto, los hábitos y costumbres se modificaron abruptamente. Este cambio general en los valores, ligado al vitalismo de la entreguerra que enfatizaba sobre los beneficios de la vida al aire libre y del deporte, permitió y favoreció también la expansión del turismo en Argentina (Piglia, 2012, p.5).

El crecimiento exponencial del turismo en la década del 30 revalidó una tendencia mundial y significó el pasaje del modelo de ocio aristocrático al de masas (Pastoriza, 2012). El enriquecimiento y la consolidación de sectores medios urbanos generó la necesidad de “imitar comportamientos y prácticas sociales europeas entre las que se puede ubicar a los viajes y a las vacaciones junto al mar” (Campodónico y da Cunha, 2009, p.609). Sumado a esto la difusión del automóvil, la divulgación de diferentes destinos turísticos y la acción estatal (Nielsen y Rodriguez, 2016) otorgaron a la actividad rasgos de masividad.

³ Durante estos años se evidenció el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Gran Depresión (1929-1939) iniciada por la caída de la Bolsa del 29 y el surgimiento de movimientos totalitarios en Europa y la Segunda Guerra Mundial (1939 y 1945).

En este marco, desde mediados de 1930, se decretaron una serie de leyes, se crearon organismos nacionales y provinciales, se implantaron políticas de desarrollo y equipamiento urbano, se fundaron nuevas localidades turísticas y parques nacionales, difundiendo zonas geográficas diversas como la costa atlántica, las sierras cordobesas y las montañas de Mendoza y Bariloche mejorando la red de espacios naturales, además se construyeron más de 30 mil kilómetros de rutas y caminos permanentes (Ballent y Gorelik, 2002; Capanegra, 2006; Ballent, 2005; Lara, 2008; Piglia, 2007, 2018; Schenkel y Almeida García, 2015).

El auge turístico de la ciudad de Mar del Plata reflejó la convergencia de estos fenómenos. El incremento de las políticas mencionadas, sumado a la pavimentación de la ruta 2 en 1938 y a la reconfiguración urbana del territorio, convirtieron a la ciudad en el balneario emblema nacional. De forma complementaria, comenzaron las acciones para promocionar y democratizar el lugar, desde La Asociación de Propaganda y Fomento (1928-1950) prepararon la idea de una ciudad como centro de veraneo para todos los que quisieran tomar su tiempo de descanso junto al mar (Zuppa, 2009, p.7). La modalidad de “boletos combinados”⁴ se transformó en una de las más exitosas maniobras para atraer turistas.

Los datos sobre la cantidad de pasajeros que ingresaron al balneario y su aumento acelerado demostraron la escalada turística y el éxito de los programas. Durante la temporada 1920-1921, llegaron 40.370 veraneantes. Diez años más tarde, para la temporada 1930-1931, arribaron 65.010 pasajeros, años después, de 1935-1936 el número se duplicó y alcanzó los 121.276 turistas (Pastoriza y Piglia, 2012; Zuppa, 2009; Bartolucci, 2004). En este contexto, los espacios distinguidos y característicos de la villa balnearia fueron transformados, creando un nuevo dibujo de la ciudad (Pastoriza y Zuppa, 2004). El proyecto de urbanización de playas y riberas⁵, puesto en marcha bajo la gestión provincial de Fresco (1936-1940)⁶ y de Camusso en la

⁴ Esto significó que mientras el ferrocarril del Sud bajó los costos de los pasajes, La Acción Colectiva (entidad formada por 90 hoteles de distintas categorías) inició una tentadora promoción con estadías de tres u ocho días para los meses de marzo y abril (Zuppa, 2003;2009).

⁵ La Ley de Urbanización de Playas y Riberas, formó parte del Plan Trienal de Obras Públicas (1937-38-39), un proyecto orgánico de planificación racional, sistemática, coherente y eficaz, articulador de las diversas políticas que se continuaban o se promovían por el gobierno de Fresco, quien lo denominó como progresista, justo y moderno (N. Fernández, 2013).

⁶ Miembro del Partido Demócrata, nacionalista, y autoritario, Fresco alcanzó el poder en 1936 a través del conocido y ejercitado mecanismo de fraude electoral. Desde sus discursos en radiofonía hasta sus folletos de campaña su propuesta fue clara: un gobierno conservador e intervencionista que asentó su poder en el catolicismo, la familia y la propiedad. Cada medida de su plan social apuntaba a dar cabida a la acción tutelar del estado de modo tal que le permitiese al gobierno conocer y controlar cada movimiento de la sociedad (Béjar, 1997, p.93).

intendencia de la ciudad (1934-1936 y 1936-1940), movilizó la consumación de dos grandes obras marítimas, los complejos en las playas Bristol y Grande.

Playa Grande y Playa Bristol, diferentes escenarios de ocio

La actividad social en Mar del Plata ha reflejado las diferencias entre grupos sociales, marcando una clara distinción entre quienes frecuentan Playa Grande y quienes visitan Playa Bristol. En sus inicios, la élite dominaba los espacios sociales del lujoso Hotel Bristol, disfrutando de actividades como paseos, juegos en sus salones y deportes exclusivos (Rodríguez y Pastoriza, 2009; Pastoriza y Torre, 2018). Sin embargo, tras la posguerra, los cambios sociales permitieron un acceso más amplio al ocio, y Playa Bristol se transformó en un espacio más heterogéneo, frecuentado por comerciantes, empleados y pequeños propietarios, reflejando la democratización del turismo. Como señala Ospital (2005), "los nuevos turistas se dirigieron a los lugares donde tradicionalmente descansaban los miembros de la élite" (p.66). Paralelamente, Playa Grande comenzó a atraer a los antiguos veraneantes aristocráticos, que buscaban preservar su exclusividad. Este proceso, que había comenzado con el desplazamiento de las élites ante la presencia de nuevos ricos, se aceleró con la destrucción de la Rambla francesa y la construcción de un nuevo complejo (Cacopardo, Pastoriza y Sáenz, 2001, p.136)⁷. En 1938 comenzó la construcción del complejo Playa Grande (PG). El núcleo del complejo incluía seis edificios balnearios con 510 cabinas y 800 servicios comunes, un balneario central con una piscina de 20x50 metros, un restaurante y los prestigiosos clubes Ocean, Golf y Yacht Club Argentino, todo complementado con locales comerciales y estacionamientos con capacidad para mil automóviles, señal del creciente turismo en la ciudad (Pastoriza y Torre, 2018). La asimetría del terreno permitió crear imponentes frentes de piedra y jardines que se integraban armoniosamente con la reserva del Golf Club y el Parque San Martín, ofreciendo uno de los paseos más hermosos hacia el Torreón. La urbanización del balneario siguió criterios de higiene, desplazamiento y una destacada integración de las bellezas naturales, primando el protagonismo del mar como elemento central. El estilo arquitectónico, inspirado en el diseño funcionalista y el estilo yate, destacaba por sus líneas esbeltas y limpias, proyectando una imagen de modernidad y eficiencia en sintonía con los programas recreativos promovidos por el gobierno provincial (Fernández, 2018).

⁷ Acerca de esta mudanza, Pastoriza aclara: En la temporada 1931-1932 un bajo porcentaje de individuos de "apellido", que podrían ser incluidos entre las clases altas quedaban en la Bristol. Su investigación cotejó cuantitativamente las listas de bañistas que alquilaban sus carpas en la Bristol con la nómina de socios del Club Mar del Plata.

A diferencia del proyecto de PG, debido a la dificultad, escala y ubicación de la obra, el balneario Playa Bristol (PB) se construyó por sectores⁸. PB ocupó 148.900 m² y se organizó en torno a dos funciones principales: Casino y Hotel, complementadas por balnearios, estacionamientos y grandes espacios de circulación (Leiva, 2002, p.72). Entre los edificios gemelos se construyó una plazoleta seca, mientras que, hacia el sur, aprovechando el desnivel del terreno, se erigieron cinco balnearios. La rambla se reemplazó por una *promenade*⁹ descubierta de 15 metros de ancho y 850 metros de longitud, con una recova de 450 metros que envolvía los edificios siguiendo la bahía natural. El Casino se dividió en cuatro áreas: juegos de azar, cine, teatro y sala de fiestas, deportes y pequeños departamentos privados. Incluía también locales comerciales frente a la *promenade*, vestuarios y camarines. La inclusión de un piso de deportes (1943), parte de las exigencias del gobernador Fresco, estaba orientada a la promoción de una juventud sana, alejada tanto del juego como de los comités socialistas y comunistas (Leiva, 2002; Bruno y Mazza, 2002).

Las líneas sobrias de la construcción de PG, con sus espacios menos decorados y ostentosos, introdujeron en la franja costera un complejo que contrastó con PB. Caracterizado por su uniformidad, funcionalidad y austeridad, el balneario del sur se destacó como un "balneario parque" elegante y distinguido, con construcciones reducidas y jardines impecables que generaban un ambiente moderno y doméstico (Leiva, 2002; Cacopardo, Pastoriza y Sáez, 2001). En oposición, Playa Bristol celebraba la diversidad de funciones, la majestuosidad de sus edificaciones y la monumentalidad del espacio público, configurándose como un proyecto eminentemente urbano y complejo que trascendía lo local, convirtiéndose en un símbolo material de la ciudad.

Estas cualidades influyeron en la percepción social del espacio construido. Aunque la naturaleza que rodeaba ambos balnearios pertenecía al mismo paisaje de mar y arena, sobre la playa se trazaron fronteras intangibles que se consolidaron a partir de representaciones modeladas.

⁸ El primer edificio, la obra del Casino se inauguró en etapas, a fines de 1939 y 1941; a su vez, en 1942 comenzó la construcción del Hotel Provincial, con habilitaciones parciales en 1943 y la finalización total de las obras en 1948.

⁹ Una *promenade* es un camino diseñado para pasear, circular, recorrer la arquitectura y el paisaje. Suelen encontrarse en espacios públicos, como parques, jardines o paseos marítimos, y suelen diseñarse para que resulten atractivos a la vista y ofrezcan un espacio agradable para relajarse y disfrutar del aire libre. Pueden verse más en: <https://aqso.net/es/p/608>

Acercamientos al corpus de trabajo

Aproximación metodológica, fotografías de la playa

Desde el enfoque de los estudios visuales, las imágenes se abordan no solo como elementos de la cultura visual, sino también como procesos de producción de significado, ofreciendo una perspectiva visual de los hechos sociales (Didi-Huberman, 2008; Mitchel, 2005; Moxey, 2009; Cabrera y Guarín, 2012). Como producto social e histórico, las imágenes comunican información de manera codificada (Berger, 2000), y transmiten ideas, conceptos y nociones que están intrínsecamente vinculados a las relaciones de poder y los sistemas simbólicos de la sociedad.

Específicamente, comprendemos la fotografía como un fenómeno situado (Haraway, 1995)¹⁰, como indicios de climas culturales de época, de mentalidades y de sistemas de significación (Jelin, 2014, p.55) y más allá de su función ilustradora, lo que permite el pasaje de la verificación a la construcción de conocimiento (Augustowsky, 2017). En este camino, se valoran como una herramienta metodológica fundamental, ya que resultan sumamente útiles para el análisis de la realidad social. El desafío al trabajar con ellas es estudiarlas más allá de su esteticidad, formular las preguntas adecuadas, examinar su fecha, los motivos detrás de su surgimiento, los intereses en disputa, los aspectos que fueron excluidos. También a ponerla en relación con su contexto, a trazar diálogos y compararla entre imágenes del mismo tema y situaciones similares. En otras palabras, “reconstruir la trama de relaciones con lo real que la imagen propone” (Triquell, 2015, p.123).

Con esta intencionalidad, “la fotografía se asume no solo como una imagen sino en su condición de acto fotográfico que no permite escindir el producto, la foto, del proceso que le dio origen” (Augustowsky, 2017, p. 149) de su recepción y su contemplación. Además, como documento su observación:

¹⁰ Haraway desarrolla en *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza* (1995) la noción de “conocimiento situado”, como una crítica epistemológicamente a la objetividad científica neutral y universal. La autora desmonta la idea de que el conocimiento puede ser producido desde una posición ajena a los contextos socioculturales y las relaciones de poder que lo atraviesan. En su lugar, propone una “objetividad encarnada”, donde los conocimientos son siempre parciales y situados, es decir, inseparables del contexto histórico, político y social en el que se inscriben, así como de los cuerpos que los producen. En esta dirección, comprendemos la fotografía como una práctica imbricada, producto de las circunstancias que la rodean, incluidas las relaciones de poder, género, clase y raza, que marcan tanto el proceso de producción de la imagen como su interpretación y recepción.

permite inferencias interpretativas, captación de detalles subjetivos (gestos, posturas, lugares, miradas, vínculos...) y objetivos (vestimenta, ambientes, objetos, arquitecturas...). Ambos rastros, subjetivos y objetivos, a su vez permiten una contextualización de lo microestructural en lo macroestructural, si puede ubicarse la toma en una coordenada espacio-temporal. (Sarrot, Mingo y Luque, 2009, p.9)

Concretamente, el objeto de estudio se compone aproximadamente de 70 fotografías, provenientes de distintos acervos públicos y privados¹¹. Dicha recopilación documental se ordenó inicialmente de forma temporal (1938-1946) y geográfica (Playa Grande-Playa Bristol). El criterio de selección se vinculó a la certeza de la pertenencia espacial, para ello fue importante reconocer elementos que permitieran corroborar el anclaje en cada balneario, luego para su interpretación cualitativa se propusieron categorías de análisis¹².

A partir de una intencionalidad, las fotos se clasifican y contrastan, se comparan para obtener información y a su vez se interpretan siguiendo los argumentos principales del trabajo. En este punto, nos preguntamos ¿Cómo puede sistematizarse el uso de fotografías para el estudio de fenómenos sociales? Y ¿De qué forma el trabajo de archivo puede cuantificarse, volverse dato? En esta instancia, siguiendo la propuesta de Augustowsky (2017) Maud (2005) y Kaczan (2010) se establecieron fichas como mecanismos de registro, visualización y catalogación. Según Augustowsky (2017, p.153) diseñar fichas e indicaciones para el registro permite planificar, anticipar criterios y sostener las mismas o similares pautas para diferentes situaciones o casos a fin de poder realizar comparaciones, reconocer rupturas y recurrencias. Metodológicamente, esta dirección sigue el trabajo de Kaczan (2010), según sus indagaciones un sistema de fichas técnicas apunta a construir un instrumento ordenado, sistemático y flexible (p.327)¹³. Desde este posicionamiento y siguiendo el objetivo principal de este trabajo, se elaboran tres fichas de análisis (Imagen 1, y 3), retomando categorías desarrolladas por Mauad (2005), guardando la

¹¹ En su mayoría son fotografías familiares, rescatadas en Mercados de pulgas y antigüedades, en acervos de colegas, amigos y parientes que han decidido desempolvar vacaciones íntimas. Otras, se obtuvieron de redes de difusión colaborativas digitales, de blogs de aficionados o grupos de Facebook. Algunas pocas, provienen de Archivos nacionales, como el AGN (Archivo General de la Nación) o la hemeroteca del Museo Villa Barili (MDQ).

¹² En sincronía con el objetivo general del trabajo las categorías se crearon siguiendo la relación Cuerpo-espacio (gestos y proxémica), Fotografías modélicas (emulación y distinción), Apariencia corporal (moda y belleza).

¹³ Ordenado porque permite una rápida visualización y una clara lectura interpretativa, sistemático, porque genera un sistema organizado que permite ingresar datos sin alterar el funcionamiento del fichaje y flexible, ya que es un instrumento capaz de aplicarse a otros campos de investigación en los cuales se decida indagar sobre las interacciones de las prácticas sociales y los objetos de la cultura material (Kaczan, 2010, p.327).

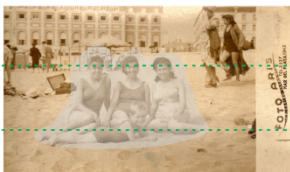
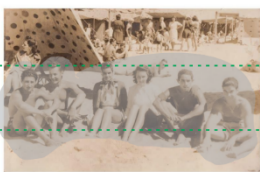
debida distinción entre la estructura espacial, la forma del contenido, la forma de la expresión y el nivel externo, es decir otras producciones.

Ficha 1: Sistematización por imagen

Título: Playa Grande y familias	Espacio: Playa Grande
Número: 12234	Estructural espacial: múltiples planos de
Año: década 30	lectura, se observa Ocean Club y el mar.
Estudio fotográfico: Sin referencia	Expresión
Descripción: Foto postal, familia paseando por Playa Grande.	Encuadre: Fotografía cuerpo entero
	Contenido
	Personas: Mujer y niños, en movimiento
	Objetos: Primer plano protagonistas
	Luego objetos típicos de la playa
Indumentaria, cuerpos vestidos en el espacio de ocio.	
Eje_ Cuerpo-espacio	

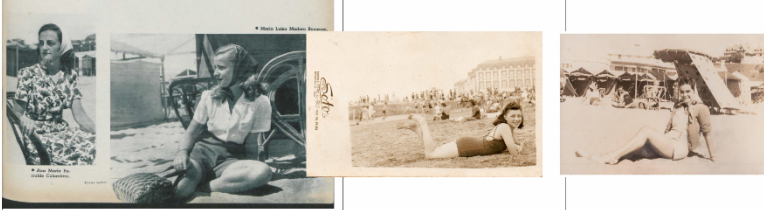
Objetivo: Sistematizar, ordenar y establecer ejes de análisis para comparar

Ficha 2: Contraste según ejes y espacios

Eje_ Cuerpo-espacio	Espacio: Playa Bristol	Espacio: Playa Grande
Título:	Fotografía familiar, foto Aris	Fotografía grupal, sin referencia
Año o Número:	1945	1941 ca.
Estructural espacial:	Fondo apreciación del Edificio Bristol	Fondo se distinguen las carpas del Ocean
Expresión: Encuadre	Tomada desde arriba (plano picado)	Tomada desde arriba (plano picado)
fondo espacial lugar de la arquitectura y otros planos	Captura horizontal 	Captura horizontal 
Centralidad de los cuerpos Disposición agrupada vs. estirada	Postura piernas cruzadas, cuerpos cercanos El niño relajado sobre la arena	Postura relajadas en varones, mujeres piernas cerradas Cuerpos cercanos pero no en contacto Miradas que contemplan fuera del plano
Contenido: Personas y objetos	Mujeres y niño posan de frente a la cámara y la miran fijo. Agrupados centralmente Indumentaria.	Grupo de amigos posan de frente a la cámara, algunos miran al fotógrafo, otros al entorno. Indumentaria y ornamentos.

Objetivo: Identificar similitudes y diferencias

Ficha 3: Contraste según ejes, espacios y nivel externo.

Eje_Cuerpo-espacio	Prensa: Revistas	Espacio: Playa Bristol	Espacio: Playa Grande
Título:	El hogar	Postal Bristol	Postal Playa Grande
Número:	1943, 22 Enero	1942	1941
Estructural espacial:	identificamos PG por el encabezado	identificamos PB por la obra de Bustillo	identificamos PG por el contexto y el Ocean
Expresión: Encuadre	Toma a la misma altura que la retratada	Tomada levemente desde arriba (plano picado)	Tomada levemente desde arriba (plano picado)
			
Contenido: Personas y objetos	Accesorios: bolsos y pañuelos Vestidas en la playa	Ausencia de accesorios: Vestida con traje de baño de hilo	Accesorios: bolsos y pañuelos Vestidas en la playa

Objetivo: Identificar modelos y modas del verano

Contrastes sociales en la arena: Disparadores, comparación y discusión

En este apartado, a través de las fotografías, expondremos algunas pistas¹⁴ para pensar e identificar, a partir de los modos de presentación corporal y sus representaciones: contrastes sociales. Por un lado, se indagará a partir de variables vinculadas al **espacio, la postura y los gestos**, y por el otro acerca de las **imágenes modélicas**, las similitudes, las emulaciones y la distinción.

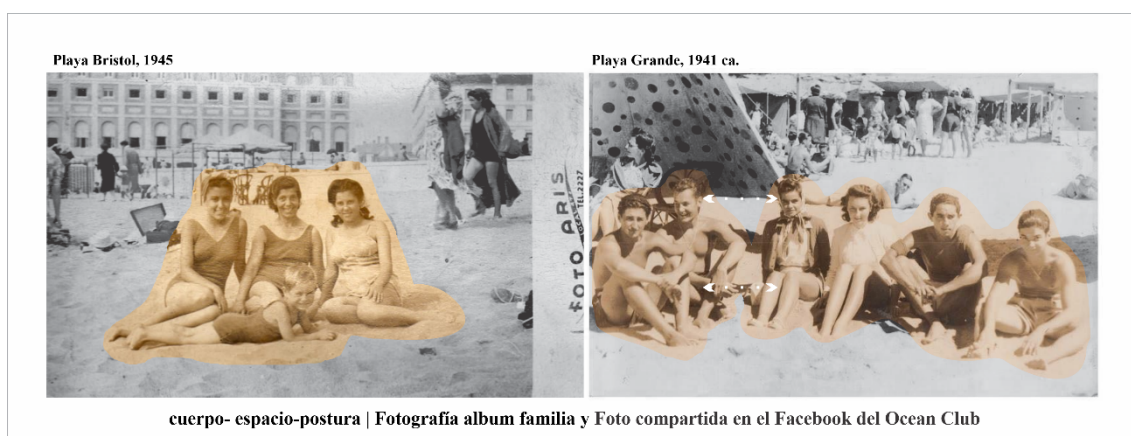
Como se mencionó en el apartado anterior, el crecimiento de la ciudad y la apertura a nuevos grupos sociales, provocaron una convivencia forzada en el espacio público de Mar del Plata que, hasta el momento, había pertenecido únicamente a la aristocracia más adinerada del país. En este marco, si el viaje implica la posibilidad de haber alcanzado ese privilegio desconocido, la fotografía de las vacaciones es la prueba que inmortaliza, tanto como certifica haber llegado allí.

Cuerpo y espacio, proxémica en el espacio de ocio

Entendido como una actividad grupal que produce cultura (Dumazedier, 1964, Iso-Ahola, 1980, Rodríguez y Agulló, 2002, Cuenca, Goytia, 2012) el ocio representa formas complejas de apropiación del tiempo y del espacio (Corbin, 1995). En este camino Zuppa (2012), argumenta que el espacio de la costa, en particular, predispone un ámbito de sociabilidad excepcional y fundamenta, siguiendo a Dumazedier (1971), que este tiempo de ocio, vinculado al viaje y al

¹⁴ Esta presentación forma parte de un trabajo más extenso en el que se contemplan otras variables y ejes de trabajo. Entre ellos se han seleccionado de forma sintética coordinadas que permiten dar cuenta de las incursiones metodológicas y del trabajo con fotografías de las vacaciones.

aire libre, estimula las relaciones sociales formales e informales, que favorece la acumulación de poder, liderazgo y prestigio y a la vez fertiliza espacios para la extensión de redes de relaciones. En estas imágenes es frecuente ver grandes concentraciones de personas y un sentido de fascinación compartida al reunirse en grupos estrechos y en cercanías físicas que no suelen darse en las rutinas urbanas. El ocio, con su marcado componente social, es una experiencia que se disfruta en compañía, donde la presencia del otro es significativa (Kaczan y González, 2022). Las fotografías de amigos o familias emanan un componente de unidad de fraternidad, compañía, disfrute grupal.



En palabras de Kaczan (2019) las relaciones espacio-cuerpo, en el contexto de la playa, se distancian de la ciudad y sus normativas, creando las propias. Otras distancias físicas y sensoriales se promulgan, formas de comportamientos, emociones y afectos (ídem). Se crean comportamientos en busca de sensaciones que fracturan las rutinas, las tensiones y emociones que escapan a las estructuras tradicionales, de control y convivencia, se manifiestan en la forma de lucir, en los ademanes del cuerpo (Kaczan, 2018) y las posturas. Los grupos fotografiados (tanto en PG, como en PB) se presentan comúnmente sentados en la arena, en cercanía a la naturaleza.



La presencia de objetos, sillas o reposeras, marca una distancia prudente que aleja a los retratados de la superficie arenosa. En capturas de PG aparecen lonas, toallas, sillas y reposeras moldeando posturas corporales que se adaptan a estas superficies construidas. Más formales en algunos casos, en otros reflejando situaciones descontracturadas, justamente manifestando una relajación controlada de las pautas de comportamiento.



Acerca de la estructura espacial observamos diferencias notables. En las imágenes de PB, los protagonistas habitan la zona pública del balneario, o al menos son fotografiados allí, no se observan en segundo plano instalaciones propias de cada concesionario como carpas o caminos privados. Más bien se privilegia el ícono arquitectónico de Bustillo, se reconoce el anclaje espacial por la arquitectura monumental. En las capturas de PG, este lugar central lo ocupan las carpas privadas, en su mayoría del Ocean Club, identificables por las lonas a lunares características del balneario. Los usuarios son habitués del sitio emblema de la aristocracia.



Fotografías modélicas, emulación y distinción

La popularidad que adquieren nuevas costumbres vinculadas al aire libre y al contacto con la naturaleza, le otorga un protagonismo insospechado a la playa, a la relación corporal con la arena y la convierte en un escenario de exhibición mediado por reglas desemejantes donde además comienzan a disputarse luchas simbólicas de distinción, emulación y diferenciación.

La reproducción y valoración de ciertos atributos legitiman una imagen modélica, donde ciertos esquemas, disposiciones corporales y composición de la imagen se fomentan. Se fijan ciertas ideas sobre cómo los grupos sociales adoptan de forma “natural” determinados esquemas, morfologías, y posturas corporales (Butler, 2007, Archuf, 2002). Estas fotografías modélicas circulan en la prensa gráfica, las revistas, en las publicidades, en postales de verano y representan durante la primera mitad del Siglo XX, una actividad exclusiva de la aristocracia argentina.

Como expresa Pastoriza (2011), a partir de 1930, la mutación *del término veraneo a turismo se ocasiona como un producto de la cultura de masas. En este pasaje, la actividad se convierte de una costumbre de las clases privilegiadas a un derecho de la clase media y luego de la clase trabajadora*. Según Moraña (2009) en el proceso de construcción del consumidor argentino la emulación fue un ingrediente fundamental por lo que a fin de activar el deseo de pertenecer a otra escala social superior la estrategia de usar a las clases altas en las revistas como modelos fomentaba la aspiración fundamental de la modernidad: la competitividad y el éxito, basados en la confianza de la movilidad social (p.268).

La posibilidad de adquirir bienes y servicios, de lucirse y actuar acorde a las representaciones de la elite fue parte de un proceso en donde la cultura de consumo operó como sistema de significación. Entendemos el consumo¹⁵ como una experiencia sociocultural que ciertos grupos emplean para validar o crear identidades, diferenciarse de otros y establecer formas de pertenencia y estatus social (Milanesio, 2014, p.12).

En este sentido, mientras los grupos que veranean en Playa Bristol inauguran esa costumbre duplicando posturas, mirando de frente a cámara y siendo capturados en Playa Grande divisamos gestos menos paralizados. Como abrevia Schlüter (2009) “una sociedad con cierta movilidad social vertical siempre busca imitar a sus grupos de referencia. Por ello la clase social que imponía la moda debía valerse también de un lenguaje gestual que marcara las diferencias” (p.9).

¹⁵ Como fenómeno multifacético, el consumo incluye prácticas como comprar, usar, exhibir, ostentar y desear e implica relaciones completas entre sujetos sociales y objetos (Milanesio, 2014).

Playa Bristol, 1939



Playa Grande, 1941 ca.

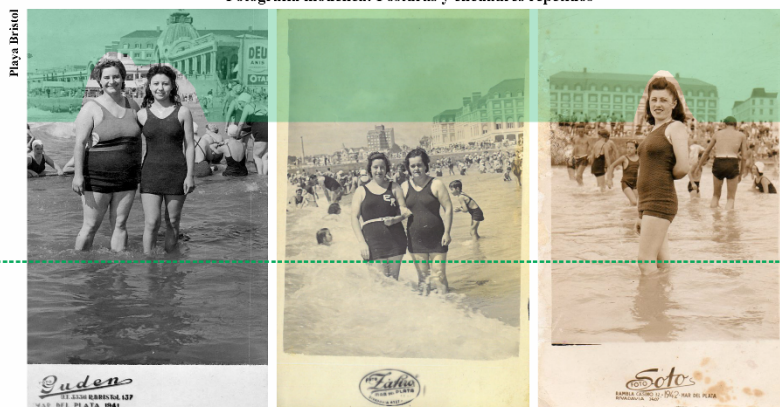


cuerpo- espacio | Fotografía familiar del álbum de Familia

Frente a la oleada de nuevos turistas, los grupos privilegiados temieron la pérdida de signos de distinción que le permitieran diferenciarse y buscaron mediante la construcción de símbolos y el acceso a nuevos bienes las características de su diferenciación.

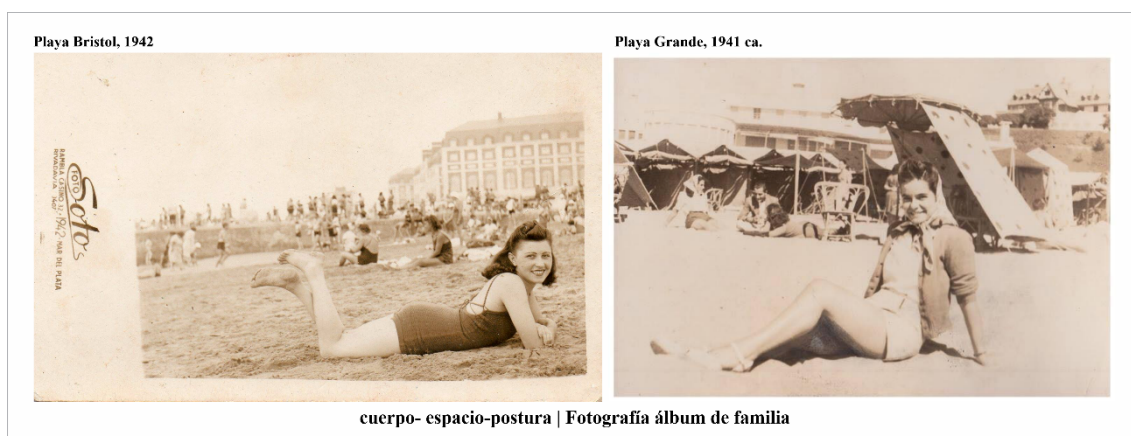
De esta forma, los rituales estivales de los turistas de PG comenzaron a espiarse, los detalles sobre como lucir, verse y posar fueron cardinales en los procesos de emulación e imitación. En términos fotográficos, detectamos la repetición de las fotografías modélicas como emulación e imitación. Estas responden a las imágenes típicas y son una certeza de la conquista del espacio deseado. En ellas prima el protagonismo del mar, y también existe espacio en el encuadre para inmortalizar los edificios del balneario más famoso de la ciudad, La Playa Bristol. Los cuerpos visten trajes de baño de hilo sin ornamentaciones y las protagonistas no llevan accesorios.

Fotografía modélica: Posturas y encuadres repetidos



La imitación posiciona a los retratados entre procesos de distinción individual y pertenencia a un grupo social (Flügel, 1964; Simmel, 1988). Esta dualidad genera una interacción de contrarios entre las prácticas de distinción e imitación. De esta forma, la apariencia corporal, pero sobre todo los cambios en la moda permiten a los grupos privilegiados escapar de las clases

inferiores evitando el sentido de imitación (Veblen, 1899; Bourdieu, 1998). Esto no solo atestigua la distinción por el poder adquisitivo, sino también la garantía de legitimidad y el buen gusto.



Siguiendo lo presupuestado por Schlüter (2008):

la aparición en escena de personas que no pertenecían a las familias tradicionales obligó a la clase alta a buscar nuevas formas de diferenciación social las que se manifestaron principalmente en la moda del vestir. Las familias pertenecientes a la elite nacional buscaron la diferencia en la forma de vestir lo cual incluso significó transgredir algunas convenciones sociales mediante el uso de prendas no convencionales y no aceptadas durante la vida cotidiana en las grandes ciudades. (p.8)

Las imágenes presentadas hasta aquí de los protagonistas de PG otorgan un pantallazo de las tendencias de la temporada, en las formas similares de cubrir el cuerpo pueden reconocerse adhesiones al grupo de pertenencia, aunque reconocemos elementos de diferenciación principalmente en las jóvenes fotografiadas. Este escenario resulta un “espacio privilegiado para observar ciertas tendencias latentes tanto en la sociedad balnearia como en la permanente, manifestadas en la sociabilidad y el juego social” (Rodriguez y Pastoriza, 2009, p.302).



Fotografías que parecen instantáneas: Posturas y encuadres atípicos

Playa Grande



Reflexiones apresuradas

En conclusión, este trabajo forma parte de un proyecto más amplio que busca estudiar fenómenos sociales a través de la fotografía como herramienta metodológica. Se ha presentado el contexto y los espacios de los balnearios Playa Grande y Playa Bristol, dos escenarios sociales que reflejan las dinámicas de la ribera marplatense durante los años estudiados. Aunque ambos comparten el mismo entorno natural, los grupos que los frecuentaban vivieron experiencias sociales distintas, marcadas por códigos, prácticas y tendencias divergentes, lo cual puede analizarse a través de la fotografía.

Este estudio resalta la importancia del enfoque metodológico para abordar las imágenes fotográficas, reconociendo que estas no solo permiten acceder a la historia cotidiana y a las relaciones sociales de la ciudad, sino que también generan nuevas preguntas y emociones. La fotografía actúa como un puente para entender los fenómenos sociales de forma más profunda

y sensorial, ofreciendo una perspectiva única sobre las dinámicas que configuraron estos espacios en la historia urbana.

Bibliografía

- Augustowsky, G. (2017). El registro fotográfico para el estudio de las prácticas de enseñanza en la universidad. De la ilustración al descubrimiento. *AREA, Agenda de Reflexión en Arquitectura, Diseño y Urbanismo*, (23), 147-155.
- Ballent, A. (2005). Kilómetro cero: la construcción del universo simbólico del camino en la Argentina de los años treinta. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (27), 107-136.
- Ballent, Anahí y Gorelik, Adrián (2002), "País urbano o país rural: la modernización territorial y su crisis". In: CATARUZZA, Alejandro (org.). *Nueva historia argentina* Tomo VII: *Los años treinta* Buenos Aires, Sudamericana, pp. 143-200.
- Bartolucci, M. (2004). Sociabilidad y multitudes. La foto en "la Bristol." Sociabilidad, circulación y consumo en la década de los sesenta en Mar del Plata. En G. (. Zuppa, *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870-1970* (págs. 107-127). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata
- Béjar, M. D. (2019). *Historia del siglo XX: Europa, América, Asia, África y Oceanía*. Siglo XXI Editores.
- Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Cabrera, M., y Guarín, A. (2012). *Miradas desplazadas: itinerarios del audiovisual comunitario en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia.
- Campodónico, R., y da Cunha, N. (2009). Mar del Plata y Punta del Este: Entre la permanencia y la renovación. *Estudios y perspectivas en turismo*, 18(5), 606-623.
- Capanegra, C. A. (2006). La política turística en la Argentina en el siglo XX. *Aportes y transferencias*, 10(1), 43-61.
- Cattaruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina 1916-1955*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Corbin, A. (1995). *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*. Alianza Editorial.
- Cuenca Goytia, J. (2012). *El ocio como forma de resistencia cultural*. Ediciones del Litoral.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Dumazedier, J. (1964). *Sociología del ocio*. Península.

- Fernández, R. (2018). *Arquitectura y política: Espacios para la recreación social en Buenos Aires*. Editorial Paidós.
- Flügel, J. (1964). *La psicología de la ropa*. Morata.
- Gómez Jacinto, L. (1995). Psicología social del turismo, en M.T. Vega y M.C. Tabernero (Eds.). *Psicología Social de la educación y de la cultura, ocio, deporte y turismo*. Salamanca: Eudema, pp.245-272.
- Haraway, D. (1995). *Conocimiento situado: el concepto de conocimiento en el feminismo*. Siglo XXI.
- Hobsbawm, E. (2011). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- Iso-Ahola, S. (1980). *El ocio como recurso psicológico*. Paidós.
- Iso-Ahola, S. E. (1980). *The social psychology of leisure and recreation*, Dubuque, Iowa, Wm. C. Brown Company Publishers.
- Kaczan, G., y González, A. (2022). Afectos y emociones. Cuerpos y espacios en el ocio. Anapios, Luciana y Hammerschmidt, Claudia (Coords.). *Política, afectos e identidades en América Latina*, 69-98.
- Lara, Alejandro (comp.), 2008, *Cien años de turismo argentino*, Buenos Aires, Proia.
- Leiva, M. (2002). *La conquista de Playa Bristol: Mar del Plata (1936-2001)*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Lobato, M., y Suriano, J. (2000). *Nueva historia Argentina* Buenos Aires: Editorial Sudamerica
- Milanesio, N. (2014). *Consumidores y ciudadanos en la Argentina moderna*. Siglo XXI.
- Mitchel, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.
- Moxey, K. (2009). *Visual Time: The Image in History*. Duke University Press.
- Nielsen, N., & Rodríguez, R. (2016). *Políticas de desarrollo urbano en la Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pastoriza, E., y Piglia, M. (2012). Dossier: El turismo como campo de reflexión (indagación) histórica: políticas públicas, prácticas y representaciones. *Registros. Revista de Investigación Histórica*, (9), 2-7.
- Pastoriza (2008). El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds*.

- Piglia, M. (2012). El “despertar del turismo”: primeros ensayos de una política turística en la Argentina (1930-1943).
- (2018). Turismo en automóvil en Argentina (1920-1950). *Tempo Social*, 30(2), 87-111.
- Sarrot, e., Mingo, g., y Luque, t. (2009). La fotografía como técnica en la investigación cualitativa. El caso trabajadores de la construcción de Paraná. In congreso nacional de estudios del trabajo (vol. 17, p. 18).
- Schenkel, E., y Almeida García, F. (2015). La política turística y la intervención del Estado: El caso de Argentina. *Perfiles latinoamericanos*, 23(46), 197-221
- Schlüter, R. (2009). Turismo y cuerpos desnudos. Moda y culto al sol en el litoral marítimo argentino. *Rosa dos ventos*, 1, 2-15.
- Simmel, G. (1988). *Filosofía del dinero*. Alianza Editorial.
- Triquell, A. (2015). Hacer (lo) visible la imagen fotográfica en la investigación social.
- Veblen, T. (1899). *La teoría de la clase ociosa*. Siglo XXI.
- Zuppa, G. (2003). Algunas decisiones para favorecer la cultura del ocio y el turismo en Mar del Plata. *Espacio y Desarrollo*, (15), 125-140.
- (2009). La construcción de la imagen de la ciudad. Mar del Plata y la apropiación del espacio frente al mar. *Études caribéennes*, (13-14).

Avance de investigación: Arte como resistencia: los casos de artivismo en contra del extractivismo petrolero en el mar Argentino.¹

Gustavo Gabriel Gutiérrez
gustyggutierrez@gmail.com

UNR - UNICEN

Contexto

En los últimos años, la crisis climática ha sido una de las mayores preocupaciones globales. Informes del IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) advierten sobre los impactos devastadores si no se actúa urgentemente. En un contexto de negacionismo y mercantilización del cambio climático, el avance del extractivismo, incluyendo la agricultura con transgénicos y agroquímicos, la megaminería, y la extracción de litio e hidrocarburos no convencionales, ha provocado la destrucción de ecosistemas. Un caso que nos interpela por su proximidad e impacto es la propuesta de extracción de petróleo en alta mar en la costa argentina, especialmente en Mar del Plata, lo que ha desatado protestas masivas contra convertir estos sectores en "zonas de sacrificio".

El proyecto de exploración sísmica y posterior explotación petrolera ha generado preocupaciones ambientales y soberanas. La falta de acceso a la información ambiental y la escasa participación pública, enmarcada en el acuerdo de Escazú, son motivos de crítica. En respuesta, surgieron organizaciones como la Asamblea por un Mar Libre de Petroleras en Mar del Plata y otras ciudades costeras, que practican la democracia directa para resistir el extractivismo. Además, se han sumado partidos políticos y organizaciones ambientales. El arte ha jugado un rol crucial en esta resistencia, siendo una herramienta para comunicar, resistir y visibilizar la exploración sísmica y los posibles efectos de la explotación petrolera. Obras artísticas desarrolladas durante el "Atlanticazo²", título que se atribuyó a la experiencia de protestas y resistencia en contra del proyecto petrolero costa afuera en el mar argentino, reflejan un fenómeno histórico y político donde la comunidad busca participación horizontal y libre en todas las dimensiones: política, artística, mediática, territorial, energética y personal. Los participantes son "prosumidores" del destino de sus territorios.

¹ Directora de Tesis: Dra. Mayra Garcimuño

²<https://agenciatierraviva.com.ar/atlanticazo-pueblos-de-la-costa-bonaerense-se-movilizan-contras-las-petroleras-en-el-mar-argentino/>

Las manifestaciones artísticas en el "Atlanticazo" incluyen categorías individuales y colectivas, algunas anónimas y otras con autoría explícita, tanto físicas como digitales. Ejemplos incluyen obras ejecutadas por organizaciones como la Asamblea por un Mar Libre de Petroleras, Ecos de Mar, Extinction Rebellion (XR), Polo Obrero, PTS, MTR, Teatro Revolucionario, la Cooperativa Caracoles entre otras. Estas expresiones abarcan desde stencils, murales callejeros y performances de danza con mujeres sumergidas en falso petróleo, hasta cortometrajes de videopoesía y ciencia ficción. La diversidad artística muestra un enfoque transmediático con un objetivo común: desafiar al extractivismo petrolero en el mar.

Arte como resistencia, antecedentes conceptuales

Manuel Delgado en sus textos "La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad" (2008) y "Artivismo y pospolítica" (2013) analiza cómo el capitalismo asistido, que combina el sector público y privado, favorece la gentrificación y la reapropiación capitalista de la ciudad. Delgado critica cómo el Estado puede apropiarse de los movimientos de protesta a través del artivismo. Antoni Gutiérrez-Rubí define el artivismo como intervenciones en espacios urbanos o digitales que visibilizan demandas sociales y agendas políticas a través del arte, despertando conciencias y conectando a la ciudadanía con la política. Este arte emplea lenguajes visuales, emocionales, lúdicos y creativos, promoviendo una forma de expresión política distinta y generando un sentido de pertenencia.

El artivismo, surgido en el siglo XXI, tiene raíces en movimientos como el situacionismo, el graffiti y el arte urbano, y busca oponerse a la mercantilización y elitismo del arte. A diferencia del arte político tradicional, utiliza metáforas, ironía y humor para generar conciencia. Se inspira en vanguardias del siglo XX, como el dadá, el futurismo y el surrealismo, y en movimientos contraculturales de los años sesenta y setenta. El artivismo desmaterializa el objeto artístico y resemantiza espacios para señalar injusticias y desigualdades sociales.

El artivismo es un lenguaje global que revitaliza la vida urbana, humaniza espacios y deja huella en la sensibilidad humana. Su carácter efímero y transgresor desafía las convenciones del mercado del arte, llamando la atención sobre realidades ignoradas. En un contexto de alienación creciente, el artivismo recupera el espacio ciudadano y promueve una ciudadanía democrática activa, sostiene Gutiérrez-Rubí.

Ortega Centella, en "Del artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-

políticas" (2013), describe a este movimiento como una acción estratégica que mezcla arte y política para restablecer la función social del arte. Esta práctica altera códigos y signos establecidos en la sociedad, desarrollando nuevas tácticas políticas. Temas como la especulación inmobiliaria, el individualismo y la vulnerabilidad social son abordados por colectivos y artistas en Europa y EE. UU.

Laura Baigorri en "Recapitulando: modelos de activismo (1994-2003)" analiza el surgimiento del activismo digital y el hacktivismo, que utiliza sabotajes en línea para denunciar la comercialización y objetualización en la Red. Critica el limitado impacto del activismo en línea, sugiriendo una combinación con acciones presenciales para lograr un mayor cambio social. Flavia Costa en "Tecnoceno" (2021) aborda el hacktivismo en el contexto del reconocimiento facial. Menciona iniciativas como el Dazzle Club, un colectivo de artistas que usa maquillaje para protestar contra las cámaras de reconocimiento facial, y otros proyectos que buscan eludir estos sistemas, como el trabajo de Grigory Bakunov y el proyecto Exposing.ai. Estas prácticas muestran cómo el activismo sigue siendo una fuerza relevante en la era digital.

En Argentina

El arte y la política en Argentina han estado estrechamente vinculados a lo largo de la historia, con hitos importantes como el Instituto Di Tella, "Tucumán Arde", el período postdictadura, el estallido social de 2001, y los movimientos contemporáneos. El Instituto Di Tella en los años 60 fue un espacio central para la experimentación artística en el país, donde se promovió una ruptura con las formas tradicionales de arte, abriendo paso a nuevas maneras de expresión. Entre sus artistas se destacó Roberto Plate con su instalación de un baño público, la cual fue intervenida por el público con grafitis eróticos y políticos, lo que generó un debate sobre los límites del arte.

Otro evento crucial fue "Tucumán Arde", un proyecto de denuncia política y social que involucró a artistas e intelectuales de Rosario y Buenos Aires. Este movimiento buscó romper con las galerías tradicionales y crear un arte comprometido con la clase obrera. En respuesta a la crisis económica y social de la provincia de Tucumán, los artistas crearon una experiencia artística colectiva que, además de denunciar la situación, buscaba involucrar al público de manera activa. Tucumán Arde sigue siendo un referente para el activismo contemporáneo, inspirando a nuevas generaciones a cruzar arte y política.

El contexto de la postdictadura trajo consigo una revitalización del espacio público como escenario de expresión artística y política, luego de años de represión militar. Grupos como "La

Organización Negra" utilizaron la calle como lugar de intervención artística, desafiando las normas y buscando la participación activa del público, mientras que colectivos contemporáneos como "Fuerza Artística de Choque Comunicativo" y el "Colectivo Fin del Mundo" continúan esa tradición de activismo, resistiendo a las injusticias a través del arte.

En el 2001, durante la crisis económica, social y política que afectó al país, emergieron movimientos como "Argentina Arde" y el "Taller Popular de Serigrafía", que utilizaron el arte como una forma de protesta y visibilización del descontento popular.

Estos grupos crearon un espacio de reflexión sobre las dicotomías entre arte y militancia, y su obra sigue teniendo repercusión en la actualidad, particularmente en movimientos como "Mar del Plata Arde".

La ciudad de Mar del Plata, el gran escenario del "Atlanticazo"

Mar del Plata se ha consolidado como un escenario clave de la resistencia contra la expansión de las petroleras en el mar Argentino. Parte de la población local teme por los impactos ambientales y económicos derivados de la prospección y extracción petrolera, así como la posible creación de un puerto o polo petroquímico. Casos emblemáticos de derrames petroleros en Argentina y el mundo, como el de Magdalena (1999, Argentina), el Prestige (España), Brasil (2019) y Perú (2022), alimentan las preocupaciones locales sobre las catástrofes medioambientales que estas actividades pueden generar.

Un aspecto central de esta resistencia es el miedo a la instauración de un polo petroquímico, con paralelismos trazados hacia polos como Docksud e Ingeniero White, ambos famosos por sus accidentes y altos niveles de contaminación. Además, habitantes de Mar del Plata temen por las economías regionales, en particular la pesca y el turismo, recordando el caso de Allen, Río Negro, donde la actividad agrícola fue afectada negativamente por la industria petrolera, como se documenta en los films "Allen, zona de sacrificio" (2022) y "Territorio Crudo/Fruta Amarga" (Vaca Bonsai y el Observatorio Petrolero Sur).

La apropiación de bienes comunes por el sector privado es otro conflicto presente en Mar del Plata. Espacios como el Parque Camet y el humedal de Playa Los Lobos han estado bajo amenaza de privatización, lo que ha movilizado a diversas asambleas locales, como Paren de Fumigarnos, Luna Roja y Asamblea Playa Los Lobos, en defensa del territorio.

Artísticamente, la ciudad no cuenta con políticas públicas sustanciales para el apoyo a las artes, lo que ha llevado a colectivos artísticos a tomar las calles como espacio de expresión y resistencia, en respuesta a la ausencia de infraestructura pública. Durante los "Atlanticazos",

surgieron numerosas obras de arte, tanto individuales como colectivas, en las que artistas locales utilizaron el espacio público y las redes sociales, especialmente Instagram y YouTube, para visibilizar su lucha.

La obras entre 2021 y 2023 en las cuales profundizaremos en investigar, adoptaron un enfoque transmedia, donde el concepto de "mar libre de petroleras" se manifestó en diversos formatos, tanto físicos como digitales. El uso de plataformas digitales permitió una amplia difusión, haciendo que los artistas locales se convirtieran en "prosumidores" es decir, tanto productores como consumidores de contenido, desafiando las narrativas impuestas por las corporaciones petroleras. Este concepto de prosumidor, acuñado por Alvin Toffler en *La Tercera Ola* (1980) y desarrollado por teóricos como Henry Jenkins y Carlos Scolari en el contexto de la convergencia mediática y las narrativas transmedia, es clave en el activismo de Mar del Plata. Los activistas han utilizado herramientas digitales y urbanas para generar conciencia crítica sobre los impactos del extractivismo, transformando el arte en una poderosa herramienta de resistencia política y social.

La primera Asamblea pública abierta pre-Atlanticazo

Para entender la matriz del Activismo durante el Atlanticazo, debemos remontarnos a la primera Asamblea pública abierta, una de las primeras grandes manifestaciones en el territorio calle, que tuvo lugar en "La Rambla", un emblema de la ciudad conocido por sus esculturas de lobos marinos. Este evento se realizó el 19 de junio de 2021 y contó con una fuerte presencia de autoconvocados.

La impronta artística fue predominante, con la participación de agrupaciones urbanas independientes que reflejan resistencias culturales, como las de Danza Africana, Candombe, Copleras, Sikuris y artistas visuales. No es menor destacar que cada una de estas disciplinas artísticas, cargadas de historia y significado, desempeñó un papel crucial en la expresión de identidades y la lucha por la preservación de tradiciones culturales.

La Danza Africana se caracteriza por su energía y dinamismo, utilizando movimientos corporales vigorosos y ritmos sincopados para contar historias y transmitir emociones. Esta danza no solo es una forma de arte, sino también una manifestación cultural que preserva las tradiciones africanas y las adapta a los contextos urbanos contemporáneos. Los tambores africanos en sus diversas formas y tamaños, son más que simples instrumentos musicales; son vehículos de comunicación, medios de transmisión de historias, y herramientas esenciales en la ejecución de rituales y ceremonias. El ritmo y la cadencia de los tambores son cuidadosamente

diseñados para resonar con los ciclos de la naturaleza, los patrones de la vida y la energía de las comunidades.

El candombe es un género musical y una danza originaria de Uruguay y Argentina, pero con raíces profundas en África. Fue desarrollado por los descendientes de esclavos africanos que fueron traídos a América Latina durante el período colonial. A diferencia de los tambores africanos en su contexto original, donde su uso estaba intrínsecamente vinculado a rituales comunitarios y religiosos, el candombe nació en un contexto de esclavitud, represión y resistencia. A través de esta música, los esclavos y sus descendientes expresaban su dolor, su lucha y su esperanza. El candombe se caracteriza por el uso de tres tipos de tambores: chico, repique y piano, cada uno con su función específica en la creación de ritmos complejos y polirrítmicos.

Las Copleras representan una tradición vocal y poética del noroeste argentino y otras regiones andinas. Estas mujeres, conocidas como copleras, cantan coplas, que son versos cortos y rimados, acompañados por instrumentos tradicionales como la caja. Las coplas abordan temas de la vida cotidiana, el amor, la naturaleza y la resistencia social. Son portadoras de un legado ancestral de la resistencia al colonialismo.

Los Sikuris son conjuntos musicales originarios de la región andina, conocidos por tocar el siku, un instrumento de viento compuesto por una serie de tubos de diferentes tamaños que producen melodías armónicas. Los sikuris no sólo tocan música, sino que también participan en rituales y festividades que refuerzan la identidad comunitaria y la conexión con la tierra. La música de los sikuris es una forma de resistencia cultural que celebra la riqueza de las tradiciones andinas y su continuidad en el tiempo.

Estos colectivos se apropiaron de este espacio como un escenario popular multifacético, conocido por sus espectáculos callejeros, especialmente durante las vacaciones. En este contexto, el espacio adquirió una nueva dimensión como símbolo de resistencia ante el avance del extractivismo petrolero. También se puede observar una de las primeras ilustraciones, que presenta un logotipo de una torre petrolera tachada, el cual luego se convertiría en el isotipo de las campañas contra las petroleras.

Los artistas visuales y el icono de la ciudad “Los lobos marinos”

Los lobos marinos han habitado estas tierras desde antes de la existencia de Mar del Plata. La zona donde hoy se encuentra la ciudad era conocida como "La Lobería Grande", destacando desde previa al paso de los Peralta Ramos, la importancia de estas criaturas. Este vínculo se

inmortaliza en el centro urbano mediante la icónica escultura en piedra del artista porteño José Fioravanti, que representa a un lobo marino.

Mar del Plata alberga numerosos artistas visuales. Estos artistas utilizan su creatividad para expresar mensajes y ofrecer perspectivas sobre la realidad social. Un ejemplo de ello es la representación de un lobo marino atrapado en una red, simbolizando los efectos del petróleo tras un posible derrame. Estas obras contienen metalenguaje que no solo aborda el impacto ambiental sobre la colonia de lobos marinos de la ciudad, el impacto sobre el turismo y las economías regionales, sino que también funcionó como un “boceto” de una intervención anónima posterior en la que se pintó a uno de los lobos marinos con pintura negra, generando polémica y debate público.

A partir de la intervención del lobo marino como ícono, se puede observar un proceso concreto del transmedia. El mismo concepto es representado por varios artistas en diferentes formas, formatos y plataformas. El hecho más contundente y con mayor repercusión mediática fue la intervención con pintura negra a la escultura de la rambla, ocurrida el 13 de julio de 2021. Como se muestra en un artículo del diario La Capital³, los medios convencionales tienden a condenar este tipo de acciones. Sin embargo, los defensores de estas intervenciones en la vía pública muestran poca preocupación por la cobertura mediática negativa, ya que consideran prioritario proteger vidas y ecosistemas en peligro.

La intervención sobre el ícono de la ciudad, creado por Fioravanti, ha ganado fuerza y ha sido reinterpretada por varios artistas, reflejando un ataque simbólico al balneario turístico que forma parte de la infancia, adolescencia y vida de miles de argentinos. Estas esculturas son parte de una tradición turística en la que muchos visitantes se toman fotografías con ellas, lo que las convierte en figuras cargadas de subtextos, información y gran impacto mediático.

En el territorio digital durante julio de 2021, el canal ambiental y activista Ecos de Mar, con una fuerte presencia en Instagram, compartió la obra de @mini.jb y Francisco León, quien retoma la figura del lobo marino, en forma de un souvenir "cromoactivo" que interpreta la humedad ambiental, recibiendo un baño de fluido negro en formato de video.

Otro artista que ha trabajado con la figura del lobo marino es Javi Almirón, un artista callejero, ilustrador y animador, quien ha realizado numerosas obras en formato de mural e ilustración por toda la ciudad en defensa del mar. De manera similar, la ilustradora y tatuadora Lucía Cases

³<https://www.lacapitalmdp.com/vandalizan-con-pintura-los-lobos-de-la-rambla-y-buscan-a-los-autores/>

también creó una pieza con un enfoque conceptual parecido. Ambos en formato de ilustración digital en la red social Instagram⁴.

Es interesante el giro que trabaja Javi Almirón al respecto del lobo marino a lo largo de los meses, ya que luego transmuta su identidad y lo vuelve una figura “sagrada”, donde aparece plasmado de manera transmedia. La figura de San Lobito⁵, se transformó también en tatuajes y estampita.

4 de Enero de 2022 - La gran marcha - Atlanticazo

La aprobación de la exploración sísmica a finales de diciembre de 2022 luego de una audición pública totalmente en contra del proyecto, impulsó a varios espacios assemblearios, políticos y a numerosos autoconvocados a participar en marchas masivas contra el avance del proyecto de extracción offshore.

La primera marcha tuvo lugar el 4 de enero de 2022, la cual fue una de las más grandes de la ciudad y una de las más convocantes del país y de Latinoamérica con respecto a una cuestión ambiental. En esta oportunidad ya se pudieron observar manifestaciones de activismo performativo en las calles, los registros en esta marcha fueron escasos debido a la espontaneidad del caso, también los mayores despliegues activistas organizados se vieron impulsados en el siguiente Atlanticazo. En los registros que contamos de esta primera marcha se puede observar gran despliegue de ilustraciones de infantes, ilustraciones de adultos, “cultura meme” plasmada en pancartas y música de murga estilo porteño.

4 de Febrero 2022 - El oceanazo⁶

El 4 de febrero, impulsado por la fuerza de la primera marcha multitudinaria de enero, el movimiento cobró tal impulso que, a través de organizaciones extranjeras, surgió el Oceanazo, que se replicó en 19 países. Gracias al impacto del evento previo, con una organización notable y un amplio despliegue activista, en esta ocasión se sumaron acciones de diversas disciplinas como ilustración, pintura en tela, teatro callejero, fotografía, circo, performance, danza

⁴ <https://www.instagram.com/p/CQ2OM5NrSdU/>
https://www.instagram.com/reel/CQrOz8ICk_-/
<https://www.instagram.com/p/CYVSFKzt2zR/>
<https://www.instagram.com/p/Cdoq3Z5rJfb/>

⁵ <https://www.instagram.com/p/CjSqtOrLdUO/>

⁶ <https://www.carbono.news/activismo/oceanazo-manana-se-hara-en-todo-mundo-una-rebelion-contra-la-actividad-petrolera-offshore/>

contemporánea, percusión, trompeta, cine, murga porteña, murga uruguaya, rap, graffiti, trova entre otras. Lo interesante de este despliegue artístico popular es que se llevó a cabo frente al Museo Mar, el museo de arte moderno de la ciudad, representante del estado provincial, gran promotor del proyecto extractivo.

La ballena Franca Austral

La ballena franca austral, una especie emblemática, patrimonio natural, se encuentra en peligro debido a la exploración sísmica en sus áreas de alimentación. Estas obras, impulsadas por artistas, utilizan diversos medios para visibilizar los riesgos que enfrenta la ballena, destacando la importancia de proteger su hábitat y exigiendo el cumplimiento de los derechos ambientales consagrados en la legislación argentina y el Pacto de Escazú. A través de narrativas que combinan video, fotografía e ilustración.

En enero de 2022, se comenzaron a ver carteles inspirados en la cultura meme. Estos memes reflejan la idea de cultura participativa planteada por Jenkins, donde los usuarios de internet toman imágenes y conceptos existentes para crear piezas humorísticas anónimas. En esta ocasión, los memes trascendieron las redes sociales, convirtiéndose en carteles físicos que destacan la condición sintiente de la ballena franca austral.

Una de las primeras y más destacadas representaciones de la ballena franca austral se dio a través del estandarte de los autoconvocados, como se muestra en la imagen de la marcha del 4 de febrero de 2022. También se aprecia un estandarte especial del MST, donde el activismo en estas manifestaciones adquiere un carácter especialmente poderoso y significativo.

Este ser marino, patrimonio natural de la Argentina, fue tomado por varios artistas en el territorio digital de Instagram, en obras de Javi Almiron, Agustin Cosulich, Turca Ilustración, Link.art, Sagrados Y Profanos, Voicot y Lafken.

Puerto Territorio de disputa

El puerto es un sector emblemático de la ciudad de Mar del Plata que posee una gran carga conceptual. Por un lado, es un paseo turístico donde los tradicionales barcos naranjas de pesca artesanal parecen dar su último suspiro. Además, la colonia de lobos marinos se destaca tanto en la banquina de los pescadores como en la escollera norte. A su vez, diferentes grupos económicos, con diversas características, controlan estos espacios. Los obreros del puerto, pescadores embarcados, técnicos, y fileteros, entre otros, transitan sus calles a diario. Mientras

tanto, los barcos “Repunte” y “Rigel” se hunden en la precarización. Los síndicos anuncian que Mar del Plata será la próxima Dubái, mientras que el INIDEP guarda silencio.

En este contexto, las manifestaciones por un mar libre de petroleras se trasladaron al puerto en dos ocasiones concretas las cuales ameritan destacar por su impronta activista: el 4 de junio de 2022 y el 4 de marzo de 2023. Durante la manifestación del 4 de junio, se llevaron a cabo intervenciones teatrales organizadas por la Asamblea por un Mar Libre de Petroleras y XR. Entre ellas, destacó la actuación de “Las Damas del Agua”, un grupo de mujeres vestidas con colores vivos y marinos, que se movían con suavidad entre las personas sin pronunciar palabra. También participaron las “cabezas de peces”, que acompañarán muchas otras manifestaciones en las que luego profundizaremos. En esta manifestación, el graffiti y el stencil adquirieron una gran importancia.

Esa misma jornada se llevó a cabo una extensa muraleada, que al día siguiente sería tapada con pintura blanca por los dueños de la misma como acción casi inmediata ante la manifestación.⁷ Casi un año después, en marzo de 2023, se sostienen las actividades artísticas de resistencia. Durante ese mes se realizaron intervenciones de teatro callejero, una puesta en escena protagonizada por obreros portuarios que simbolizaba la lucha contra los “poderes oscuros” de las petroleras, las cuales arrasan con las economías regionales. Estas representaciones se llevaron a cabo en varios puntos simbólicos del puerto. También hubo expresiones artísticas de muralismo, stencil, así como actuaciones de trompeta y tambores de candombe y batucada. En esta ocasión, se observaron los primeros pasos de lo que luego se convertiría en el grupo de batucada “La Mar Ta Picá”, nacido del movimiento Atlanticazo. Además, es importante destacar la presencia de una radio abierta, que, aunque no constituye un acto de activismo directo, presenta una interesante dimensión transmedia.

Gentrificación del Puerto

El puerto de Mar del Plata es un espacio vital tanto para trabajadores como para turistas. Su relevancia en el debate público aumentó cuando se planteó la posibilidad de transformarlo en un centro petrolero, lo que pondría en riesgo el empleo de miles de trabajadores pesqueros y los ingresos de los comerciantes que dependen de ellos. En este contexto, se han propuesto dos iniciativas para cambiar el perfil del puerto, siguiendo estrategias similares a las vistas en otras ciudades portuarias orientadas a fines inmobiliarios. Es crucial considerar el momento en que

⁷ <https://www.instagram.com/p/CyMbe7YREXJ/>

se llevan a cabo estas propuestas, la cobertura mediática que reciben y el contexto de la discusión actual.

Una de las propuestas presentadas el 1 de mayo de 2023, plantea que la "Manzana de los Circos", en la zona del puerto de Mar del Plata, podría convertirse en un centro comercial y turístico con una inversión de 11 millones de dólares. La segunda propuesta habla de una inversión de 100 millones de dólares para desarrollar edificios residenciales de lujo, privados, que incluirían un parque y un amplio espacio comercial. Aunque esta obra es principalmente comercial, se promociona bajo el nombre de "Distrito de Arte y Diseño"⁸. Como se menciona en la nota del diario 0223⁹ del 17 de agosto de 2023, existe la intención de convertir esta área en el "Puerto Madero marplatense".

Poco después, en noviembre de 2023, se anunció que se otorgaría una sección del puerto a la industria petrolera. Estos casos están estrechamente relacionados con lo que Delgado (2008) describe como "capitalismo asistido", es decir, la combinación de sectores público y privado para realizar negocios inmobiliarios, vinculados a un proceso de gentrificación característico del neoliberalismo, y además es un claro intento de cambiar el foco de atención del digno reclamo por proteger los bienes comunes.

Hasta aquí hemos avanzado en nuestra investigación a través de la observación participante, el análisis de contenido visual, audiovisual y digital, la prensa escrita y las redes sociales pero aún queda por explorar algunos conceptos clave. Entre estos, se incluye la aplicación de la teoría transmedia de Jenkins en las manifestaciones, un análisis más profundo del isologo de la asamblea, las intervenciones artivistas frente a los juzgados de la ciudad, la participación de artistas reconocidos en la causa, el concepto transmedia de los "empretroladxs humanos", así como el papel de la disciplina audiovisual y los festivales. Estas áreas nos permitirán comprender de manera más completa la influencia y el alcance del artivismo en el contexto investigado.

En conclusión, resulta impresionante la cantidad, calidad y diversidad de los artistas marplatenses que, a través de obras individuales y, sobre todo, colectivas, se han apropiado de las calles y disciplinas para expresar sus argumentos y defender los bienes comunes: para algunos, la naturaleza; para otros, nuestro hogar; y en oposición a la industria petrolera que ha

⁸<https://ahoramardelplata.com.ar/sociedad/imagenes-exclusivas-asi-seria-el-nuevo-paseo-comercial-el-puerto-n5341558>

⁹<https://www.0223.com.ar/nota/2023-8-17-14-55-0-el-concejo-deliberante-aprobo-la-construccion-del-distrito-de-arte-y-diseno-en-juan-b-justo-y-ediso>

dominado nuestra civilización durante un siglo con “las cartas marcadas”. También es crucial destacar el profundo esfuerzo autogestivo realizado con recursos extremadamente limitados para llegar a la mayor parte de la población mediante estrategias transmedia, tanto en el ámbito físico de las calles como en el digital.

Bibliografía:

Aladro Vico, M. J., Jivkova Semova, G., & Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. Revista Científica de Educomunicación.

Baigorri, L. (2003). Recapitulando: modelos de artivismo (1994-2003). Artnodes, (1). Recuperado de <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/baigorri0803/baigorri0803.html>

Blanco, G., & Keesler, D. (2022). Transición energética en la Argentina: Construyendo Alternativas. Centro de Tecnologías Ambientales y Energía, Facultad de Ingeniería, UNICEN. Editado por Fundación Ambiente y Recursos Naturales. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Costa, F. (2021). Tecnoceno. Buenos Aires: Taurus.

Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, XII (270 (69)), Universidad de Barcelona.

Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. Quaderns-e de l'ICA, 18(2), 68-80.

Ecosdmar (2021,28 de Junio) Video de lobo cromoactivo empetrolado. (Video) Instagram https://www.instagram.com/reel/CQrOz8ICk_-/

Ecosdmar (2021, 2 de Julio de 2021) Resistir por un mar libre de petroleras. Permitir que las petroleras avancen implica un daño irreparable hacia los animales marinos y su hábitat. (Ilustración)Instagram <https://www.instagram.com/p/CQ2OM5NrSdU/>

de Haro, J. C., Perez Orsi, H., Cané, S., Di Pangrancio, A., Falabella, V., & Sapoznikow, A. (2022). Informe colaborativo sobre el Estado de situación. Riesgos e impactos de la prospección sísmica en el Mar Argentino. Foro para la Conservación del Mar Patagónico y Áreas de Influencia. Disponible en: marpatagonico.org/publicaciones.

Facultad de Comunicación - U. Sabana. (2021). Cátedra Eric McLuhan con Henry Jenkins [Video]. YouTube. Cátedra Eric McLuhan con Henry Jenkins.

González, M. L. (2011). La ciudad como escenario, según La organización negra. Letra Imagen Sonido - Ciudad Mediatizada, (8). Buenos Aires: UBACyT Ciencias de la Comunicación, FCS-UBA.

Guerrero, M. (2022, enero 4). Atlanticazo: pueblos de la costa bonaerense se movilizan contra las petroleras en el Mar Argentino. Agencia Tierra Viva. <https://agenciaterraviva.com.ar/atlanticazo-pueblos-de-la-costa-bonaerense-se-movilizan-contra-las-petroleras-en-el-mar-argentino/>

Gutierrez -Rubí, A. (2021)1. Capítulo III. ARTivismo. En Editorial UOC.

Jaalmiron (2022, 16 de mayo) MANIFESTACIÓN VIRTUAL CONTRA LAS PETROLERAS 🚧🌊 (Ilustración)Instagram <https://www.instagram.com/p/Cdoq3Z5rJfb>

Jaalmiron (2022, 4 de octubre) ✨ Compartamos a 🐾 SAN LOBITO DE MAR 🌊 (Ilustración) Instagram <https://www.instagram.com/p/CjSqtOrLdUO>

Jenkins, H. (2008). Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Paidós.

La Capital de Mar del Plata, D. (2021, 13 julio). Vandalizan con pintura los Lobos de la Rambla y buscan a los autores. Diario la Capital de Mar del Plata. <https://www.lacapitalmdp.com/vandalizan-con-pintura-los-lobos-de-la-rambla-y-buscan-a-los-autores/>

Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? Recuperado de https://www.evelia.unrc.edu.ar/evelia/archivos/idAula110406438188/materiales/2_Teoricos/Bibliografia/LongoniTucumanArde.pdf

Luciacases (2022, 5 de enero) Lobo marino empetrolado. (Ilustración) Instagram. <https://www.instagram.com/p/CYVSFKzt2zR>

Marlibredepetroleras (2023, 9 de octubre) Siguen Tapando Murales para censurar la lucha (Video)<https://www.instagram.com/p/CyMbe7YREXJ/>en defensa del mar. Instagram.

Mege, J. C. (2007). La producción del arte como reproducción de un saber colectivo. El caso Tucumán Arde. Sociedad Hoy, (12), 45-57. Universidad de Concepción.

Ortega Centella, V. (2015). El activismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas. Calle14: revista de investigación en el campo del arte, 10(15), 100-111. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Bogotá, Colombia.

Pacto de Escazú. (2018). Pacto Regional sobre el Acceso a la Información, la Participación Pública y el Acceso a la Justicia en Asuntos Ambientales en América Latina y el Caribe. Disponible en: <https://www.argentina.gob.ar/ambiente/acuerdo-de-escazu/normativa>

Pozzi, S. (2022, 24 febrero). #Oceanazo: rebelión contra la actividad petrolera offshore. Carbono News. <https://www.carbono.news/activismo/oceanazo-manana-se-hara-en-todo-mundo-una-rebelion-contra-la-actividad-petrolera-offshore/>

Proaño Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. Telón de Fondo, (26), 48-62. ISSN 1669-6301.

Scolari, C. A. (2013). Hipermediaciones: Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva. Gedisa Editorial.

Scolari, C. A. (2017). Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan. Deusto.

Svampa, M. (2019). Las fronteras del neoextractivismo en América Latina: Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias. Bielefeld University Press.

Toffler, A. (1995). La tercera Ola. Plaza y Janes.

Doña Felipa, su hija Ofelia y su nieta Mónica, tres mujeres a la intemperie en los años de la Revolución Libertadora

Mauricio Gutiérrez

mauryviole@yahoo.com.ar

Facultad de Arte, UNICEN.

A principios de este año de 2024 recibí de un familiar político una caja con documentos que son, para un historiador interesado por las fotos y otras fuentes, un lingote de oro. Es una caja con docenas de fotos familiares de los abuelos de la madre de mis hijos. Entre ellas aparecen sus hermanas, sus padres y abuelos junto a una serie de fotografías institucionales y familiares. Junto al archivo fotográfico también recibimos un lío de cartas que fueron enviadas por Ofelia a su marido. Abarcan buena parte del año 1956.

El padre de Ofelia fue Gustavo Villaverde, casado con Felipa Echeverría, quienes están presentes en muchas de estas fotos ya que su participación política en nuestra ciudad se originó como militante radical personalista favorable a Hipólito Irigoyen y a su posterior integración de la Junta Renovadora junto a Juan Adolfo Figueroa. Cuando Figueroa llegó a ser nombrado Comisionado Municipal (intendente interino) Villaverde se hizo cargo del corralón municipal. Años más tarde, al suceder a Figueroa tras su fallecimiento, Villaverde fue nombrado comisionado municipal y posteriormente diputado provincial por el peronismo en 1946. A partir de 1949 fue director del periódico local partidario *Tribuna*. Estos datos son extraídos del obituario publicado en el diario peronista *Actividades* de Tandil del 13 de octubre de 1964. En la misma fecha el obituario de *El Eco de Tandil* informa que sufrió apremios físicos antes de la Revolución de 1943.

Semana tras semana fui comprobando que debía encontrar un marco desde donde aprovechar con mayor profundidad de análisis estas fuentes hasta que surgieron algunos autores como Roland Barthes, Raymond Williams y nuestro Rodolfo Walsh. Todos ellos escritores y ensayistas del campo de las ciencias sociales, sumaron sus respectivos escritos: Barthes y *Fragmentos de un discurso amoroso* de 1977 como así también *La cámara lúcida* de 1980, Williams y su concepto de “estructura de sentimiento” de 1958 a 1977 y Walsh con su cuento *Fotos* del libro *Los oficios terrestres* de 1965, además de su investigación y posterior obra *Operación Masacre* en forma de relato, el guion y el film.

Otra obra de Walsh aportó un par de visiones y perspectivas. En el prólogo de *Los oficios terrestres* de 1965 comenta un par de detalles sobre la compilación de los cuentos que la integran. Una referencia es sobre *Fotos* en la cual aclara que lo inició en 1958 y es definitivamente el relato que mejor nos ubica en el tiempo y el espacio de los años finales del gobierno peronista y los posteriores a la Revolución Libertadora. Es un relato en el cual encontramos infinidad de menciones al espíritu de época: la copiosa y única manera de comunicarse mediante la práctica epistolar y las fotografías como soporte a la lecto escritura visual. Nuestro análisis abreva allí mismo tal como lo define el mismo autor ya que se excusa al decir que la mayoría son producto de su invención...

“no así por cierto el fondo contra el cual transcurren”.

En torno a Raymond Williams dos de sus estudiosos, Jorge Cáceres Riquelme y Hugo Herrera Pardo, nos aportan lo siguiente:

Sobre las diversas formas de propiedad, sobre las condiciones sociales de existencia, se levanta toda una *sobreestructura* (en otras traducciones figura como *superestructura*) *de sentimientos*, ilusiones, modos de pensar y concepciones de vida diversos y plasmados de un modo peculiar. La clase entera los crea y los plasma sobre la base de sus condiciones materiales y de las relaciones sociales correspondientes.

Por esto es que creemos pertinente tomar estas fuentes bajo la mirada del concepto de `estructura de sentimientos` ya que a lo largo del relevamiento de las fotografías y el cotejo con las epístolas hay algo más que evidente: son testigos sufrientes de una época y de varias circunstancias que nos ubican en esa estructura dinámica y a la vez estricta bajo la cual varias familias padecieron su tiempo y lugar.

Las fotografías:



Nuestra primera fuente fotográfica es esta pieza que nos muestra al matrimonio Villaverde-Echeverría quizás en el momento de ser designado comisionado municipal con la clásica fotografía oficial de Perón por sobre ellos:





Ahora bien, Felipa Echeverría también tiene su lugar si bien es mucho mayor su labor invisibilizada. En esta fotografía imaginamos que está presidiendo (con ropa oscura al centro de la foto) el Ateneo Eva Perón que se conformaban en innumerables localidades del país para sostener la rama femenina que paulatinamente sumaron diputadas y senadoras a partir de las elecciones de 1951. Aun así, podemos advertir que hay un varón bajo la foto de Eva Duarte a pesar de la prohibición de Evita sobre no permitir la presencia de hombres en estos Ateneos. Este documento contrasta con la tradicional forma masculina de protagonizar la vida partidaria en particular y política en general ya que en esta próxima foto podemos ver que las mujeres están mayoritariamente ausentes salvo un caso particular:



La foto muestra el acto de campaña de fines de 1951 con Gustavo Villaverde con su poncho bajo la figura de Perón y en su extremo derecho al final de la fotografía aparece Felipa y otra mujer no identificada:



Las Cartas:

Además de las fotografías, en la misma caja llegaron un par de hojas de diarios locales con las páginas de los obituarios citados y otras hojas sueltas. También un lio de cartas que Ofelia, la única hija mujer de Gustavo y Felipa, escribió y recibió desde enero hasta diciembre de 1956 con un bache en el que se interrumpe la comunicación entre abril y octubre.

El manajo de cartas fue pasando de mano en mano a lo largo de casi setenta años entre mudanzas, viudeces y viajes y radicación al exterior. Es por ello que suponemos que tenemos ese gran bache entre fines de marzo de 1955 y principios de octubre.

Ofelia, la abuela materna de mis hijos, se había casado en julio de 1954 con Esteban Soria, suboficial de la Aeronáutica, especialista en mecánica. Soria nos contó un par de veces sobre su afiliación peronista debido a su humilde condición de joven santiagueño víctima de abuso de poder sistemático por parte de sus patrones. Estas condiciones, nos contó, cambiaron radicalmente a partir de la llegada de Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión desde 1943 cuando él contaba con 17 años y pudo acceder a la Escuela de Suboficiales de Aeronáutica de Córdoba. A partir de su formación fue destinado a la 6ta. Brigada Aérea de Tandil y en un baile del Club Ferrocarril de Tandil conoció a Ofelia, *Pirucha*.

Esteban también recordó alguna vez que en el momento del golpe militar de setiembre 1955 que derrocó a Perón él se encontraba como suboficial de guardia en la Base Aérea y fue inquirido acerca de su postura ante los incidentes. Él relató que se cuadró con su arma en el pecho y respondió que...” **¡Estoy con las autoridades legalmente constituidas!**” y agregó...” **Ahí me di cuenta que me iba a costar caro pero ya me había pronunciado**”.

En *Operación Masacre*, película argentina dramática-histórica estrenada en septiembre de 1973 dirigida por Jorge Cedrón y escrita por Jorge Cedrón y Rodolfo Walsh, según el libro homónimo de Walsh publicado en 1957, hay un par de episodios similares. Al ser interrogados dos de los detenidos son inquiridos sobre su afiliación peronista.



Uno de ellos, Nicolás Carranza – interpretado por Carlos Carella – responde:

- **Tengo seis hijos...**

El policía insiste mientras transcribe el interrogatorio:

- Carranza ¿es peronista?

A lo que responde:

- **Lo de los chicos ¿no lo pone?**

para evadir la respuesta que puede comprometerlo, pero sin negar su postura partidaria. El otro interrogado – el fusilado que sobrevivió y dio su testimonio ante Walsh, Juan Carlos Livraga interpretado por Walter Vidarte – responde dubitativo ante la requisitoria sobre si era parte de la revolución, si era peronista o integrante del sindicato.

- **“...yo, de mi casa al trabajo y del traba...”**

y así notamos que el desliz ya fue cometido y su condición surgió de su inconsciente tal como le sucediera a Esteban en la noche del golpe de 1955.



El golpe no trajo mayores problemas para él hasta fines de noviembre cuando el General Leonardi, y sus principios hoy reconocidos bajo el lema *Ni vencedores ni vencidos*, fue reemplazado por el sector más anti peronista encabezado por Pedro Eugenio Aramburu. Ofelia y Esteban habían tenido a su primera hija el 17 de setiembre de 1955, al otro día del golpe. Con la llegada de Aramburu la situación de Esteban empeoró y antes de navidad – el 20 de diciembre como consta en una de las cartas – fue detenido y trasladado a *El Palomar* (Partido de Morón, oeste del Gran Buenos Aires) junto a otro grupo de camaradas por su afiliación peronista. Su suegro Gustavo Villaverde también fue procesado por un juez de Azul. Suponemos que existía otro tanto de estas misivas que coinciden con el traslado de Esteban desde *El Palomar* hacia la Base de *El Chamental* en La Rioja a la espera de la reunión del Consejo de Guerra que los iría a juzgar, ya que durante los meses de abril a octubre de 1956 no contamos con cartas. Sí sabemos por comentarios a partir de las cartas que desde octubre hubo un viaje de Ofelia junto a su hijita a La Rioja a visitar a Esteban.

Las cartas comienzan con fecha de enero del año siguiente y así se inicia este viaje horroroso de este matrimonio que se escriben periódicamente relatando sus vicisitudes, desasosiego y penurias ya que durante todo el año son innumerables los datos que ignoran que lo que pueden aseverar.

La primera de las cartas es enviada por Ofelia el 5 de enero y su preocupación todavía es relativa ya que cree que la detención será pasajera y lo tranquiliza a Esteban con su idea de bautizar a la hija cuando vuelva ya que habían planeado hacerlo en navidad. También le pide permiso para ir a visitarlo y le aclara entre paréntesis

... (desde ya te digo que mamá y papá me dejan y me dicen que deje la nena con ellos si es que tenés para unos días).

La respuesta de Esteban no se hace esperar y le responde el 9 de enero. Le pide que no lo visite ya que el permiso es de solo 10 minutos tres veces por semana...” **sería un sacrificio demasiado grande para vos y la nena**”. Luego le aclara que le guarde las revistas que allí no se consiguen, pedido que en otras cartas fue reiterado con libros técnicos de consulta permanente sobre minerales, metales, fórmulas y métodos que él utilizó desde su formación hasta su muerte en 1994 al momento de trabajar como perito para Metalúrgica Tandil.

Cabe aquí una aclaración pertinente. Al contar con este archivo fragmentado recordé que Roland Barthes en sus últimos años escribió *Fragmentos de un discurso amoroso*. De este texto pude rescatar lo obvio para atravesar la lectura de estas cartas por lo que prefiero citar apenas esta fracción que sí es pertinente:

Lo que se ha podido decir aquí de la espera, de la angustia, del recuerdo, no es nunca más que un complemento modesto, ofrecido al lector para que se tome de él, le agregue, lo recorte y lo pase a otros: en torno de la figura los jugadores hacen circular la sortija; a veces, por un último paréntesis, retienen la sortija un segundo todavía antes de pasarla. (El libro, idealmente, sería una cooperativa: «A los Lectores-A los Enamorados- Unidos»).

Prefiero sí ahondar en otro texto de Barthes que fue el último en escribir en 1980: *La cámara lúcida*, un ensayo sobre unas fotografías seleccionadas. En esta obra ya clásica el autor nos proporciona dos conceptos que vienen al caso: el *studium* y el *punctum*.

“ Lo que experimento en relación con algunas fotos que elegí: tiene que ver con el interés humano por algo en particular, el estudio, la aplicación, el gusto por algo o alguien o, como lo denomino, el STUDIUM... Pero algunas fotografías están envueltas solo en studium que es el campo del interés personal y diversificado y es parecido al interés que tenemos por cierta vestimenta, personas, espectáculos o libros que consideramos ‘ distintos ’. Reconocer el studium es encontrar las intenciones del fotógrafo ya que el studium es una especie de educación para lo cual estaremos amaestrados para encontrar al operador de la foto ”.

Propongo, entonces, tomar estas definiciones y utilizarlas como herramientas para encarar las fotografías y las cartas bajo la lupa que nos permita leer y mirar las fuentes con el mismo rigor a pesar de las notables diferencias entre sí.

El otro concepto es el más reconocido de este póstumo libro de Barthes: el *punctum*, es “...también pequeño agujero, manchita, picadura, o sea, es lo que de la fotografía me apunta, pero también me mortifica y me hiere”.

Sigamos abriendo cartas.

En la segunda y tercera carta de Ofelia de fines de enero le comunica que la foto que envió es la mejor que pudo lograr de su hija Mónica que... **“por momentos te va a acompañar en estos amargos momentos la foto de nuestro ángel”**. También le ofrece mandarle un juego de ajedrez por medio de un pariente de La Plata.

Esta carta es la primera de febrero y es la que nos indujo a optar por la premisa de Barthes sobre el *punctum*: es una foto adherida a una carta amorosa. Es Ofelia con una sonrisa que nos invitó a escribir este artículo. El contenido es contundente ya que se descarga contra quienes ella y luego Esteban advierten que no los han defendido suficientemente o los han defraudado en su buena fe. Luego de la presentación formal y saludos Ofelia se sincera:

(...) yo lo único que siento es que a esa basura del Ruso (camarada de Esteban de apellido Russo) no haberlo sacado a patadas el día que se paró en la puerta; me supongo que no le darás mucha bolilla ni a él ni al Willam, la novia de este estuvo dos veces estoy esperando que vuelva para echarla como perra, porque la tipa vino aquí y fue a lo de Pistone; diciendo que a la porquería del novio lo habían llevado preso por haber venido a casa porque ella querido no te va a devolver los días que te pasaste encerrado ni tampoco el empleo si te dan de baja (Dios quiera que ocurra esto último, porque si no tendrás que pedirla, yo quiero vivir feliz a tu lado y no llorando como hasta ahora...) yo me siento orgullosa que no seas un delator porque eso desgraciadamente son las basuras más grandes como personas...pero también me da asco pensar que el Ruso sabía que vos tenés mujer e hija y no tenía que venir con ninguna de esas gansadas; yo estaba bien segura que vos no estabas metido en nada sucio ... yo quiero que vos tesoro abras de aquí en adelante bien los ojos y no escuches ninguna conversación porque a vos te pasan estas cosas por ser demasiado bueno ... y cuando alguno te diga algo dale unas buenas trompadas.



Es esta la única de las cartas que Ofelia escribe con varios errores de ortografía debido a su momentánea ira explícita. Aun así es también la comunicación mejor dedicada con su fotografía adherida y su prosa característica.

Esteban responde el 6 de febrero y le ruega que con respecto a Russo y a Williams...

... no les guardes rencor a ellos ni a ninguno que también son víctimas de estas desgraciadas circunstancias que estamos viviendo pero si cuidate de la novia pero con todo disimulo porque tenemos sospechas de ese lado vino todo lo que nos está pasando. ¿Te acordás de aquella noche que lo vimos a Suárez frente al correo que la estaba esperando?, atá cabos y vas a deducir lo que pasó ahí. Lo mismo a Tomás ese día que fue a casa a averiguar por el chalet también fue a espiar, pero a esos ya les va a llegar el momento de rendir buenas cuentas. Te pido que no hables de estas cosas con ningún tipo de la Base (Aérea) excluyendo a Pistone (su albaceas) que es el único amigo fiel como siempre te lo había dicho, no te imaginas la manga de falsos y traidores que hay. Acá está preso un amigo que ha hecho realizar averiguaciones y sabemos que nos darían trabajo en compañías norteamericanas para trabajar de mecánicos de aviación en Brasil, Venezuela o Israel así que yo quería preguntarte que pensarías vos de esta posibilidad y que si esto no se arregla bien y nos andan con persecuciones nosotros dos también tomemos el camino del exilio, si a vos no te gusta nos quedamos en Tandil y trabajaré de mecánico, de tornero o de cualquier cosa que estoy seguro que viviremos más tranquilos y felices que hasta ahora.

La carta de Ofelia es inmediata respondiendo a las sugerencias de Esteban y sus requerimientos. La carta del 9 de febrero está incompleta, consta de sólo una hoja y se interrumpe, pero ya en el inicio ella le contesta que no le pida que no los odie a Williams y a Russo porque..." **a mí me han hecho un mal muy grande**". Inmediatamente después le responde que (con respecto a ofertas de posibles trabajos en otros países) ..."mi respuesta es **no** (...) dice papá que por trabajo no te preocupes que nos vamos a arreglar de alguna forma".

En la carta siguiente del 17 de febrero Ofelia le cuenta que el carnaval de unos días antes (lunes 13 y martes 14) **“...no lo ví ni en fotos...una porquería...una o dos murgas, un solo carro adornado y algunas máscaras y nada más”**. En otro párrafo continúa: **“Y lo único que siento es que este año yo pensaba dejarte ir solo a los Bailes de Carnaval (mentiras criollas) y te viene a suceder esto; pero el año que viene te voy a dar permiso.....para ir a dormir”**.

Casi una semana más tarde Esteban le responde que recibió su foto...” **también estoy aprendiendo portugués aprovechando que está preso un amigo llamado Miño que lo habla muy bien**”. Luego le cuenta que le pidió al Juez que agilicen su pago suspendido.

La última carta de febrero – de fecha 24 – de Ofelia es algo más dramática ya que presiente que el traslado a La Rioja podría ser inminente ...” **vivo temblando de pensar que te vayan a llevar a Chemical**”.

Esteban escribió el 25 del mismo mes y le cuenta a Ofelia que no sería posible que lo visite ya que todavía no cobró y no cuenta con dinero ya que debe pagar los gastos de cantina. Además agrega...” **como te habrás enterado por los diarios acá hay una epidemia de parálisis infantil y no creo que sea conveniente que traigas a la nena ... por lo tanto te autorizo a venir solamente por cinco días**”. En la próxima carta de Esteban le aclara que corrió un rumor sobre que en unas semanas ...” **iban a largar a nueve de los que estamos detenidos ... y ahora parece que el 5 o 6 de marzo se va a reunir el Tribunal que nos juzgará...me duele mucho que estes sufriendo por mi causa**”. En otro párrafo le aclara que...

...el defensor que tenemos que designar cuando se haga el juicio tiene que ser un Oficial y ya hemos pensado que ninguno de nosotros va a designar a nadie, que el juez ponga el que él quiera, como le corresponde hacerlo, imaginate quien va a querer defender y si nombramos a algún conocido es un compromiso para él, porque lo primero que van a pensar es que también es peronista... si venís a Bs.As. traeme el ajedrez y el libro “Tratado elemental de las aperturas”, “Tratado completo de las aperturas”.

La próxima carta de Ofelia nos permite saber que lo ha visitado en El Palomar y se siente más tranquila porque él pudo recibir su visita y ...” **vi que estabas tranquilo porque nada malo has hecho**”.

La segunda carta de Ofelia del mes de marzo tiene un dato que aclara algo de las cartas anteriores: **“El otro día me dijeron que el Señor Suárez, al de la base lo tienen preso**

incomunicado por ladrón y están esperando que venga el juez pueda ser que pague todo el mal que ha hecho”.

Otra vez Ofelia vuelve a escribir con cierto grado de arrebato sin respetar las formas en la escritura. También vuelve a referirse al tema de la parálisis infantil que, según le cuenta a Esteban, en Tandil todavía no hay casos. A partir de estas cartas Ofelia le dedica la mitad de ellas a alabar la belleza y picardías de su hija, además de sus temores por la poliomelitis: **“Cuando llegué de La Plata mamá me hizo cambiar toda la ropa antes de tocar a la nena”.**

La última carta de estos primeros meses es de Esteban informándole a Ofelia que es inminente el traslado hacia Chamental donde estarían muy poco tiempo **“porque ya el sumario estaba en marcha”** según le informó el oficial responsable del traslado. Nada de esto sería verdad y el juicio se resolvería recién a inicios del próximo año, en enero de 1957. Además, le pide a Ofelia que **“... con respecto a lo que decís de Suárez mandame más detalles...”**. Imaginamos que todos los datos que puedan tener los detenidos son válidos para argumentar mejor sus defensas así como saber quiénes conspiraron, traicionaron y no defendieron lo suficiente a sus propios camaradas.

Así termina la primera etapa de este intercambio epistolar. El telegrama del 15 de marzo en el que Esteban le informa a Ofelia que será trasladado a Chamental, Provincia de La Rioja se adjunta a seguir. Las próximas cartas son fechadas desde octubre.

REPUBLICA ARGENTINA DE LA PLATA
TELECOMUNICACIONES
MINISTERIO DE COMUNICACIONES

Categoría: _____
Destino: OFELIA DE SORIA
Origen: FICHIERO ===1270===== TANDIL == R
Destino: _____

INDICACIONES
PREC: EL PALOMAR R ===546=====13=====18.30=====

FECHA: 15 MAR 1956

VIERNES PARTO PARA CHAMICAL MUCHOS CARINOS

SORIA

Última tanda de cartas:

La primera de las cartas del último trimestre de 1956 se inicia con la carta de Esteban del 9 de octubre desde *El Palomar* y la forma de relatar su cotidiano nos deja ver que hace poco volvió

hacia Morón. Le cuenta a Ofelia que se la pasa en el Casino donde lee muchos libros técnicos y toma apuntes en sus libretitas, juega al ajedrez y a la noche miran televisión.

Luego se queja por no tener información sobre su situación (legal): **...” estamos como el primer día, pero supongo que antes que termine la semana vamos a tener alguna novedad”.**

Ofelia le responde el 12 de ese mes y allí no enteramos que estuvieron juntos en *Chamical*, **“(hace) exactamente 8 días que nos separamos”.** A lo que Esteban le responde el 15 escribiendo otra vez que **“...estamos como el primer día”,** pero agrega otros datos interesantes: **“según lo que dijo Willams parece que la novia habló en Tandil con un Capitán y le dijeron que para antes del 15 de noviembre nos iban a largar, no sé qué habrá de cierto en esto”.**

Luego cuenta que desde *Chamical* trajeron a un compañero llamado Moreno y que trajo un dato acerca del Comandante que

...le mandó un telegrama a Orellana y Sesta en el que decía que había buenas noticias para ellos, no sé de qué clase sean pero como estoy esperando carta de Sesta en estos días voy a saber que dijo el gordo. (...) Si lo ves a Pángaro decile si él tiene mi reloj pulsera.

A partir de fines de octubre Ofelia se muestra algo más esperanzada y las cartas están plagadas de datos sobre su hija, el corte de sus cabellos, las monerías que hace y lo que come y sobre sus primeros pasos. También aparece un nuevo apellido: **“...me han dicho que Fascio se va a Buenos Aires porque el lunes tiene que estar en el Comando...si es para mucho tiempo mándame a decir la verdad”.**

Esteban le responde el 18 de octubre informándole que...

Moragues (lo llamó) al negro Díaz para preguntarle como estábamos y le dijo que iba a ir al Consejo de Guerra para activar el asunto y que nos llamarán a elegir defensor, yo había pensado en Filipini o en el Capitán Salas pero creo que al final vaya a elegir uno de Buenos Aires. (...) En el boletín que salió el día 16 salió el pase a “Pasiva” de todos nosotros ...así que este año no corre para el retiro pues es con fecha 1 de enero de 1956 además creo que nos pagarán la mitad del sueldo.

En la próxima carta le aclara que lo del sueldo fue una falsa alarma y que continuarán cobrando lo mismo que en *Chamical*, además...

...mañana tienen que ir al Consejo la mitad de nosotros y pasado mañana el resto para elegir defensor, así que parece que el asunto nuestro comienza a

caminar...escribime sobre si se curó bien la tos (su hija), si le han salido los dientes, que le dan de comer y en donde y con quien duerme.

Como vemos, las vicisitudes son constantes y las dudas son mayores que las certezas, especialmente sobre los defensores que los van a representar, los sueldos y la situación militar con respecto a la fuerza y su condición de baja o pasiva. Cabe aclarar que con la vuelta del gobierno justicialista de 1973 se le fue restituido el grado de suboficial (con el rango de suboficial mayor) y le reconocieron su jubilación.

Ofelia vuelve a mostrarse inquieta en su última carta de octubre, la del 25: **“...hay momentos en que las fuerzas me flaquean, será lo que he sufrido tanto al principio que tengo miedo de esta nueva separación (...) te diré que todavía no nos cortamos el pelo (la hija y ella)”**.

Como siempre en las despedidas y en casi todo el texto en esta etapa las noticias son en relación a su hija que había completado un año en setiembre.

Esteban responde inmediatamente el 29 de ese mes y le comenta que:

Te diré que ya fui al Consejo de Guerra a elegir defensor (...) nos dieron una lista de oficiales que prestan servicio en Buenos Aires, yo hubiera querido elegir uno de Tandil pero no era posible así que me decidí por el Capitán Fistolera a quien conozco desde hace muchos años y hemos volado muchas veces juntos, primero le pregunté por teléfono si aceptaría el cargo y me dijo que estaba conforme, le preguntamos también al suboficial que nos atendió si el asunto nuestro tardaría mucho en resolverse y dijo que más o menos un mes o un mes y medio más.

La espera iría a ser más extensa y hasta inicios de 1957 no serían liberados.

Ofelia escribe su primera carta de noviembre con pocas novedades salvo un dato:

Mi tesoro te diré que Tandil está muy lindo vos ni te imaginás, en las calles 9 de Julio y Rodríguez han puesto la luz blanca; está iluminado como si fuera carnaval, no te vayas a creer que fui a pasear a la noche al centro sino que me contaron Sara y mamá que el otro día salieron a caminar y llegaron hasta el centro y dicen que está regio.

Luego continúa como siempre relatando las novedades y avances de su hija. Esta carta también se interrumpe sólo con una hoja incompleta.

Esteban vuelve a escribir el 13 de noviembre y en esta carta le adelanta que

Hoy cuando venía al casino para almorzar me encontré que habían venido unos representantes de la Casa Siam que venden heladeras, ventiladores y lavarropas por intermedio de D.A.S.A. – Dirección de Ayuda Social de Aeronáutica – (...) al final me

entusiasmé con un lavarropas (...) y según lo que me dijo el vendedor lo van a entregar dentro de 20 o 30 días porque como los obreros están de huelga y tienen muchos pedidos en este momento no tienen existencias (...) En cuanto venga mi defensa y si me comunica algo de importancia te voy a avisar.

Él le responde el 16 con sus habituales preguntas sobre su hija. Luego le informa:

El martes vino el Capitán Fistolera que es mi defensor, todavía no le entregaron el sumario así que no sabe nada, en cuanto lo reciba va a venir para que estudiemos la acusación y la mejor forma de plantear la defensa (...) me dijo que había venido para decirme que tuviera confianza en él que me haría una buena defensa (...) Siempre sueño con vos y con la nena que estamos otra vez juntos y felices....

En estas cartas de esta segunda parte del año es bastante habitual que ambos relaten que han tenido sueños con su pareja.

Ofelia le escribe el 18 de noviembre y allí nos enteramos que a Esteban lo han traído a Tandil en alguna oportunidad ya que fueron muy felices entre la vuelta de *Chamical* y fines de octubre: **“(...) uno de los días que vos estaban aquí en Tandil (días inolvidables)”**. Después le comenta que a su hija la va a peinar especialmente para una foto que le enviará en breve.

Esteban le responde el 20 que recibió la fotografía... **“...que me recuerda tantos encuentros dichosos, cuando faltaban pocos días para nuestro casamiento...”**. Luego vuelve al tema de su detención: **“Ayer vino Sesta a visitarnos, lo han largado a él y a Orellana en forma condicional”**.

Luego vuelve sobre el tema recurrente:

Mi defensor no volvió más, pero lo estoy esperando de un momento a otro pues ya tiene que haber recibido el sumario, ayer vino el defensor de Castelli, es el Capitán Domínguez a quien conozco desde hace muchos años y dijo que el fiscal tiene muy buena voluntad y va a pedir la menor pena posible.

La próxima carta también es de Esteban y, luego de preguntar por su hija, le comenta lo siguiente sobre el sumario:

Esta mañana hablé por teléfono con mi defensor y me dijo que ya había recibido el sumario y que el lunes va a venir para que hagamos la defensa, dijo que todo va a salir bien para mí y que de acuerdo a lo que había leído no tengo ninguna acusación grave, en mi próxima carta ya podré darte más detalles.

Mas adelante nos enteramos que su detención fue el 20 de diciembre de 1955.

Diciembre de 1956 es el último mes del que tenemos registros epistolares del matrimonio ya que, suponemos, fue liberado a inicios de enero de 1957.

La primera de las cartas de diciembre es de Esteban y desde el principio el tono es radicalmente opuesto a lo que venía siendo: se queja de su tristeza y le reclama que su amor no es como el de antes. Notamos un agotamiento considerable después de casi un año de traslados, dilaciones del juicio y otras vicisitudes no menos desgraciadas. Luego vuelve a escribirle sobre la fotografía que le enviara la semana anterior. Luego pasa a lo importante en su caso como fue el juicio. Veamos:

La defensa todavía no ha recibido el sumario, pero en esta semana seguro que se lo entregan, pues primero se lo entregan a los que el fiscal ha pedido una pena mayor (...) creo que a los que están por encubrimiento no les van a dar la baja así que espero si esto se confirma que me pasen a retiro con 1.500 \$ de sueldo, desde que me he enterado de esta noticia te aseguro que no puedo ni dormir, me parece que ya estoy en casa jugando con la nena.

Luego vuelve a comentarle sus planes de comprar un torno para trabajar en su casa. También le comunica a Ofelia que los invitaron a hacer vuelos en una compañía de aviación que vuela a EE.UU., Chile y Uruguay y que él pidió el cargo de mecánico navegante “(...) **pero lo único que me interesa es estar a tu lado y criar a mi hijita y hacerte olvidar tantos malos ratos que has pasado**”.

La próxima carta de él es ilustrativa...” **estos que son los últimos días que estaremos separados se me hacen interminables...**”. Además, vuelve a escribir algo sobre su suegro Villaverde, que también fue enjuiciado en Azul: “**Quizás cuando Doña Felipa vuelva de Azul lo haga también el viejo, él tenía esperanza que se le arreglara el asunto y pudiera volver a casa... cansado de andar rodando**”.

En la carta de mediados de diciembre Esteban insiste con que los últimos días se le hacen más largos que todo el tiempo que estuvieron separados y cada párrafo es una queja de melancolía. También se alegra de la vuelta de Villaverde a Tandil.

La próxima carta de Esteban es informativa sobre que el 26 o 27 van a ir al Consejo (de Guerra) y que espera ser liberado inmediatamente. También le cuenta algo más sobre el juicio:

...fuimos a ver al asesor legal de Aerolíneas, que es un Vicecomodoro (...) pues como es abogado y amigo de Fistolera estaba en mejores condiciones para juzgar sobre las conclusiones del sumario y la acusación que tengo. (...) ya tengo elegido el torno que vamos a comprar.

Esteban sigue escribiendo y así insiste en su deseo de no volver a la aeronáutica una vez que sea liberado **“...creo que el 28 voy a poder ir a casa”**.

Esteban vuelve a escribir y les dice a ellos que **“...no pasen tristes la Nochebuena con tal no me tienen preso por algo que pueda darnos vergüenza yo me voy a acordar mucho de todos ustedes y voy a hacer de cuenta que estoy sentado junto a la familia...”**. Mas adelante le comenta – sobre su suegro – que **“...no eran necesarios seis meses más,”** por lo que suponemos que la detención de Villaverde también fue extensa ya que no sabemos cuándo se inició.

La última carta es de él del 23 de diciembre. Es un deseo y una premonición ya que a la vuelta será parte del sector técnico de la fábrica de auto partes *Metalúrgica Tandil*. En esta fecha insiste en comentarle que

...el miércoles a la mañana vamos al Consejo y esperamos que a los que están cumplidos que creo serán todos, nos dejen ir enseguida para la casa... estos días se me hacen eternos... ando como enloquecido de un lado para otro... (cuando estemos en casa) ...por lo menos vamos a dejar de sufrir cada vez que venga algún lío pues ya voy a dejar de ser militar.

Varias docenas de cartas, repletas de citas de fotografías enviadas y miradas con fascinación, de promesas de amor eterno y de melancolía por la separación forzada no opacaron el deseo de continuar con la esperanza de ampliar la familia ya que en octubre de 1958 nació la segunda hija. En todas notamos la soledad y resistencia de estas mujeres que mantuvieron sus lazos de solidaridad con otras amigas como Sara y Dora en medio del aislamiento ante la detención de sus maridos.

Fotos y cartas de un amor a otro que, como todo alfabeto de símbolos, debimos desentrañar en honor a este amor en medio de lo que Borges llamó en *El Aleph* sobre las cartas de su amada Beatriz al odiado Daneri: **“...cartas increíbles, precisas...”**.

Imágenes migrantes e identidad. El caso de Porcelanas Magdalena y la identidad gallega

Gabriela Hernández Celiz

LabTIS (Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad -UNRN)

mghernandez@unrn.edu.ar

Laura Fuertes

UIDET- GIGA (UIDET-Grupo de Ingeniería Gráfica Aplicada, Departamento de Mecánica,

Facultad de Ingeniería, UNLP)

lfuertes@ing.unlp.edu.ar

«migrante»: Que migra. Aplicado a persona, usado también como sustantivo. (RAE)

«migrar»: intr. Trasladarse desde el lugar en que se habita a otro diferente. (RAE)

“Galicia alberga actualmente casi 3.000.000 de personas, pero varios cientos de miles más residen fuera de sus fronteras. Los que lo hacen en América son el remanente de la gran emigración gallega a ultramar durante los siglos XIX y XX, el fenómeno social que más influyó en la vida colectiva del país a lo largo de la Edad Contemporánea.”¹

Imagen, imaginario social, identidad

Años atrás abordamos en diversos escritos el fenómeno de las imágenes migrantes². En ese momento nuestro interés estaba dirigido a reconocer las relaciones intertextuales y los caminos que nos llevaban desde el diseño contemporáneo hacia los textiles tradicionales argentinos centrados, en ese caso, en la habitualmente denominada “guarda pampa”. De esos estudios extrajimos algunas conclusiones iniciales.

Decíamos entonces que dicha migración podíamos considerarla como una “deriva” en la que se involucraba un pasado histórico-social predado, que nos acercaba visiones que en el trayecto

¹ Farias, Ruy (2016).

² Concepto también utilizado por Hans Belting, entre otros, referido a la reutilización de imágenes –con respecto al primitivismo y el uso referente a las máscaras africanas- apropiadas por el arte europeo de finales del XIX y principios del XX. En *Antropología de la Imagen*, (2007), Katz editores, Madrid – Bs. As.

deconstruían significados y significantes y a la vez construían y reconstruían identidades locales y regionales. También reconocíamos que la reutilización de imágenes no era un fenómeno sólo asociable a la contemporaneidad pero que el siglo XX había hecho que la reproducción, multiplicación y resignificación fueran una práctica habitual, cuya retórica no era ni desinteresada ni ingenua.

En aquella ocasión decíamos que este mecanismo alcanzaría formas diferenciadas en relación al referente elegido y la valoración (implícita o explícita) por parte de quien resignifica. Algunas de estas formas podrían ser “...asociadas a valores positivos más que negativos (cita, copia, plagio, apropiación, adaptación, transformación, fragmentación, alusión) ...” y otras se verían revestidas “...de valor negativo más que positivo (ironía, parodia, distorsión), pudiendo algunas de ellas situarse en cualquiera de los dos polos, según el contexto de producción” (Hernández Celiz, Fuertes, 2011, p. 9).

En ese momento nuestra investigación se centró en la resignificación de la iconografía de pueblos originarios argentinos, imágenes producidas principalmente por medio de técnicas de textilería. En particular estudiamos la deriva antes mencionada que llevaba a un elemento simbólico-decorativo como el de la guarda pampa hasta piezas de diseño mobiliario, decorativo o textil contemporáneo, entre otros. En estas piezas sería retomada y resignificada “... pero su “apropiación” por parte de artistas y diseñadores encierra una valoración que nos remite a su carácter *cultural* -literal o metafóricamente- y que incluye desde la cita textual descontextualizada, hasta la lejana alusión de formas y usos originales” (Hernández Celiz, Fuertes, 2011, p. 9).

Años después, nuestro interés por un nuevo tipo de piezas se entrelaza con aquella mirada, aunque la particularidad de estas *imágenes migrantes* merece que nos detengamos a analizar intenciones, formas y resultados, en los que un imaginario regional se propone a modo de reafirmación ideológica para un grupo cultural, en ese entonces, perseguido.

En las páginas siguientes reseñaremos lo que un objeto, encontrado por casualidad, nos enseñó acerca de los modos en que una cultura puede plantearse alternativas de rescate y resignificación de su pasado, transformado una mirada aguda en herramienta para la lucha cultural activa. También tomaremos este análisis como una ocasión valedera para la explicitación de métodos de creación que vinculen pasado y contemporaneidad, y que se pondrán en evidencia al analizar la pieza seleccionada.

Porcelana Celtia - Magdalena

Comenzaremos con una breve presentación del objeto seleccionado. Es esta una lechera sellada por Porcelanas Magdalena (fábrica fundada hacia fines de la década del '50 del siglo pasado³, en la localidad del mismo nombre -en Prov. de Buenos Aires- por Isaac Díaz Pardo (1920-2012), intelectual gallego que llegó a Argentina por motivos que mencionaremos en el próximo apartado). Sus líneas geométricas, junto con su decoración abstracta hizo que resaltara por contraste en el escaparate de una pequeña casa de antigüedades de la localidad de El Hoyo, Chubut. En ese año 2018 fue adquirida junto con una tetera del mismo juego (Fig.1), siendo su destino final no el uso sino la compañía de algunas otras piezas de vajilla, pasando a formar parte de un pequeño “gabinete de curiosidades” familiar o “de cercanía⁴”, junto con otros ítems de mobiliario de diseño argentino del siglo XX.

Desde un ojo contemporáneo podríamos afirmar que la lechera es un objeto común cuyo destino inicial era el uso diario. Desde una mirada histórica, mediada por los Estudios de Cultura Material y la idea de supervivencia tomada de Aby Warburg⁵, esta lechera nos habla de formas básicas racionales, abandono de formas clásicas, búsquedas modernistas de funcionalidad estética, así como la construcción (más cercana en el tiempo) de identidad comunal en torno a la producción de este y otros objetos pertenecientes a la misma fábrica⁶. Esta historia nos llevará de Galicia a Buenos Aires y nuevamente a Galicia, siempre de la mano de la recuperación de la memoria, el estudio de las formas y la vocación de diseño como manera de mejorar la vida del pueblo.

³ La cesión de tierras definitiva, por parte del Municipio de Magdalena a Celtia Sociedad Anónima, bajo Ley 17.298 de septiembre de 1956, por el Interventor Federal de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

⁴ La adjetivación es nuestra.

⁵ Didi-Huberman, G. (2009)

⁶ Sobre este tema puede recurrirse al sitio “Celtia Magdalena” en el que un grupo de vecinos, exempleados de la fábrica e interesados en el tema, discuten y aportan sus conocimientos sobre el emprendimiento. Esto incluye la relación con el museo regional, el Municipio de Magdalena y coleccionistas europeos.
<https://www.facebook.com/groups/301146844276964/>



Fig. 1. Lechera y tetera de Porcelanas Magdalena, con sello e identificación del operario
“AD”

(Fotografía de las autoras)

Con relación a los objetos artísticos y manifestaciones visuales vinculables a ellos, el pensador alemán Aby Warburg utiliza el concepto *Nachleben*. En palabras de su comentador, Georg Didi-Huberman: “Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del ‘vivir- después’: un ser del pasado no termina de sobrevivir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo intempestivo” (Didi-Huberman, 2009, p. 29).

La idea de un *gabinete de cercanía* pone al objeto en un lugar en el que es punto de partida y de retorno: de partida en cuanto a que su estudio posibilita lo que ya fue manifestado en escritos anteriores que, para diseñar, es necesario investigar (De Ponti y Fuertes, 2022), o desarrollar la acción proyectual con base retrospectiva; en cuanto a retorno, atento a que su existencia en un contexto cotidiano (situado y diferente a un ámbito museístico) dispara memorias, vivencias, así como usos personales y recuperaciones sociales.

El camino de Galicia a América

Los autores que han abordado la obra de Isaac Díaz Pardo, generalmente más centrados en su proyecto para la mucho más conocida cerámica de Sargadelos, nos permiten intuir en su vínculo con América, por momentos, un espíritu de revancha y mucho de hartazgo ante la situación española de ese momento. En sus palabras “...el caolín gallego, al ponerlo en manos ajenas a Galicia fue la razón que me llevó a la emigración...”⁷. Otros autores, sólo hacen referencia a que el desarrollo de su proyecto de este lado del Atlántico se debería a su coincidencia en Buenos Aires con Luis Seoane (1910-1979), artista en algunos casos identificado como argentino hijo de gallegos y, en otros, directamente como emigrado gallego⁸, con el que habría mantenido una extensa relación epistolar previa (Sánchez García, 2010, p. 241), lo que posteriormente se transformaría en fructífera sociedad principalmente reconocida primero en lo que se llamó el Laboratorio de Formas (en Argentina) y luego en el desarrollo de Sargadelos (en España).

Aunque sin que se evidencie firma, en el repositorio digital dedicado a Díaz Pardo se encuentra una noticia de 1956 identificada como perteneciente a una publicación de Seoane: *Galicia Emigrante*. La nota, dedicada a la cerámica del artista gallego, da cuenta tanto de las características de su primera fábrica de cerámica -en la localidad de Castro, Galicia- como de la exposición de sus piezas de porcelana en el Centro Gallego de Buenos Aires acompañada de óleos del mismo autor; en la misma se incluían fotografías de los talleres de la fábrica. Comenta el autor el hecho de que los obreros fotografiados habrían sido antes pescadores o labriegos y que en esta nueva tarea lograban prestigiar a Galicia con sus producciones, en tierras lejanas⁹.

⁷ Sargadelos (1987). Citado en Real López, Inmaculada (2019).

⁸ Esta historia, cercana en el tiempo, aún incluye muchos intereses individuales que si bien no terminan tergiversando los acontecimientos, si pecan en varias instancias, por omisión, razón por la cual recurriremos, en lo que nos concierne, a los escritos mismos de Díaz Pardo o a fuentes reconocidas. Aquí seguiremos a Silvia Dolinko, especialista en su obra, que sitúa el lugar de nacimiento de Seoane en Argentina, de familia gallega que vuelve a su tierra cuando él tenía cinco años (Dolinko, 2022).

⁹ Galicia Emigrante: “Las porcelanas de Isaac Díaz Pardo”. S/D-S/F (identificada como de 1956)

Si bien en las fotografías es posible reconocer piezas de vajilla como tazas o jarras de formato clásico, en general las cerámicas expuestas y lo que otras publicaciones de la época reseñan suelen ser sus piezas más figurativas, dedicadas a personajes tradicionales o tomadas de pinturas de artistas gallegos como Carlos Maside (1897-1958) o Laxeiro (José Otero Abeledo, 1908- 1996), entendido esto como un medio de recuperación, defensa y exaltación de la identidad gallega, en la nada favorable España franquista¹⁰.

Real López (2017) sitúa una corriente galleguista existente ya hacia finales del siglo XIX, vinculada a la recuperación de las identidades colectivas y de propuesta nacionalista. A principios del siglo XX se actuaba por la defensa de la lengua gallega, la autonomía y la formación de un *Partido Galeguista*; en este contexto, las acciones artísticas fueron transformándose en acciones políticas que tanto encontraron apoyo como comenzaron a ser perseguidas. Es el caso de Camilo Díaz Baliño (padre de Díaz Pardo) de intensa militancia, el que es apresado y luego asesinado en 1936¹¹, en tiempos de la Guerra Civil Española.

Díaz Pardo y la reivindicación de lo propio

Tal como mencionáramos en la sección anterior, algunos de los temas que preocupaban a Díaz Pardo se relacionaban con cuestiones productivas concretas. Ya tomando a la localidad de Magdalena como una de sus bases, sus contribuciones a la revista Galicia Emigrante -ológrafas o anónima- incluían narraciones detalladas en las que podemos conocer su posición ante lo que consideraba el expolio de Galicia, en frases como “...en España no faltaron esos seres de chatura humana escalofriante que se apresuraron en poner, en bandeja, los caolines de Sargadelos entregándoselos a la industria centro-europea en propiedad administrativa y técnica” (Díaz Pardo, 1958, p. 28) para luego agregar “Los artículos manufacturados con caolín suelen tener un valor doscientas veces superior al de su materia prima. Hoy ya no le pertenecen en absoluto a Galicia, más que los jornales de hambre de quienes los extraen”. (Op. Cit, p. 40).

En el mismo medio un año antes había publicado bajo el seudónimo S. Fernández Ollarnovo una nota de tinte enteramente económico y con afán de denuncia en la que, bajo el explícito título “Economía Extractiva en Galicia a Favor de Intereses Extranjeros Facilitada por el Oportunismo Centralista” daba a conocer a la comunidad gallega en ambos lados del Atlántico

¹⁰ Acerca de la política anti regional del gobierno de Francisco Franco y la importancia de la perspectiva cultural artística en el mantenimiento, construcción y reconstrucción de la identidad gallega tanto en Galicia como en el exilio, son de fundamental lectura las investigaciones de Inmaculada Real López, por ej. Real López (2017).

¹¹ “Camilo Díaz Baliño: padre y maestro.” En la página Isaac Díaz Pardo. Memoria viva. (consulta 25/07/24) <https://www.isaacdiazpardo.gal/es/vida/familia/camilo-diaz>

los manejos realizados en torno a la materia prima presente en la región. Específicamente hacía referencia al hierro, el caolín, el litio del que, casi con aires premonitorio decía “En un futuro muy próximo el aluminio será sustituido por otro metal todavía más ligero: el litio... La mena principal del litio es la espodumena y parece ser que los yacimientos más importantes descubiertos hasta ahora en el mundo... están situados en Galicia...Se espera de un día para otro la publicación de la Orden Ministerial que entregue a los americanos, también estos recursos de Galicia”. Agregaba luego su preocupación acerca del destino de la energía producida por fuentes hidroeléctricas, pero esta vez a favor del “centro de la península”.

Del mismo año es “Galicia, país rico de gente pobre” (Díaz Pardo, 1957) en la que reseña un informe del Banco de La Coruña acerca de la economía local y los aportes que realizara a la economía española. De particular interés es cada uno de los párrafos dedicados a comentar la que sería la posición oficial con respecto a la emigración de sus paisanos. En el artículo llega a mencionar que distintas instituciones públicas contribuían al incentivo y “formación” de los futuros emigrantes. Menciona las palabras de un representante del “Gobernador civil” que instaba a que los emigrantes fueran “apóstoles llenos de fervor religioso” que continuaran la tarea comenzada en época de la conquista. También comenta el caso de cinco jóvenes matrimonios que fueron enviados por avión (anteriores contingentes llegaban a América obviamente en barco) a Canadá, generando el entusiasmo de la autoridad de turno ya que se daba por supuesto que los mismos enviarían remesas a sus parientes en Galicia. Estas variadas reflexiones, publicadas antes y después de la organización de la fábrica en Magdalena, dan cuenta de lo amplio de sus intereses y preocupaciones con respecto a su patria de nacimiento.

Forma, técnica e imágenes migrantes

Retomando el análisis de la lechera y su posible relación con Galicia, una faceta muy desarrollada en su trabajo americano fue la vocación de formas de corte modernista con inspiración, tal como se mencionará posteriormente, en Tomás Maldonado y la Escuela de Ulm. De todos modos, para esta etapa de investigación nos centraremos en los aspectos ornamentales que, por técnica de calco, se incorporan a la porcelana. Analizando otros ejemplos, también identificados como oriundos de Magdalena surge que la decoración de tipo geométrica, aplicada por medio de calcos y de diseños variados, fue una práctica común. Revisando imágenes tanto de catálogos de la fábrica de Sargadelos como de Cerámicas del Castro concluimos que, si bien la técnica se sigue utilizando hasta la actualidad, gran parte de dicha decoración deriva de un sistema constructivo desarrollado por Díaz Pardo. En varios de los catálogos de Castro e incluso

en el último catálogo de Sargadelos se identifican los motivos decorativos como desarrollados a partir de la arquitectura gallega popular y religiosa. Con una formación de artista y hondo interés por la disciplina arquitectónica, su agudo ojo se detuvo en los detalles de su tierra y logró traducir de lo arquitectónico al mundo de la cerámica, formas y volúmenes que construirían una impronta particularmente gallega, pero al mismo tiempo vanguardista e internacional. Uno de los sistemas decorativos desarrollados por él para Cerámicas del Castro, fue denominada *Forma Monférica* en honor al monasterio de Santa María de Monfero (La Coruña, Galicia), del cual era admirador y férreo defensor. Este monasterio estuvo a punto de ser desarmado y trasladado a nuevo emplazamiento, para completar una nueva iglesia, hecho que denunció en varias publicaciones. El tiempo destruyó algunos sectores de la edificación, pero tanto su fachada como el interior, hasta el día de hoy, presentan un valor notorio.

La fachada del monasterio, revestida de un damero de piedra y pizarra, nos recuerda al ritmo visual elegido para la pieza de porcelana de referencia. Sin embargo, el diseñador aclara que su inspiración proviene de los casetones del interior del monasterio (elementos decorativo-estructurales de los techos arquitrabados y abovedados, de origen romano e impronta renacentista, que son retomados en el contexto de la creación del monasterio en época barroca). Aunque, tal como vemos en la Fig. 2, en este caso las formas no nos remiten directamente a la decoración de la lechera, sí observamos que comienza a aparecer en el rediseño una bicromaticidad, que hace referencia directa a la volumetría de los casetones, al estudio de la proyección de las sombras por ellos producida, y los ritmos y transformaciones que el diseñador busca para crear a su porcelana de impronta gallega. Llevado a la cerámica, el diseño recupera las tres dimensiones, literalizando el concepto de casetones, pero invirtiendo su ubicación (en la arquitectura son elementos del interior de las bóvedas, en la cerámica son decoración exterior del cilindro de tazas, teteras y lecheras).



Fig. 2. Recreación por las autoras de la forma monférica que aparece en la Tapa del Catálogo de Cerámicas del Castro, comparada con el calco de Magdalena

Formas portomarínicas

Prosiguiendo con nuestro análisis, un nuevo sistema llama nuestra atención: el denominado *Forma Portomarínica*. Tanto éste como el anterior, al aplicarse a la cerámica de Castro mantienen una marcada decoración tridimensional, que es el que los caracteriza en la actualidad (ya como Sargadelos). El origen de este diseño en particular es vinculado por Díaz Pardo con un referente más complejo. Se detiene entonces en los detalles de la Iglesia de San Juan, (Portomarin, Galicia), pero particularmente en una de sus ménsulas (teniendo en cuenta que cada una de ellas parece haber sido diseñada de modo diferente). En la portada del catálogo que comunica las bases del diseño, el autor justifica la utilización de formas abstracto-geométricas por la universalidad de su uso, a la vez que expresa de este “sistema plástico modular” -que así los menciona-, su origen románico (esto es, medieval). Interesante es señalar que, al bucear en el pasado, no pretende una pureza cultural ya que menciona expresamente que la península ibérica ha tenido ocupaciones árabe y romana (Díaz Pardo, S/D) que se sumarían así a la génesis de sus diseños. En el boceto a mano alzada (Fig. 3), la combinación de ortogonalidad y diagonales dará como resultado nuevas formas triangulares y rombos, luces y sombras, que se acercan más al calco utilizado en la fábrica argentina.

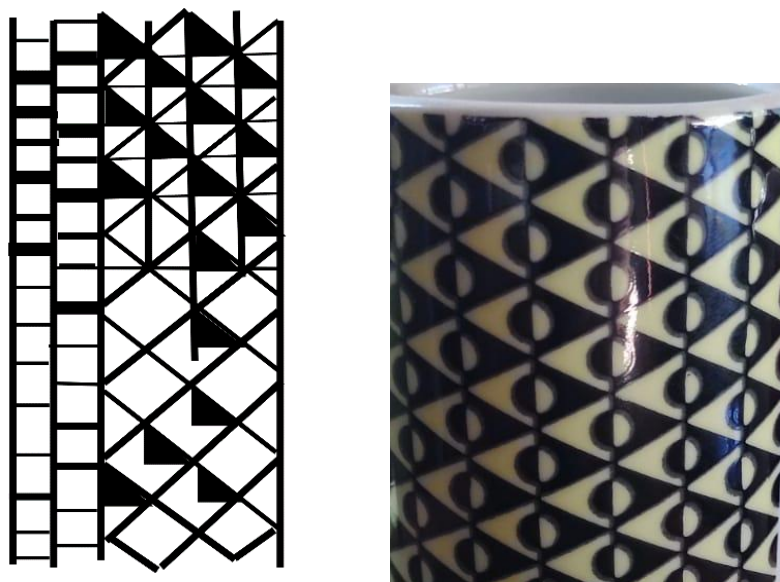


Fig. 3. Recreación por las autoras de la forma portomarínica que aparece en la Tapa del Catálogo de Cerámicas del Castro, comparada con el calco de Magdalena

Análisis del calco aplicado a la lechera

Si bien a primera vista podría sorprender la diferencia entre la propuesta decorativa tridimensional analizable en objetos de identidad Portomarínica y la lechera, otros estilos decorativos de la época aplicados a la cerámica y la porcelana (más naturalistas, de carácter florales en general) se muestran mucho más alejados de nuestro objeto de estudio. Tal como hemos podido ver anteriormente Díaz Pardo buscaba incorporar en la producción de sus fábricas una impronta gallega sin pretensión de literalidad, a partir de la observación del elemento arquitectónico. De todos modos, el aspecto que nos interesa en este punto es la utilización de moldes industriales para la realización de las piezas-base y su decoración mediante la técnica de aplicación de calcos. Según se desprende de bibliografía de la época, la utilización de calcomanías vitrificables sería verificables desde mediados del siglo XIX, siendo descrito como un “...dibujo, realizado mediante distintas técnicas, sobre papel engomado especial, con esmaltes de tercera cocción; se lo traslada luego a la pieza cerámica que se hornea a la temperatura requerida...” (Furioso y Perna, 1977, p. 94). En el caso de Porcelanas Magdalena, o posteriormente, bajo el nombre Celtia, no se ha podido verificar el origen del calco en sí, el que se presume de origen español, tal como rememoran en el grupo de Facebook dedicado a recuperar su memoria.

Tanto en Europa como en la fábrica de Magdalena, se llega a utilizar la decoración mediante calco para parte de la producción, aunque para otras se recurría a la decoración manual, la utilización de plantillas decorativas o a una presentación de esmaltado en blanco. En cuanto a nuestra investigación, el calco que tiene el objeto analizado posee una morfología desarrollada a partir de una estructura de triángulos isósceles de base 8 mm y altura también de 8 mm. En el centro del segmento de la base se inserta un círculo de 4 mm de diámetro y, siguiendo la idea del damero en una repetición alternada, aparecen presentados un triángulo negro y uno blanco, opuestos por la línea de base, con el correspondiente semicírculo en contraste monocromático. Si bien el motivo es sencillo, en su repetición se cumplen las leyes de la Gestalt: semejanza, cierre, figura o fondo, simetría, simplicidad, tal como se aprecia en la Fig. 4. También, de un modo más general y contextualizable en las tendencias de diseño de los modernismos europeos del siglo XIX y comienzos del XX, responde al esquema que ya es presentado por Owen Jones en su famosa *Gramática del Ornamento* al analizar la ornamentación del arte islámico -esquema recuperado también por Gombrich en *El Sentido del Orden* (1980, p.85)-. Para Jones (1856, p. 130), la armonía de la forma resultaría del equilibrio y contraste adecuados entre lo recto, lo inclinado y lo curvo y que, ya sea estructural o

decorativa, no puede haber una composición perfecta en la que falte alguna de esas tres figuras primarias y que las variedades y la armonía en la composición y el diseño dependen del predominio y subordinación existente entre las tres. Agrega también el autor que, en la decoración de superficies, cualquier disposición de formas en líneas rectas, es monótona y ofrece un resultado imperfecto; pero que al incorporar otros elementos lineales que tiendan a llevar la vista hacia los ángulos y luego curvas se produce un incremento armónico, donde los trazos ortogonales que forman la cuadrícula son el motivo principal y los oblicuos y los circulares serían los subordinados. De igual manera, establece, si la situación es una trama formada por líneas oblicuas, luego se debiera agregar líneas que se desarrollen ortogonalmente y líneas curvas formando círculos, para lograr un efecto final de mayor armonía, tal como se muestra en los casos extraídos de su publicación (Fig. 5).



Figura 4. Estructura de base, inserción de círculos, motivo ornamental resultante. Recreación por las autoras del calco observado en el objeto estudiado.

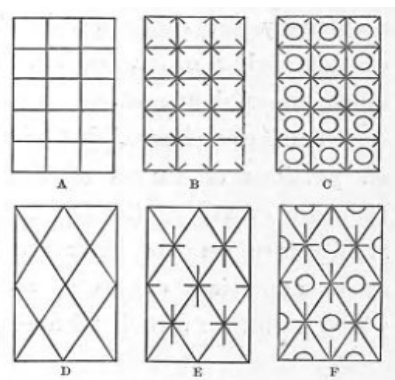


Figura 5. en Owen Jones, 1856 p.156

Esta presunción es consistente con el interés de Díaz Pardo por el ámbito del diseño y las formas más contemporáneas, el que se pone de manifiesto no sólo por sus propias palabras sino también

por el intercambio epistolar que mantenían él y Luis Seoane con otras personas de su círculo. En carta a Lorenzo Varela, Seoane le menciona que “En El Castro, Galicia, se acaba de instalar la nueva planta de su gran fábrica de porcelana, donde se ejecuta la de más alta calidad actualmente de Europa. Su fundador, el pintor Isaac Díaz Pardo, es el mismo que instaló hace pocos años Celtia, de Magdalena, en la provincia de Buenos Aires. Se aspira además a que en esta gran fábrica funcione en el porvenir un laboratorio de formas con destino industrial al modo del de Ulm, en Alemania, que dirige el argentino Maldonado.”¹²

De todos modos, sabemos que en su etapa “magdalenense” las formas modernistas convivían con formatos más clásicos y diversos, hecho que se mantiene en el posterior desarrollo, a partir de 1970, de la nueva fábrica española. No siendo este nuestro tema principal, dejamos aquí algunas piezas decorativas (Fig. 6) surgidas de ese nuevo emprendimiento conocido como quinta etapa¹³ de Sargadelos¹⁴ y que poco parecen relacionarse con la pieza que originó nuestro análisis, pero que continúan dicho afán de mantener vivo el espíritu y tradición de Galicia.

¹² Seoane, Luis. Carta fechada en El Castro, 8 de agosto de 1963. Consello da Cultura Galega. Cons. 25/6/ 2024 https://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=3525&epistolario=1651
Estos párrafos también han sido citados por otros autores, dado que son pocos los archivos epistolares, accesibles, en los que se encuentra un detalle similar.

¹³ Las cinco etapas de Sargadelos son reseñadas por Elisa Pérez Vázquez (2009) en “Sargadelos a través de la cerámica”, en Actas del XIV Congreso de ceramología del Museo de los Oleiros, Galicia. pp 117 a 122.

¹⁴ Sobre este proyecto que continúa hasta la actualidad, la bibliografía es amplia y diversa (pues continúa con el empuje de Díaz Pardo y Seoane, pero esta vez ambos en tierras españolas). Recomendable el ya mencionado de Real López (2019) pero también la tesis doctoral de Esteban Gómez (2001) *Evolución y cambio de las formas cerámicas en Sargadelos: orígenes y características de la empresa cerámica sargadeliana*. (Universidad Complutense); “La plaza circular de Sargadelos. El espacio de las confluencias para el Laboratorio de Formas” de Luz Paz Agras (2022) del VII Congreso de Pioneros de la Arquitectura Moderna y/o Río Vázquez (2014), “El Laboratorio de Formas de Galicia: reconstruyendo la identidad regional a través de la arquitectura”. pp 30-41. *ZARCH*, (3), 30–41. Recuperado a partir de <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/9185>



Fig. 6. Fotos Leandro Mikaliunas, gentileza Centro Gallego La Plata. (09/08/2024)

Porcelanas Magdalena, un legado vigente

Nuevamente, un paseo casual pudo depararnos más sorpresas en una tarde de invierno. En la vidriera de un popular negocio de la ciudad de La Plata, Prov. de Buenos Aires, junto con otras piezas, una lechera y dos jarras de Porcelanas Celtia Magdalena se exhibían con el orgullo que cualquier coleccionista vuelca en sus adquisiciones. En este caso, aun siendo reconocibles por su morfología, no se encontraba en ellas sello identificatorio. Según se sabe las piezas blancas, como es este el caso, se destinaban a vajilla de restaurantes y hoteles. La falta de sello solía deberse a algún defecto detectado en la fabricación, lo que dejaba a dicha porcelana, impecable a ojos inexpertos, sin la marca de origen. Sin embargo, su innegable calidad formal motivó su adquisición en subasta, tal como nos fuera informado cuando su presencia nos motivó a indagar más. Fig.7



Fig. 7. Fotos de las autoras, gentileza de La Sorbetiere, La Plata (10/09/2024)

Al alejarnos un poco del objeto reseñado, con la humilde función reconocible de contenedor de leche, encontramos un vasto universo que sobrevive en él y lo circunda. Su propia materialidad y proceso constructivo, su particular morfología y elemento gráfico aplicado, ya por sí solos, nos hablan de un material singular como el caolín, fundamental para la calidad de la cerámica gallega y que en esta tierra se trasladó desde la provincia de Chubut. La producción seriada y el calco vitrificable aportaron otras preguntas y abrieron nuevos caminos de análisis.

Al indagar sobre su origen, la ciudad de Magdalena, en la Pcia. de Buenos Aires, nos presentó una fábrica, pujante en sus inicios y sometida a los vaivenes propios de la realidad argentina, hacia el final. El año 1990 puede entenderse como el de su cierre definitivo, aunque hacía ya dos décadas que Díaz Pardo y Seoane habían abandonado el país y dedicado sus esfuerzos a los proyectos españoles. Así y todo, su producción es valorada y reconocida por la región donde estuvo instalada, tal como sucede a nivel nacional e internacional.

Sin embargo es al momento de investigar acerca de quien resultó ser el creador de dicha empresa -su origen, su visión e inquietud creativa- que accedemos a una personalidad, la de Isaac Díaz Pardo, que supo impregnar de cultura gallega a este emprendimiento argentino, pero que también supo reconocer la oportunidad de experimentar en estas tierras, un bagaje morfológico objetual que consolidó al retornar al suelo español y que nos trajo hasta la actualidad una diversidad de -metafórica y literalmente- imágenes migrantes.

Bibliografía

De Ponti, J., Fuertes, L. (2022) “Relevamiento de objetos: investigar para diseñar”. BIP Año 3. Nro. 10, febrero 2022. ISSN 2683-9814

https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/161662/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

De Rueda, Hernández Celiz, Fuertes (2010) “La migración de las imágenes. Arte, diseño y textiles. Proyecto y algunos aspectos teóricos”. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38622>

Díaz Pardo, I (1958), “Sargadelos y los Caolines gallegos”, en Galicia Emigrante, pág. 8 a 10, 28, 40.

Díaz Pardo, I. (1957) firmado como “S. Fernández Ollarnovo”: Galicia, país rico de gente pobre. En Galicia Emigrante. Recuperado de

<https://www.isaacdiazpardo.gal/sites/default/files/2020-07/20ge-galicia-pais-rico.pdf>

Díaz Pardo, I. (1956) firmado como “S. Fernández Ollarnovo”: “Economía Extractiva en Galicia a Favor de Intereses Extranjeros Facilitada por el Oportunismo Centralista”, en Galicia Emigrante.

<https://www.isaacdiazpardo.gal/sites/default/files/2020-07/27ge-economia.pdf>

Didi-Huberman, Georges (2009), *La imagen superviviente. Historia del arte y del tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Edit. Abada, Madrid.

Dolinko, Silvia (2022). “Luis Seoane, imágenes transatlánticas entre papeles y paredes”. Diaspore 17. Dal Mediterraneo all’America Latina | Del Mediterráneo a América Latina, 207-226. Ediciones Ca’Foscari.

Esteban Gómez, T. (1992). *Evolución y cambio de las formas cerámicas en Sargadelos: orígenes y características de la empresa cerámica sargadeliana*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://docta.ucm.es/bitstreams/6255364e-957d-460a-aaa3-bb78d6cf7c5c/download>

Farias, Ruy (2016). “Migraciones y exilios gallegos en la Argentina (ss. XVIII-XXI): algunos comentarios a la bibliografía sobre el tema”. En M. R. Lojo (ed.), Galicia en la Argentina: una identidad transatlántica. Olivar, 17 (25), e008. <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLJe008>

Furioso, D. y Perna, E. (1977): *Decoración cerámica*. Centro Editor de América Latina, Bs. As.

Gombrich, E. (1980): *El sentido del orden*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona

Hernández Celiz, G. y Fuertes, L. (2011): *La Migración de las imágenes. Arte, diseño y textiles*. En Quimun.net

<https://quimun.net/wp-content/uploads/2020/08/La-Migraci%C3%B3n-de-las-im%C3%A1genes.pdf>

Jones, Owen (1856), *The grammar of ornament*; Sky Meadow Bindery, binder. DSI Recuperado del repositorio virtual Archive.org. La obra pertenece a la colección del Smithsonian Libraries and Archives. Consultado el 11/08/24.

<https://archive.org/details/grammarornament00Jone/page/n129/mode/2up>

Real López, Inmaculada (2019) “Sargadelos: patrimonio cultural, memorístico y turístico”. I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España 21- 23 de noviembre de 2019. Madrid. Universidad de Valencia, 2020.

Real López (2017), “La exportación cultural de la identidad y del nacionalismo gallego en el exilio”. En *Estudios* N°38 (2017) pp. 31 45.

Río Vázquez, A. (2014). “El Laboratorio de Formas de Galicia: reconstruyendo la identidad regional a través de la arquitectura”. *ZARCH, Journal of interdisciplinary Studies in Architecture and Urbanism*, 3, 30-41.

<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/zarch/article/view/9185/7768>

Sánchez García, J. A. y Sobrino Manzanares; M. L. (2010), “El despojo del patrimonio gallego. Una denuncia de Díaz Pardo”. *QUINTANA* N°9 2010. ISSN 1579-7414. pp. 237-250.

Arte, activismo y ocupación del espacio público urbano

Darío Hernández Guerra

dariiohdezg@gmail.com

Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Universidad Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid.

1. Introducción

El carácter que posibilita la ocupación, el aprovechamiento y la exploración de los espacios públicos ha sido muchas veces formulado a lo largo de la historia en torno a otros conceptos relacionados con el derecho, la soberanía, la legitimidad o el poder. Así, nuestra historia, profundamente marcada por conflictos derivados de la disputa por el lugar, la conquista y la exclusión, muestra el espacio como un requisito fundamental para el despliegue de las capacidades de toda forma de vida. Su ocupación no solo está en la naturaleza de los diferentes seres vivientes, sino que también es condición necesaria para toda subsistencia. Todo este planteamiento conllevó un gran eje de discusión desde mediados del siglo XX, donde, sirviéndose de las nuevas concepciones del espacio y las propuestas artísticas relacionadas con lo performático, el artivismo, el arte político y la reformulación de la figura tradicionalmente pasiva del espectador, los movimientos reivindicativos dieron paso a una nueva manera de manifestación política a través de proyectos culturales e iniciativas artísticas planteadas en espacios democratizados.

2. Inclusividad y espacio social.

La concepción de Lefebvre del espacio social nos lleva a entenderlo como aquello que “envuelve las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad” (2013: 129). Su condición, en tanto que marco posibilitante de la acción, rodea las esferas tanto de la producción como del consumo. Esto implica una doble profundidad; el espacio social puede tanto ser intervenido como intervenir propiamente en el ámbito relacional. Así, el espacio social en una ciudad, por ejemplo, puede ser visto como “una escenografía involuntaria [que] reúne la vida cotidiana con sus funciones y la modifica” (Lefebvre, 2013: 130).

Las ciudades responden a la condición de ser obras producidas por una colectividad. Por ello, no dejan de responder a un modo de producción concreto y a una caracterización y apropiación ideológica marcada. Tanto su modo de producción como su resultado pueden verse estrechamente relacionados. Para Lefebvre, el espacio es un producto social no unitario devenido de tres términos explicativos: las representaciones del espacio o *espacio concebido*, el espacio de representación o *espacio vivido* y las prácticas espaciales o *espacio percibido* (Baringo Ezquerro, 2013). Estos tres aspectos muestran las bases de la producción del espacio. A través de ellos se presentan tanto los signos y códigos que se establecen en el *espacio concebido* a raíz de las relaciones de dominación y producción, como los aspectos que condicionan la experiencia vivida de los ciudadanos y las interacciones y prácticas que tienen lugar en su vida cotidiana. De este modo, para Lefebvre, “el entrecruzamiento de los espacios sociales es una ley” (2013: 142). Cada espacio social es una abstracción que existe tan solo a través de las relaciones y redes que se tejen bajo su forma. Así pues, “el espacio social y, sobre todo, el espacio urbano emergen en toda su diversidad, comparable a la de una estructura laminada [...]. *Los espacios sociales se interpenetran y/o se yuxtaponen*” (Lefebvre, 2013: 142-143). De esta manera, los vemos como distintos pero indisociables.

La relación entre espacios es conflictiva y está marcada política e ideológicamente por los intentos de las clases y las relaciones sociales dominantes de ejercer influencia sobre el espacio vivido. Su relación es dialéctica, y en ella toman lugar las “formas de pensar y actuar, de sentir y percibir, que se incorporan al individuo de acuerdo con sus circunstancias específicas” (Baringo Ezquerro, 2013: 126). La manera en que el individuo experimenta el espacio está marcada por el modo en que este es concebido. Esto nos permite ver cómo la interferencia de un determinado movimiento en el ámbito social moviliza y violenta el espacio, atravesándolo y penetrando en sus diversas ramificaciones de modo que el sistema al completo se ve afectado. Es por eso por lo que la transformación del espacio público supone además una redistribución social que afecta no solo al modo en que los espacios son experimentados, sino a las diferentes relaciones que en ellos tienen lugar.

Es sobre el espacio social que se posibilita la esfera pública como un espacio de participación ciudadana. Su apertura y accesibilidad para el público definen, en la práctica, las posibilidades de participación de los diferentes individuos. Así, en la medida en que sobre este espacio se cierna y domine un determinado tipo de discurso oficial, voces diferentes pueden quedar formalmente excluidas en términos de aprovechamiento y uso de este espacio. Todo ello porque el espacio público se muestra especialmente vulnerable a ser objeto o herramienta para la dominación por parte de los discursos oficiales.

Contrapuesta a la inclusión, la exclusión es una de las prácticas que se muestran directamente como consecuencia de la delimitación de los espacios. Desde una concepción relativa del espacio, este no solo debe ser entendido como una mera relación entre objetos, sino que también debe ser considerado “como algo contenido *en* los objetos en el sentido de que se dice que un objeto existe sólo en la medida en que contiene en su interior y representa relaciones con otros objetos” (Harvey, 1977: 6). Desde este enfoque, la pregunta por la naturaleza del espacio debe ser concebida a la luz de la influencia que las prácticas humanas tienen sobre la conformación del espacio. En este sentido, un espacio queda definido tanto por lo que contiene como por lo que queda excluido de sí. De ahí precisamente la importancia del papel normativo y la transformación del espacio para la cuestión de la justicia social.

Históricamente, las operaciones de exclusión fueron “esenciales a las esferas públicas liberales” (Fraser, 2011: 144). La esfera pública se conformaba en correspondencia a la formación de la clase burguesa. Así, se daba lugar a un proceso de diferenciación al que se le sumaba un exacerbado sexismo que caracterizaba la nueva esfera pública; “nuevas normas de género que insistieron en la domesticidad femenina y una separación tajante de esferas públicas y privadas funcionaron como códigos y significados de una diferencia burguesa que la separó de los estratos sociales superiores e inferiores” (Fraser, 2011: 145). A ello se sumaba una evidente exclusión de otros discursos que no podían convivir con el normativismo –tanto mujeres como personas LGTBIQ+ o racializadas quedaban así fuera de la esfera pública–. Sin embargo, estos colectivos, desnaturalizados en principio de su posibilidad de acceso a la vida pública, hallaron nuevas vías por las que abrirse paso a través de esta esfera.

Mary Ryan documenta la variedad de formas en las que mujeres norteamericanas de diferentes clases y etnicidades construyeron rutas de acceso a la vida política pública, a pesar de su exclusión de la esfera pública oficial. En el caso de las mujeres burguesas de élite, la forma consistió de la construcción de una ‘contra-sociedad civil’ de asociaciones voluntarias alternativas de mujeres, incluyendo sociedades filantrópicas y de reforma moral. (Fraser, 2011: 146)

Concretamente en cuanto a la cuestión queer y LGTB, esta parece haberse siempre planteado desde cierto anacronismo.¹ La determinación del espacio obliga a las/os individuos/os de estas

¹ La historiadora *queer* Carolyn Dinshaw plantea que, precisamente porque su forma de ser choca con las narrativas ordinarias sobre el orden de las etapas de vida, las personas del colectivo queer se han sentido históricamente formas de vida deseantes y corporalizadas que no se encuentran en sincronía con lo considerado ordinario y cotidiano (Dinshaw, 2012).

colectividades a vivir en una suerte de *temporalidad queer*, en que sus relatos de experiencia “no encajan en las narraciones normativas vinculadas a la secuencia idealizada del matrimonio y la reproducción heterosexual” (Solana, 2016: 41). En este sentido, la experiencia vital diaria de quienes quedan excluidas/os de esta normatividad conlleva una dificultad a la que hacer frente por medio de la performatividad como un proceso reiterativo. Esto “permite reconocer no sólo la importancia del pasado en la constitución identitaria sino también imaginar las posibilidades novedosas que se abren a futuro” (Solana, 2016: 42). La *temporalidad queer* es vivida desde una cierta “sensación de asincronía”, es decir, un tipo de heterogeneidad temporal que es sentida en el cuerpo” (Solana, 2016: 44). Esta «intuición del tiempo» está atravesada por una experiencia presente y una percepción futura del *espacio habitado* –muy en relación con los espacios *concebido, vivido y percibido*–. Así es cómo, frente al espacio y tiempo normalizados, surgen nuevas formas de experiencia espacial y temporal fuera de la crononormatividad. De este modo, nuestras concepciones espaciotemporales organizadas con base en la acumulación capitalista dan paso a la incorporación de nuevas críticas al esencialismo y al *status quo*. Sin embargo, esto no significa la superación del conflicto entre la normatividad y la *contra-normatividad*. Más allá de ello, “[l]a realidad construida de nuestras ciudades requiere ser contada como un proceso de acuerdos continuos. Un proceso como resultado de la participación y el conocimiento de todos los agentes que forman parte de ella” (Morcillo Pallarés, 2019: 37). Esto apunta esencialmente a la naturaleza política del espacio. En este sentido, debe tenerse especialmente en cuenta lo siguiente:

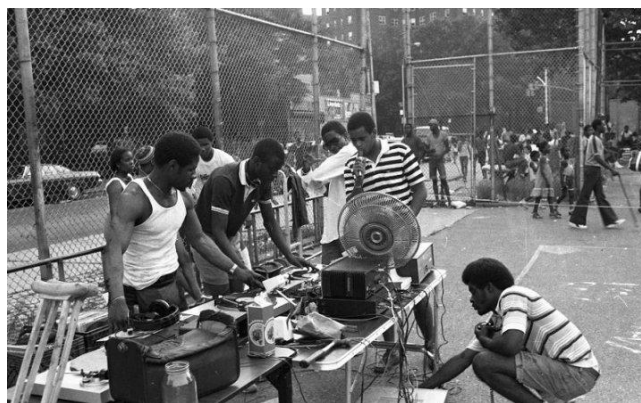
El problema de cómo reflejar de modo conveniente la interpenetración entre un proceso social y una forma espacial que surge de la práctica humana es, en sí mismo, un problema que debe ser superado a través de la práctica humana, no un problema que se refiera sólo a las propiedades de la realidad en sí. (Harvey, 1977: 3)

De ahí que, para caracterizar la realidad del espacio público a finales del siglo XX, requiramos hablar de las prácticas democratizadoras que sobre él se llevaron a cabo.

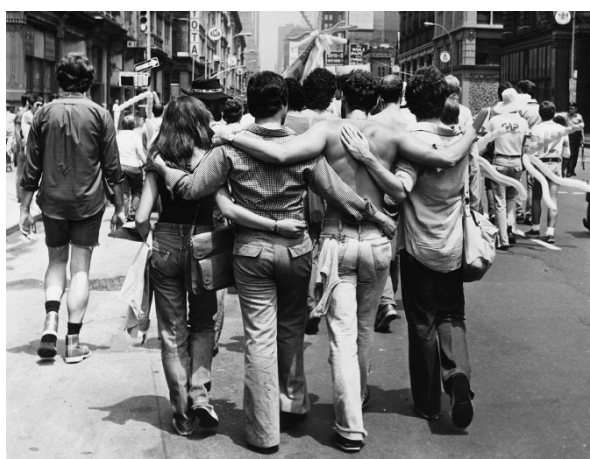
3. Activismo, artivismo y las prácticas de democratización de espacios.

A lo largo del siglo XX, se hizo notoria la necesidad de mayor inclusión en una esfera pública que excluía lo femenino y LGTBIQ del espacio social normativo. Las intensas movilizaciones disidentes de los sesenta convirtieron las protestas callejeras en un “enérgico campo de actividad altamente pluralizado que incluía todos los aspectos de la sociedad contemporánea: política, economía, realidades sociales, ciencias ambientales o desarrollo cultural y tomaba en

consideración la identidad racial, étnica y sexual de los ciudadanos” (Fernández Quesada, 2005: 42). Así, los movimientos activistas abarrotaron las ciudades desafiando al régimen establecido desde la esfera pública y los medios de comunicación de masas. Entre estas apariciones, en principio desconectadas del panorama artístico institucionalizado, comenzaron a surgir propuestas activistas que, haciendo uso de una enorme creatividad, llevaron algunas prácticas artísticas al entorno urbano. Estas acciones trajeron al espacio público imágenes y *modos de hacer* disruptivos que no solo supusieron una apertura de horizontes para las diferentes formas de activismo, sino que también publicitaron las formas artísticas y las hicieron más accesibles a la cultura popular. Comenzaba con ello a florecer la contracultura, el artivismo –hibridando arte y activismo– y los movimientos culturales alternativos.²



Un grupo de jóvenes montando el *set-up* para una fiesta *Hip-Hop* en el Bronx de los años setenta. Fuente: Mansilla (2020).



Participantes en la marcha del Orgullo Gay en Nueva York tras las revueltas de Stonewall de 1969. Fuente: Ferreras (2019).

² Algunos de ellos con especial relevancia fueron el *Hip-Hop*, la cultura underground, el pop-art, el movimiento punk o el movimiento hippie.

Desde las protestas *yippies* o las instalaciones de Greenpeace, diferentes iniciativas “pusieron de manifiesto una actitud extraordinariamente anticapitalista que delataba el efecto homogeneizador del consumo y cuestionaba la calidad de vida –caracterizada por el frenetismo, la desesperación y la apatía–” (Fernández Quesada, 2005: 43). La expresión pública daba así paso al cuestionamiento de la guerra, de la censura de la libertad de expresión y de las prácticas que atentaban contra el medio ambiente,³ a su vez que abogaban por la liberación tanto sexual como racial y multicultural. Así, se fomentaba el debate público, siendo los medios de comunicación partícipes de la propagación de sus mensajes.

Según planteó Hannah Arendt (1993), lo público es una suerte de proceso construido mediante la acción y el discurso. En este sentido, en la práctica humana se genera un espacio habitable para que los participantes encuentren una ubicación propia donde desenvolverse. Sin embargo, el movimiento hace que el espacio se reconfigure dando lugar a nuevos espacios donde puede aparecer la novedad; así funciona la democracia. Ahora bien, es a raíz de la reubicación que el espacio puede ser replanteado y, con ello, resignificado. El uso variado del espacio físico, “las actividades que allí se realizan y las formas en que interactúan los sujetos, produce un despliegue de subjetividades y efectos sociales que, en últimas, resignifican el sentido y uso del espacio público” (Guzmán-Ariza, Chaparro-Hurtado y González-Ulloa, 2017: 71). Así, las diferentes formas de actuar y de ver el mundo están en constante cambio y modificación. De este modo, el despliegue de los diferentes *modos de hacer* que tuvo lugar a lo largo del siglo XX incluyó la reflexión sobre las prácticas sociales, sobre el cuerpo y sobre el espacio no solo desde una perspectiva sociocultural, sino también de motricidad y movimiento físico.

Todo ello, junto con el desarrollo del arte conceptual, el videoarte y las prácticas artísticas vanguardistas del siglo XX, es precisamente lo que favoreció la introducción de la *performance*, el activismo y las intervenciones artísticas en los movimientos que buscaron confrontar y cuestionar tanto las ideas tradicionales de producción artística como la situación política y social del momento.⁴ De este modo, nuevos códigos visuales contribuyeron a la conformación

³ Con respecto a esto, empezaron a tomar especial relevancia la ecología urbana y la concienciación en relación con el modo en que las personas interactuaban con el medio ambiente.

⁴ En los sesenta y setenta tuvo especial relevancia el desarrollo del arte conceptual y del «arte de acción» (*action art* o *life art*), que señalaban la relación entre artista y espectador y permitían la exploración de nuevos medios artísticos como el *happening*, las instalaciones o las *performances*. A través de estas prácticas, se canalizó gran

de la contracultura. La oposición al arte musealizado, aislado y de exposición “fue el primer paso hacia una crítica hacia la autorreferencialidad del arte, de corte modernista y hacia el papel del sistema e instituciones culturales, que sería tan profusamente abordado en las propuestas de las décadas siguientes” (Fernández Quesada, 2005: 46). Se produjo con este movimiento hacia lo conceptual un mayor énfasis en las cuestiones lingüísticas y las condiciones materiales del arte y la sociedad, derivando en “la des-mitificación y des-mercantilización del arte, y en la necesidad de un arte independiente (o ‘alternativo’) que no pudiera ser comprado y vendido” (Fernández Quesada, 2005: 47). En este sentido, se produjo una defensa férrea de la democracia cultural, la autonomía y la libertad de las personas para formar sus intereses particulares y hacer sus propias aportaciones a la cultura; oportunidad que aprovecharon los movimientos sociales para impulsar sus ideas y planteamientos desde la esfera pública.

4. Genealogía de las intervenciones artísticas feministas y queer en el espacio público

Como es notorio, el panorama político y social estadounidense de los 60 y 70 mostró con claridad la potencia transformadora del arte público. Este impulso por revitalizar el interior de las ciudades “se promocionó como un medio de ‘revalorizar’ el medio urbano” (Blanco, 2001: 25). Este espacio urbano es parte relevante de las vivencias e identidades de los diferentes individuos que constituyen la sociedad. Como territorio o espacio construido para facilitar la movilidad y el contacto social, es un lugar idóneo para que la sociedad pueda construirse a sí misma. De esta manera, la ciudad se convierte en el «espacio de lo social», donde se desarrolla la historia de la sociedad con sus avances y contradicciones.

De las múltiples posibilidades de intervención en los espacios sociales, “[e]l interés por la reflexión y las prácticas artísticas en el espacio urbano se inicia tras el profundo cambio que se produjo en los años sesenta con motivo de lo que se ha convenido en llamar ‘la salida de los circuitos artísticos convencionales’” (Fernández Quesada, 2005: 39). El arte, de la mano de los movimientos sociopolíticos y la emergencia de la contracultura, sirvió como herramienta canalizadora de un deseo impasible por el cambio y la reconstrucción de la sociedad. Desde las revueltas del 68 hasta las protestas contra la guerra de Vietnam, se posibilitó un contexto óptimo para el crecimiento de los movimientos sociales por la liberación de las mujeres y por los derechos LGTB. Todo ello supuso:

[L]a demolición de la convicción de la intocable objetividad de los criterios

parte del deseo de huir del elitismo tradicional de las artes y, en consonancia con los movimientos sociales desde los sesenta, se dio una nueva posibilidad para plantear la oposición al sistema. Ejemplos relevantes de artistas en este contexto fueron Bruce Nauman, John Cage y Judy Chicago.

predominantes (el grupo dirigente de hombres blancos, heterosexuales y eurocéntricos), así como la humanización e impregnación artística del prepotente cientifismo modernista que había tendido a despreciar todo lo que no estuviese basado en la razón durante buena parte del siglo XX. (Fernández Quesada, 2005: 40)

La revisión conceptual y anti-institucionalista puso en evidencia los límites del arte y descubrió nuevas facetas a experimentar desde el espacio público y la vida cotidiana. Resultado de ello fue la proliferación de las prácticas rituales, *happenings* y *performances* que el movimiento feminista acogió mayormente entre los setenta y noventa. Para Lippard, existía una suerte de “energía internacional inconsciente que emergía de la materia prima que forma la amistad, la historia del arte, las lecturas interdisciplinarias, y el deseo fervoroso de cambiar el mundo y los modos en que los artistas se relacionaban con él” (2009: 36). Se configuraba así una esfera de diálogo mediante la cual legitimar las nuevas prácticas sociales y vincular el arte público a las formas de vida contemporáneas. De este modo, se ponía en duda la escisión entre arte y vida y se rebasaba su dominio institucionalizado.

Esta escisión y rebasamiento se materializaron, a partir de los sesenta, con el surgimiento de programas de arte en el espacio público como los del NEA (National Endowment for the Arts)⁵. Como resultado, “[l]os festivales, reuniones y otros lugares de asamblea tradicionales se convirtieron en *espacios suplementarios para el arte*” (Blanco, 2001: 26). Se empieza con ello a tomar conciencia no solo del amplio abanico de posibilidades que para el arte brinda el espacio público, sino también de la importancia de su emplazamiento y de su relación con los aspectos históricos, sociológicos e incluso ecológicos de este. Comienza así a haber una concienciación sobre la incidencia sociopolítica del arte y la responsabilidad pública por parte de los artistas.⁶

⁵ Creado en 1965 por el presidente Johnson como parte de su programa nacional para acabar con la pobreza y la injusticia racial.

⁶ Ejemplo de ello es la controversia del *Tilted Arc* de Richard Serra que, colocado en los 80 en la Plaza Federal (Nueva York), tuvo que ser retirado por la multitud de peticiones y quejas en torno a su situación.



El presidente Lyndon B. Johnson firma la Ley de Artes y Humanidades el 29 de septiembre de 1965. Fuente: National Endowment for the Arts (s. f.).

Cuando artistas, administradores y críticos volvieron su mirada hacia esta progresión que había tenido lugar desde los objetos en los museos a los objetos en los lugares públicos, y de ahí a las instalaciones *site specific*, articularon obras de arte con ciertas pretensiones ‘sociales y políticas’. (Blanco, 2001: 29)



Valie Export en su performance *Tapp und Tastkino* (1968). Fuente: Sesé Barcelona (2019).

Así, se proponía una nueva concepción del «lugar». El planteamiento de las obras en torno a su emplazamiento se relacionaba “directamente con la necesidad de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad actual y su desvinculación de las problemáticas sociales” (Blanco, 2001: 31). La implicación de los artistas también incidía en la diferenciación entre espacio

privado y público; en el espacio privado el artista experimentaba y se informaba, mientras que en el público analizaba y se convertía en activista. Era así cómo se convertían en canalizadores para el cambio y consensuadores. En este sentido, el arte sirvió para contribuir a un discurso nuevo a través del cual querían “dejar constancia de lo que ven o les gustaría ver en su entorno” (Lippard, 2001: 52). La multiculturalidad estaba en auge y fomentaba la crítica a los diferentes paisajes a través de los cuales la ciudadanía tomaba forma. Los espacios eran concebidos como *habitáculos* de lo humano, empezando a conformarse una geografía cultural mediante la cual plantear la reinención de la naturaleza de los emplazamientos.

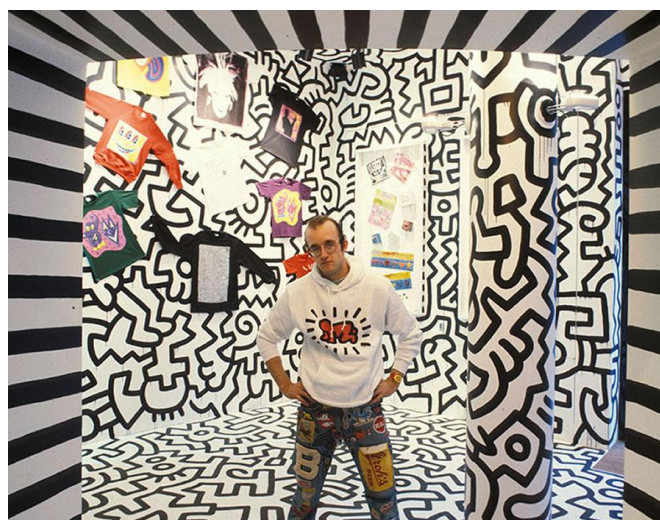
El «arte público», concebido por Lippard como “cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada” (2001: 61), comenzó a dar paso a una mayor conexión con la comunidad y al establecimiento de vínculos con públicos participativos alrededor de los cuales se conformaron espacios accesibles para abrir nuevos frentes culturales públicos y democráticos. El arte comprometido había dado lugar a una cultura y un modo de gestión nueva del espacio. Su uso de métodos colaborativos para “asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público” (Felshin, 2001: 74) convino en un proceso de autorrepresentación y expresión por parte de la propia comunidad. Mediante el diálogo y la organización comunitaria, la ciudadanía era dotada de lugares donde dar cabida a sus expresiones creativas. Así, la erosión de la democracia era combatida con “una forma cultural que adapta y activa los elementos de cada una de estas prácticas estéticas críticas, unificándolos orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales” (Felshin, 2001: 90). El arte y la cultura activista se ramificaban y permeaban con ello en muchos puntos de la sociedad, ingresando así en el ámbito institucional e influyendo en el modo en que se organizaba el medio urbano.

3. 4. El surgimiento de los proyectos y espacios culturales alternativos

La posibilidad de combinar arte y activismo para ocupar el espacio público permitió conformar nuevos marcos de sentido para la experiencia compartida a finales del siglo XX.⁷ Sin embargo, ello no evitó el conflicto constante entre las relaciones de poder; más allá de la privatización, había grandes resistencias a las propuestas que planteaban seguir apostando por un proyecto cultural común y democrático. La proliferación de una concepción del espacio convertido en

⁷ Para Jean-Luc Nancy, lo que nos relaciona con otros es “intercambiar signos de una finalidad sin fin –pues sólo tal finalidad, no sometida a ninguna espera de realización ni de destino [...] responde a nuestra existencia y muy precisamente al hecho de que esta existencia es en común” (2014: 57).

“el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder” (Carrillo, 2001: 128) marcaba en la segunda mitad del siglo XX un panorama político y social que, en la redistribución de posiciones espaciales, reconocía una compleja variedad de prácticas espaciales entre las cuales tenía cabida la «novedad». De esta manera, la búsqueda por cambiar las relaciones de poder inherentes al modo de producción artística y cultural continuó a través de “nuevas formas *enterradas como energías sociales aún no reconocidas como arte*” (Lippard, 2001: 68). Surgían así nuevos proyectos culturales que se postulaban como alternativas a las propuestas institucionales de carácter oficial.⁸



Keith Haring en su *Pop Shop* del Soho (1986). Fuente: Keith Haring Foundation (s. f.).

Frente a la exclusión de la esfera pública sufrida por los grupos subalternos, surgían planteamientos y prácticas políticas que, en torno a la representación participativa, abrían la posibilidad de fortalecimiento de grupos sociales mediante su dotación de medios y herramientas para implicarse mayormente en la elaboración de políticas y en el desarrollo cultural. A través de movimientos con voluntad emancipatoria como *Reclaim the Streets!*⁹, se comenzaba a articular “*el escenario de extrema heterogeneidad del espacio político contemporáneo*” (Expósito, 2001: 219). Así, la ocupación de los espacios públicos, la okupación y la publicación de espacios anteriormente privados ofrecían nuevas alternativas antagónicas que incidían en la revitalización cultural de las sociedades y en el establecimiento de nuevas esferas públicas alejadas de la producción industrializada. Comienza entonces a

⁸ Gran ejemplo de ello fue la *Pop Shop* de Keith Haring en los ochenta.

⁹ Bajo este lema comenzaron a realizarse las primeras *street-parties* basadas en la división del trabajo y el conocimiento y en el uso lúdico y activista del espacio público.

hacerse de la cultura un «producto propio» influyente en la elaboración del plan urbano de las ciudades en consonancia con el establecimiento de una democracia cultural y una ecología urbana (Morcillo Pallarés, 2019).

En relación con todo esto, empiezan a plantearse espacios alternativos que “permitieron crear nuevas fórmulas con las que abrir los horizontes al gran público, otra cultura –que incluyera lo perverso y marginal– y otro arte, que expresase inquietudes sociales” (Fernández Quesada, 2005: 86). En los 70 y 80 comenzó entonces a haber en ciudades como Nueva York una amplia oferta de organizaciones experimentales dirigidas y gestionadas por artistas que concebían los propios espacios o galerías como obras de arte.¹⁰ Estas iniciativas paralelas, aunque con el tiempo fueron volviéndose cada vez más convencionales,¹¹ marcaron el inicio de un nuevo y alternativo modo de plantear proyectos culturales. Desde el colectivo Colab –con «The Times Square Show», su asalto artístico de Times Square– hasta el Creative Time Inc –que “ayudó y financió a artistas para la creación de arte provocativo e innovador en espacios públicos [y] promovió proyectos, humildes y megalómanos, en áreas no desarrolladas urbanísticamente, sin estímulos culturales pero con valores arquitectónicos, históricos y artísticos” (Fernández Quesada, 2005: 88)– todas estas iniciativas siguieron un modo de discurrir pionero basado en la revitalización de superficies abandonadas de viejos espacios, además de otros lugares públicos como parques y edificios desahuciados. Sus instalaciones y acciones fundaron una línea de trabajo que continuarían numerosos colectivos y artistas y que permearía en las políticas sociales y culturales que continúan hasta día de hoy a lo largo del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Baringo Ezquerro, David (2023): “La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración”, *Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos*, 3, pp. 119-135.
- Blanco, Paloma (2001): “Explorando el terreno”, en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, ed., *Modos de hacer: arte crítico esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 23-50.
- Carrillo, Jesús (2001): “Espacialidad y arte público”, en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, ed., *Modos de hacer: arte crítico esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 127-142.

¹⁰ Véanse casos como el de la Fun Gallery o la Nature Morte en la propia ciudad de Nueva York.

¹¹ Ejemplo paradigmático de ello es el Institute for Art and Urban Resources, que pasó de proyectarse en un espacio indefinido a alquilar un rascacielos para continuar el desarrollo de sus actividades.

- Dinshaw, Carolyn (2012): *How Soon is Now? Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Durham, Duke University Press.
- Expósito, Marcelo (2001): “Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas”, en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, eds., *Modos de hacer: arte crítico esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 217-226.
- Felshin, Nina (2001): “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, eds., *Modos de hacer: arte crítico esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 73-94.
- Fernández Quesada, Blanca (2005): *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995* [Tesis doctoral], Centre de Recerca Polis Universitat de Barcelona.
- Ferreras, Alberto (2019): “Hablan los héroes de Stonewall: así plantamos cara a la homofobia”, en *Vanity Fair*. Disponible en web: <https://www.revistavanityfair.es/la-revista/articulos/orgullo-gay-pride-origenes-stonewall-historico-revista/22544> [Consulta: 24 de abril de 2024]. Copyright de Getty Images.
- Fraser, Nancy (2011): “Repensando la esfera pública: Una contribución a la crítica de la Democracia actualmente existente”, *Dilemas de la justicia en el siglo XXI. Género y globalización*, pp. 139-176.
- Guzmán-Ariza, Claudia M., Héctor R. Chaparro-Hurtado y Elkin O. González-Ulloa (2017): “Espacio público y prácticas corporales: un estudio de caso”, *Bitácora Urbano-Territorial*, 27(1), pp. 71-78.
- Harvey, David (1977): *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, Siglo XXI Editores.
- Keith Haring Foundation (s. f.): *Keith Haring Foundation Photo by Tseng Kwong Chi*. Disponible en web: https://www.haring.com/!/pop-shop/attachment/pop_shop_three_s01 [Consulta: 24 de abril de 2024]. Copyright Muna Tseng Dance Projects, Inc., New York.
- Lefebvre, Henri (2013): *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- Lippard, Lucy (2009): “Hagámoslo nosotros mismos”, en *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, Museu D’Art Contemporani de Barcelona (MACBA), pp. 34-50.
- Lippard, Lucy (2001): “Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar”, en P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito, eds., *Modos de hacer: arte crítico esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-72.

- Mansilla, Nicolás (2020): “El hip hop como contracultura y su nacimiento de la mano del movimiento negro”, en *La izquierda Diario*. Disponible en web: <https://www.laizquierdadiario.com/El-hip-hop-como-contracultura-y-su-nacimiento-de-la-mano-del-movimiento-negro> [Consulta: 24 de abril de 2024].
- Morcillo Pallarés, Ana (2019): *Oasis y Vitrinas. La transformación del espacio público en Nueva York*, Buenos Aires, Diseño Editorial.
- Nancy, Jean-Luc (2014): *El arte hoy*, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Sesé Barcelona, Teresa (2019): “La revuelta de las artistas feministas”, en *La Vanguardia*. Disponible en web: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20190722/463629519033/cccb-feminismo-exposicion.html> [Consulta: 24 de abril de 2024].
- Solana, Mariela (2016): “Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer”, *El banquete de los Dioses: Revista de Filosofía y Teoría Política contemporáneas*, 5 (7), pp. 37-65.

**Invasores con crestas: una mirada al movimiento punk argentino de finales
de la década del ochenta
a partir del documental *Heroxs del '88* de Hitoshi Díaz**

Ariel Jesús Ilzarbe

TECC – Facultad de Arte – UNICEN

ilzarbeariel@gmail.com

En 1988 ve la luz uno de los discos icónicos de la movida punk argentina: *Invasión '88*, editado por Radio Trípoli Discos en formato *clear vinyl* (vinilo transparente) y en casete. El sello se encontraba formado por Sergio Fasanelli y Walter Kolm. habían publicado previamente algunos *singles*, entre ellos la reedición de *Al K.O.* de Comando Suicida, el primer sencillo homónimo de Masacre Palestina, *Les divierte asesinar* de Sentimiento Incontrolable y una producción de Los Perfectos Idiotas (banda que luego se reformaría bajo el nombre de Karamelo Santo). En *Invasión '88* participaron Los Laxantes, Los Baraja, Ataque 77, División Autista, Flema, Exeroica, Comando Suicida, Defensa y Justicia, Rigidez Cadavérica y Conmoción Cerebral. Se trató del primer gran compilado de la escena punk local. El disco contó con una presentación oficial la noche del viernes 16 de diciembre de 1988 en Cemento, el famoso templo del rock porteño, contando con un total de 1300 asistentes y donde tocaron las bandas que habían participado en el disco a los que sumó Mal Momento. Para la ocasión se reunieron dos grupos que estaban para ese entonces disueltos: Los Laxantes (que habían dejado de tocar en 1983) y Los Baraja (separados en 1984). El disco, de alguna manera, sirvió como un parte-aguas en la historia del punk vernáculo.

Heroxs del 88, por su parte, es un documental del año 2019 dirigido por Luis Hitoshi Díaz que busca indagar en los pormenores de la producción del disco *Invasión 88*. Intercala entrevistas actuales con material de archivo. Al comienzo podemos observar un registro casero del recital que Ataque 77 realizó en Obras en abril del 2018 y en el cual Mariano Martínez, actual cantante de la banda, pronunció las siguientes palabras: “Este año se va a cumplir treinta años de *Invasión 88*... nadie

lo conoce”. En el plano aparece, no de casualidad, Juanchi Baleiron¹ (guitarrista y voz de Los Pericos). Evidentemente Martínez evoca una situación un tanto paradójica, porque si bien resulta un comentario irónico -ya que el disco es conocido por una cantidad apreciable de personas dentro del ambiente punk- no deja de ser una realidad que el género se mantiene en una posición marginal respecto a la ortodoxia del rock. Seguramente pocos fueron los que recordaron el trigésimo aniversario de ese hito del punk vernáculo. Esto nos lleva a repensar las palabras que el historiador británico Eric Hobsbawm (2006) le dedicara a la muerte de la memoria histórica: “La destrucción del pasado, o más bien de los mecanismos sociales que vinculan la experiencia contemporánea del individuo con la de las generaciones anteriores, es uno de los fenómenos más característicos y extraños de las postrimerías del siglo XX” (13). Este desfase entre presente y pasado queda registrado en tal olvido. Existe una incapacidad en crear el recuerdo de aquel evento, probablemente debido a una doble condición de marginalidad, en primer lugar, y como decíamos unas líneas más arriba, el punk es marginal dentro del campo más amplio del rock y en segundo lugar dentro del mismo subgénero punk el disco mantiene una condición de *underground*² siendo que este dispuso de una tirada limitada (unas 3000 copias) y con poca difusión: no contó con distribuidora y apenas apareció una reseña en la revista *Pelo* y unas menciones en el suplemento *SI!* del diario *Clarín*. La reseña en *Pelo* (1988) resalta este carácter marginal: El esfuerzo de una producción independiente acaba de concluir un trabajo que presenta, por primera vez, una selección de grupos marginales de extracción punk (...) más allá de la mala calidad de algunas grabaciones, “Invasión ’88” tiene una importancia histórica y un criterio muy coherente en su elaboración. Con una dedicadísima presentación casi artesanal (...) el primer LP editado por Radio Trípoli distribuye a lo largo de veinte temas algunas de las bandas más importantes del presente y el pasado del punk argentino. (29)

¹ Juan Alfredo Baleiron es un músico afín a la movida punk, participó tocando la guitarra en el primer simple de Comando Suicida (Bentancort, 2011). Posteriormente produjo *El cielo puede esperar*, disco debut de Attaque 77.

² Con *underground* o *under* nos referimos a aquello que forma parte de lo subterráneo, lo que no está a la vista de todos y por lo tanto no es masivo. Puede entenderse a aquellos fenómenos marginales o alternativos al gran circuito comercial o *mainstream*. Con simpleza Frank Zappa dijo alguna vez: “The mainstream comes to you, but you have to go to the underground” (citado en: Graham, 2010:9)

Hitoshi Díaz apela al relato autobiográfico. De esa manera escuchamos, al principio, una voz, que se mantiene anónima pero que asignamos al propio director, que nos dice:

En el año 1991 un amigo más grande, de esos que te salvan, llegó a mi casa con dos fanzines y un casete que me cambiaron para siempre. Era una copia de *Invasión 88*. Inmediatamente procedí a grabarlo y le saqué fotocopia a una tapa que él había armado con el arte original y el fanzine que el vinilo traía. Hasta ese momento mis recuerdos y conocimientos del punk se remontaban a una publicidad de unas tapas de empanadas en la que aparecían un montón de punks de la época y a una película llamada *El Profesor Punk* que lo único que tenía de rebelde era el gordo Porcel pintarrajeado para la última escena. ¿Cómo podía ser? ¿De dónde había salido en el año 1988 ese disco, con esa tapa, esas bandas y esos estilos?

Este acercamiento al género que lo propone como “algo” que llega y te cambia es un *topos* habitual en los relatos de *punks*³. En esta suerte de confesión podemos observar cómo desde el inicio se cruzan dos registros del movimiento punk: el musical -con sus vinilos, casetes y CD- y el gráfico -con sus fanzines, flyers, posters y arte de tapa. En este encuentro aparece una práctica común en donde ambos soportes convergen; en la intervención artística que se realiza sobre las copias grabadas del material original. En cuanto a lo musical en las copias uno puede alterar el orden, eliminar canciones o agregar otras personalizando cada casete. A nivel visual la proliferación de los materiales de grabación sirvió de lienzo en blanco para que el público realizara su propio arte creando tapas tomando como modelo el material original o resignificándolo en esa apropiación. Esas prácticas se convirtieron en un enclave artesanal colindante a la circulación de los materiales originales y oficiales de reproducción musical. Los casetes grabados

³ Incluso el propio director reafirma y refuerza el carácter cuasi-mesiánico del punk con la siguiente cita visual: “Uno, antes que nada es un fan, / y los fans, creo, tienen responsabilidades. / Los que podemos filmar películas o / escribir libros, también. / Dedicarles tiempo y energía / a aquellos que te salvaron / que te acompañaron / que te hicieron mejor. / Alberto Fuguet (VHS)”. Por otra parte no son pocos los protagonistas que testimonian este aspecto redentor. Andreas Frege “Campino”, cantante de la banda alemana Die Toten Hosen, explica en una entrevista a Página12 que cuando conoció el punk su vida cambió completamente (Yannoulas, 2017). Cokie The Clown, el alter ego y proyecto artístico paralelo de Fat Mike (frontman de NOFX), tiene una canción llamada “Punk rock saved my life” cuya letra termina con un contundente: “Verás, el punk rock nunca fue solo música para mí, fue mi vida, mis padres eran solo parientes, mi familia siempre fue NOFX”. En el mundo hispanoparlante nos encontramos con Acidez, banda mexicana de street hardcore punk, quienes tienen un tema cuyo nombre es: “El punk salvó mi vida”. Una variante frecuente entre el público punk argentino reza: “Los Ramones salvaron mi vida”, slogan que incluso se puede leer en la camiseta de una joven en el video clip de Boom Kid Brick by Brick (BoomBoomKid Oficial: 2013)

reproducen el material original pero en cada apropiación el dueño de la copia deja su marca en una especie de recuperación aurática⁴. El realizador traslada esta estética D.I.Y. (do it yourself / hazlo tu mismx) del punk al arte del documental, lo hace incluyendo una visualidad cercana al collage, a la superposición y combinación de distintas imágenes y sonoridades, fotos de archivo, retazos de videos, recortes de revistas y fanzines, tapas de discos, flyers y posters a lo largo del metraje.

Las bandas 1: Las activas

El material de archivo de baja calidad nos muestra a unos jóvenes tocando de manera estridente los instrumentos. En el disco pasará más de un minuto hasta que el cantante empiece a poner letra al machaque de batería, bajo y guitarra. En el video la intromisión del *frontman*, Fernando Cordera, no se hace esperar tanto. La voz gritada es incomprensible, sin embargo con ayuda de las letras incluidas en el fanzine que acompaña el disco podemos saber de lo que nos está hablando. La banda es Flema y el tema en cuestión es *Cáncer*, restan cuarenta segundos de una de las canciones más emblemáticas, perturbadoras y oscuras del punk argentino. El tema sería reeditado en su disco “El Exceso y/o Abuso de Drogas y Alcohol Es Perjudicial para tu Salud... ¡Cuídate, Nadie lo Hará por Vos!” grabación más prolija, limpia y ya con Ricardo “Ricky” Espinosa en voz. Los entrevistados de Flema son el propio Fernando Cordera y Juan Fandiño, guitarrista de la primera formación de la banda. Además de *Cáncer*, el compilatorio incluye la canción *Buscando un lugar* en el que se alude de manera metafórica al consumo de cocaína (“ciego por la nieve no puedo parar”) y en un sentido literal al de alcohol (“nubes de alcohol no me dejan pensar”) y luego prosigue con una especie de advertencia / irreverencia (“en esa esquina voy a vomitar y a los que pasen voy a salpicar”). En la entrevista Juan Fandiño comenta que Walter Kolm había tenido la intención de editar un disco de Flema antes de producir *Invasión '88*. Según su versión fue el comportamiento y adicción al alcohol de Ricky, quien se había unido por aquel entonces como guitarrista, lo que arruinó la reunión con Walter y con ello la producción del disco.

Presentando a la siguiente banda, Chuchu nos comparte su predilección por el tema *Amerika* de Conmoción Cerebral. Luego arranca con la vocalización de un machaque de guitarra -un *chan*- a la que se va fusionando la canción en cuestión. Visualmente, se utiliza

⁴ Retomamos a Walter Benjamín (1989) quien entiende al aura como “la manifestación irrepetible de una lejanía” (p. 24).

el paneo, recurso que otorga movimiento, mostrando primero una fotografía de la banda en vivo y luego una pared grafiteada con el nombre de la banda. A la derecha una pintada reza: “PUNK” con un símbolo de la anarquía (la letra A encerrada en un círculo): toda una declaración de principios.⁵ De la agrupación son entrevistados el primer vocalista y luego baterista Dany D’Angelo (que luego tocaría en Mal Momento) y Pablo Pinheiro que terminaría siendo el cantante definitivo. Observamos en este caso una práctica habitual en el punk, el de la circulación de los integrantes por distintas bandas (baste el ejemplo de Adrián “el Chino” Vera que paso por Conmoción Cerebral, pero también por Mal Momento, Comando Suicida, Katarro Vandálico, entre otras) o incluso dentro de un mismo grupo cambiando los roles (sobran los ejemplos pero podemos citar al mencionado D’Angelo, a Ricky Espinosa de Flema o a Ciro Pertusi de Attaque 77). Pablo Pinheiro asume y afirma el carácter precario de la propia banda cuando dice: “nosotros eramos unos atorrantes, tocábamos más de lo que ensayábamos y nunca tomamos muy en serio nada”. Los temas que se incluyen en el compilado son el mencionado *Amerika* que habla desde lo político de la posición marginal del continente en el contexto del imperialismo, del peligro del “botón rojo” que puede eliminar al continente y de la propia dominación de clase dentro del país por parte de la oligarquía. Finalmente el tema termina con “¿Y los indios dónde están?” poniendo en debate el problema de la conquista de América. Muchas veces la forma reducida y repetitiva de la lírica se compensa con los collages con tintes de denuncia dentro de los *booklets* de los vinilos, Cds, o casetes, con las entrevistas dadas a distintos fanzines y también con el rol que el *frontman* (la voz y cara visible de la banda, por lo general el cantante) asumía cuando presentaba los temas explicando un poco el contexto del mismo o ampliando el texto. La segunda canción *En libertad condicional* comienza con la clásica introducción “un, dos, tres, cua...”⁶ para luego lanzar en un par de frases una serie de denuncias anti-belicistas (“la plata del obrero / en armas las gastaran”) y atacar por último a la figura del Papa (“cuanta plata tiene el papa / cuantas cosas hacen falta”). Debemos recordar el rol que el sumo pontífice católico asumió

⁵ Donaghey (2013) sugiere que el vínculo primitivo entre el punk y la práctica y retórica anarquista aparecen a partir de: una táctica de shock para proyectar una imagen de peligro, la influencia de la contracultura hippie, el elemento reactivo en tanto oposición a las jerarquías, al estado y a la represión social, una necesidad práctica asentada en el D.I.Y. (do-it-yourself) y un rechazo a la Política con mayúscula.

⁶ Expresión recitada generalmente por un integrante de la banda al comienzo de una canción y que sirve como punto de partida para que los músicos ejecuten sus instrumentos. Fue popularizada en el punk por la banda Ramones en sus conciertos en vivo y en algunas ediciones de sus discos.

durante el conflicto limítrofe con Chile⁷ y sus visitas a la Argentina en un primer momento durante el ocaso de la Guerra de Malvinas y posteriormente en el año 1987 en medio de un clima caldeado por los debates sobre la Ley de Divorcio Vincular que afectaba directamente los intereses de la iglesia católica. Vemos que existe una suerte de relato que enlaza el clima anti-belicista respecto a los conflictos satélites de la Guerra Fría con el sentimiento anticlerical del punk, ambas propuestas que lo acercan al ideario anarquista de NI DIOS NI PATRÓN NI MARIDO⁸ y al eslogan CONTRA TODA AUTORIDAD que ponía en tela de juicio las jerarquías y promovía un sentimiento anti-militar.

El próximo grupo que se nos presenta es Exeroica, banda cuyas letras se caracterizan por abordar temáticas cercanas a la fantasía épica y la metafísica. Las canciones que grabaron para el disco son *Del apocalipsis* y *Nanxy*. La primera, que encuentra referencia en un pasaje del libro bíblico del mismo nombre, dice: “y vi una bestia / que subía del mar / con diez cuernos / y siete cabezas / y sobre sus cuernos / diez diademas...” y la segunda es una canción de amor que habla en un tono que trasciende lo banal – real para ingresar en algo de matiz místico: “Solo debes dejar tu cuerpo volar / No ves, tú no eres un ser más” reza la letra. Considerada la primer banda punk formada íntegramente por mujeres su origen se remonta a mediados de 1986 cuando Patra (guitarra) y Nora (batería) se juntan para formar el grupo Recaída Suburbana, a pesar de no prosperar el proyecto continúa cuando se suman Nanxy (bajo) y Analía (voz) conformando Heroica, que luego pasará a llamarse Exeroica. Para 1988 ya se habían separado, sin embargo Walter Kolm convence a Patra de reunirse y así logran grabar los dos temas para el disco.

El ojo empresario de Walter no falla cuando afirma “y ahí vimos que estaba Attaque 77 que nosotros sentíamos que era la banda que iba a explotar”. Efectivamente, fueron ellos los únicos presentes en el disco que lograron trascender la etiqueta de “punk” y alcanzar la popularidad dentro del rock nacional. Más adelante Juanchi Baleiron comenta que Chuchu sentía predilección por Defensa y Justicia, banda “hermana” de Attaque. En la próxima escena, vemos al cantante Federico Pertusi y al bajista Horacio Demián Pertusi, también conocido como Ciro, ensayando con Attaque 77. Aunque el sonido es bastante

⁷ El conflicto alcanzó un punto crítico en diciembre de 1978 cuando ambos países se prepararon para una guerra, en ese momento fue la mediación de Juan Pablo II la que frenó el enfrentamiento bélico.

⁸ Lema de *La voz de la mujer*, periódico publicado a fines de la década de 1890 de filiación comunista anárquico y feminista dirigido por Virginia Bolten.

pobre, podemos identificar que están tocando el tema “B.A.D.”⁹. (Brigada Anti Disturbios), que formará parte de *Invasión 88*. La canción es explícitamente anti policial en un sentido amplio (contra toda vigilancia, incluyendo la asistencia social) y en un sentido más restringido (dirigida a la policía federal) El otro tema incluido es “Pasión de multitudes” una canción de fútbol dedicada a una mujer hinchada de Boca Juniors que va a la cancha a ver al *xeneixe*.

La entrevista pasa a Ciro Pertusi, luego a Danio Caffieri (con una toma casera con la cámara de su propio celular) y posteriormente a Claudio Leiva y Mariano Martínez, todos ellos integrantes de la formación original de Attaque 77. Entre todos cuentan los detalles de la grabación de las cuatro canciones que se registraron para el disco, de las cuales sólo las dos mencionadas quedaron en la tirada original mientras que las dos restantes se lanzaron en la reedición en formato CD que el sello independiente Discos Milagrosos editó en 1994. El siguiente entrevistado en este segmento es, nuevamente, Juanchi Baleiron quien comenta que Chuchu se contacta con él para ver si lo podía ayudar con la producción y grabación de los temas para el disco. La impronta ramonera de Attaque 77, alejada del punk más crudo de la escena argentina, fue lo que enamoró a Baleiron. Por su parte Defensa y Justicia estaba integrada por dos miembros de Attaque 77: Ciro Pertusi (voz) y Mariano Martínez (guitarra) a los que se sumaban Aldo Marcamal (bajo) y Doble X (batería). El sonido se asemejaba al punk inglés más visceral y furioso mientras que sus letras responden a un tipo de crítica social en donde el foco está puesto en el barrio. Debido a esta doble actividad la banda no pudo tocar mucho y finalmente se separaron. Los temas que incluyen en el disco son “Fucky-Fucky” y “Ratis” ambos refieren a la vida del obrero, el alcohol, la cancha y la policía.

División Autista, la próxima banda en ser presentada, venía de otro “palo”, no eran herederos del punk “ramonero” pero tampoco del británico, más bien sus raíces se hundían en la escena hardcore norteamericana, con un ritmo más vertiginoso y una mayor presencia de la voz gritada. Esta influencia se ve reflejada en las fotos de sus integrantes con remeras de Misfits o Bad Brains o en la inclusión en el disco de un tema llamado “Straight Edge” en clara alusión al himno homónimo compuesto por Minor Threat que significó toda una declaración de guerra al negativismo y el consumo de drogas y alcohol

⁹ Las siglas forman la palabra “**bad**”, que se utiliza para designar aquello que no es placentero, que es malo o que causa dificultades. También puede referirse a algo de baja calidad, como el **sonido lo-fi** o de baja calidad.

imperante en el punk del *No Future*. Incluso en la descripción de la banda que incluye el disco escriben que sus letras deben ser tomadas como una realidad a la que hay que hacer frente y vencer (lema que será retomado posteriormente por el “hardcore positivo” de los años noventa y que será enarbolado por bandas como Vieja Escuela, Nueva Ética o Sudarshana). La canción de División Autista “Straight Edge” comienza hablando de la dependencia a ciertos vicios que ese utilizan para escapar de la realidad y finaliza con un: “Odio, las drogas / Odio, el alcohol / Odio, tus vicios. No más perversión”. La otra canción incluida en el disco se llama “Los campos de la muerte” y retrata las crueles consecuencias que dejan las guerras.

Otra banda que abraza el sonido hardcore es Rigidez Cadavérica. En el documental se la presenta a partir de distintos volantes artesanales¹⁰ para detenerse en un recital en Cemento que encabeza la banda y a la que acompañan otras agrupaciones como Mal Momento, Parálisis Infantil, Auténticos Fobia Decadentes, P.I.L.D. y Doble A. Los dos temas que integran el compilado dan cuenta de ese sonido más duro: “Mundo de hoy” es una oda nihilista a los tiempos que vivía la juventud de aquel entonces (“Ya no quedan guías / tampoco salidas / Mundo aburrido / Mundo de hoy / Mundo de mierda”) mientras que “Tropas de la noche” es una mezcla entre el decadentismo del mundo occidental (“Somos tropas condenadas, nacidas para sufrir”) con la rebeldía anti-sistema (“En señal de rebeldía escupimos nuestra flema / contra la hipocresía de nuestro puto sistema”) señalando y posicionándose ideológicamente (Tropas de la noche contra la policía / tropas de la noche, hardcore y rebeldía / tropas de la noche, kaos y anarquía / Somos esa crotoxina, contra esta democra S.I.D.A.”).

Comando Suicida es otra de las bandas que participan del disco y que escapan de la etiqueta punk. En realidad pertenecen al subgénero *Oi!* y sus miembros se rotulan como skinheads. En el documental vemos a su cantante, el emblemático Sergio “Anticristo” Bentancort, quien cuenta que la plata para grabar las canciones salió de la venta de una guitarra que les habían robado a los integrantes de Attaque 77 en una sala de ensayo. El mismo Ciro Pertusi en la entrevista comenta: “Sergito era un bravo en esa época”. También reconoce la relevancia de Comando Suicida y la influencia directa que el tema “Yuta, Yuta” de estos tuvo en “Allá vienen los ratis” de Attaque 77. Ciro retoma cierto cuestionamiento sobre la posición ideológica de Comando. Sobre ese tópico Sergio, en

¹⁰ Aplica aquí el lema Do It Yourself (DIY) / Hazlo Tu Mismx (HTM) por el cual el punk promovía la autogestión, el anticonsumismo y la singularidad por sobre la masificación de la cultura.

un escrito publicado, reconoce haber participado del Movimiento Nacionalista Social (MNS) aunque relativiza el peso que esa militancia tuvo en la banda (Bentancort, 2011:136). El tema “Guacho pulenta” está dedicado a Gamexane, uno de los punks con mayor trayectoria en la escena porteña (había tocado en Los Laxantes y para ese momento era el guitarrista de Todos Tus Muertos) y con quien Sergio había tenido un altercado en un recital en el Parakultural el año anterior a la salida del disco *Invasión*. La letra, bien literal y poco metafórica, dice:

Yo a vos te conozco, te vi en una plaza con miles de hippies (...)
Te curtis la falopa, te haces el reventado
Pero a mí no me jodas, porque te voy a
Boxear!
Y ahora de qué te la das...?
No te hagas el guacho pulenta

En el otro tema incluido, “Último recurso”, la banda asume una posición ideológica cercana a un peronismo nacionalista retomando la bandera de la justicia social (“La gente está cansada / del salario que da el gobierno (...) / El pueblo quiere la verdad / A el pueblo no se le miente / El pueblo grita su verdad: / Argentina hasta la muerte!”), alejándose de cualquier tinte izquierdista (“La izquierda es asesina”) pero también del anti-peronismo militar (“La derecha es gorila y ortiba”).

Las bandas 2: las que ya no estaban

Los Laxantes fueron uno de los primeros grupos en aparecer en la escena punk local, formados en el año 1979 y disueltos en 1983 llegaron a grabar un demo en 1981, el cual permaneció inédito hasta que salió a la luz con el nombre de *No No No No* en formato vinilo en el año 2007. La formación que grabó el demo estaba compuesta por Félix Gutiérrez (bajo), Pablo Esau (batería), Horacio “Gamexane” Villafañe (guitarra) y Enrique “X” Valle (voces). Posteriormente Félix y Gamexane formarían, en 1985, Todos Tus Muertos, mítica banda del reggae-punk que alcanzaría relevancia a nivel internacional en los años noventa. Las canciones que fueron seleccionadas para grabar en *Invasión '88* eran “Minifaldas” que ataca los modos de vida y consumos establecidos

desde la perspectiva de un hombre¹¹ (“Solo te importa bailar / solo querés madurar / para ser una buena mama / pero que me importa lo que pienses / si vestirse caro te divierte / Te perdono si estas fuerte y si / querés fuckear”) y “Escuelas” que atiende a criticar las instituciones educativas como medio de control biopolítico (Ya no banco más nada de esta vida / Aulas y pupitres son solo porquerías (...) / formaron a un joven criminal / que se va a vengar”). Los Laxantes le habían declarado la guerra a lo instituido, de hecho Gutiérrez y Villafañe habían protagonizado los incidentes en el recital que dictó, según Alfredo Sainz (2011), la fecha de nacimiento del punk en Argentina: estamos hablando de la presentación de Los Violadores en la Universidad de Belgrano el 17 de Julio de 1981. En esa fecha se habían producido disturbios entre los punks y los hippies. En el documental se muestra también un cuaderno “América” intervenido por Gamexane y Enrique “X”. Un dato curioso es que el cantante en el cuaderno cambia su nombre por el de un tachado “Adolf” X. Entre las lista de canciones que aparecen en el cuaderno, y también en el demo, aparece una titulada “Adolf es un punk rocker” un juego de palabras que remite a “Sheena is a punk rocker” de Los Ramones pero con un sesgo claramente provocador. Otro tema que tiene una clara influencia del punk norteamericano es “Vacaciones en Irlanda” al que podemos relacionar con el tema de los Dead Kennedys “Holiday in Cambodia”. En el cuaderno también podemos ver las distintas modificaciones que fue presentando el logotipo de la banda.¹²

Los Baraja también forman parte de los grupos pioneros del punk local, sus inicios se remontan a comienzos de la década de 1980. Tienen el mérito de haber sido los primeros punks en ser presentados en la televisión argentina (en el programa Música Total, aparición que queda registrada en el documental). La canción que tocaron ese día era “Operación ser humano”¹³, todo un manifiesto existencial sobre los obstáculos impuestos para la realización personal. Se repite el “No te dejan ser vos...” en distintas instituciones que moldean al ser humano: escuela, servicio militar, matrimonio, etcétera. “Juntando tropas”, el otro tema incluido, es una proclama militante de la juventud contra las generaciones anteriores que solo veían en la juventud a unos “infradotados que van al

¹¹ La cuestión del machismo o de la misoginia en el punk requiere un tratamiento más amplio que los alcances del presente trabajo, sin embargo dejamos en claro que no son pocas las canciones en las que se presenta situaciones correspondientes a violencia de género.

¹² Los Laxantes quedaron afuera de la edición del disco en CD. Las versiones sobre el porqué de esto van desde que Fasanelli los sacó del disco por una pelea con ellos o porque Los Laxantes no querían compartir disco con Comando Suicida.

¹³ Tema que servirá como *ending* para el documental que estamos analizando.

boliche a bailar”. Llamaba también a rechazar el discurso televisivo y radial en tanto objetos de consumo “que deforman la información”.

Conclusiones

Heroxs del 88 respeta el espíritu del punk, desde su estética fanzinera hasta la meticulosidad con la que rastrea lo ocurrido en la producción y pos-producción del disco. Lo hace partiendo de la experiencia personal del propio Hitoshi Díaz en tanto participe de la herencia de *Invasión* tal como lo manifiesta en los primeros minutos de metraje. No es un trabajo *sobre* sino un documental *desde* el punk argentino y su lugar como público allende el escenario lo ubica en un lugar privilegiado si pensamos que los principios del punk buscan eliminar esa barrera entre hacedor y testigo participe del arte. Reconstruye de una manera lograda un episodio emblemático de la historia del rock argentino otorgándole al under un espacio más que merecido en el corpus filmográfico nacional.

Bibliografía

Benjamin, W. (1989) [1936] “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.

Bentancort, S. (2011) “El comando de los pelados: La historia de Sergito Anticristo y los primeros skinheads en Argentina” en Flores, D. *Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en Argentina*. Buenos Aires: Piloto de Tormentas.

Boom Boom Kid [BoomBoomKidOficial] (2013) *Brick by Brick Video Oficial* [Video]. You Tube. <https://www.youtube.com/watch?v=tX5P6ImmrME>

Donaghey, J. (2013) “Bakunin Brand Vodka. An Exploration into Anarchist-punk and Punk-anarchism” en *Anarchist Developments in Cultural Studies N°1*. Edición digital recuperada de: <https://journals.uvic.ca/index.php/adcs/article/view/17142>

Graham, S. (2010) “(Un)Popular Avant-Gardes: Underground Popular Music and the Avant-Garde” en : *Perspectives of New Music*, Vol. 48, No. 2 (pp. 5-20)

Hitoshi Díaz, L. (2020) “Habla Luis Hitoshi Díaz (en un bodegón del microcentro porteño)” en Lezcano, W, *Un regalo del diablo: 2 minutos, Valentín Alsina y la reinención del punk argentino*. Buenos Aires: Vademécum – La Edad de Oro.

Hobsbawm, E. (2006) *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.

Pelo N°325 (1988) Buenos Aires: Magendra Editorial.

Sainz, A (2011) “Arde Belgrano: Los Violadores en la UB, 17 de Julio de 1981” en Flores, D. *Derrumbando la Casa Rosada: mitos y leyendas de los primeros punks en Argentina*. Buenos Aires: Piloto de Tormentas

Yannoulas, M. (2017) “Cada generación necesita de sus propios héroes” en *Página12*. Edición digital recuperada de: <https://www.pagina12.com.ar/67519-cada-generacion-necesita-de-sus-proprios-heroes>. Consultado el 03/10/23.

Mujeres del cortometraje documental argentino.

La antesala de una posible genealogía

María Jorgelina Leivas

UNICEN

jorgelinaleivas@gmail.com

Introducción

El reciente descubrimiento de una copia filmica de *Playa Grande* (1943) por parte del Movimiento Audiovisual Platense (MAP) constituye un hallazgo significativo en cuanto a la participación de mujeres en el cine nacional durante la década de 1940. La copia revela que la dirección de la película había estado a cargo de la ilustradora Amanda Lucía¹ y del artista plástico Héctor Bernabó (Carybé). Esto contrasta con los registros oficiales, que acreditaban la película a Carlos Alberto Pessano, quien fuera el director del Instituto Cinematográfico Argentino (más tarde Instituto Cinematográfico del Estado) entre 1936 y 1943. Este descubrimiento ofrece una nueva perspectiva sobre la autoría y la contribución de mujeres en el cine argentino de la época. Más aún si consideramos que en el ámbito del cortometraje las mujeres comenzaron a figurar como realizadoras recién a partir de 1950². Este período coincidió con el inicio de una etapa próspera y creativa para el cine de corta duración en nuestro país, que alcanzaría su apogeo en las décadas de 1960 y 1970.³

Aunque contamos con información limitada sobre Amanda Lucía, consideramos fundamental subrayar su participación en el ámbito del cortometraje nacional. Esta ponencia si bien se centra en su contribución al séptimo arte, también busca traer luz sobre una figura de la que poco conocemos. Por esto consideramos fundamental la puesta en diálogo de sus diversos, aunque resonantes entre sí, trabajos artísticos. Para esto

¹ Debemos aclarar que el nombre de la artista figura diferente en las fuentes consultadas, como Amanda Lucía Turquetto, Amanda Lucía Turqueto y Amanda Lucía Turcheto. Por lo que hemos decidido utilizar a lo largo del trabajo el nombre bajo el cual firmaba las obras realizadas: “Amanda Lucía”.

² En este punto consideramos importante destacar que en este trabajo no se recuperan las producciones del periodo mudo nacional, en las que encontramos directoras como Josefa Emilia Saleny y Angélica García de García Mansilla. Para conocer más de su obra recomendamos las lecturas de Lucio Mafud quien recupera a directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933).

³ Algunas de las directoras de este periodo 1950-1970 son: Irena Dodal, Elena de Azcuénaga, Concepción Prat Gay de Constela, Paulina Fernández Jurado, Dolly Pussi, Mabel Itzcovich, Clara Zampettini, Eva Landeck, Marilyn Contardi, Silvia Oroz, Lita Stantic y María Luisa Bemberg, entre otras.

estableceremos un recorrido temporal que nos permitirá conocer en primer lugar su papel como ilustradora en la revista *Cinegraf*; en segundo lugar, su labor artística en los cortometrajes del Instituto Cinematográfico Argentino, específicamente en *Playa Grande* (1943)⁴; y, finalmente, enumeraremos algunos de los trabajos en los que posteriormente participó la artista. Si bien nos gustaría contar con mayores detalles, los registros del último periodo resultan aún más escasos.



5

La revista *Cinegraf*

La revista funcionó bajo la dirección de Carlos Alberto Pessano y se caracterizó por mantener un enfoque que subrayaba y admiraba las producciones cinematográficas internacionales. Esta orientación se reflejaba en las notas y críticas publicadas, así como en la selección de fotografías que en su mayoría se centran en el Star System hollywoodense y europeo. *Cinegraf* se caracterizaba por su carácter especializado y de culto, por la elección de papel e impresiones de calidad, y por su valor, ya que resultaba más costosa que las publicaciones de tirada masiva dedicadas al cine.⁶ A lo que debe agregarse una circulación en países latinoamericanos y en las principales ciudades europeas⁷.

⁴ Este trabajo se enmarca en una investigación de tesis de maestría que busca recuperar la labor de mujeres directoras en el ámbito del cortometraje documental. Este caso en particular se presenta como una antesala al periodo comprendido por la investigación (1958-1988), pero entendemos que se trata de un ejemplo significativo y necesario para comprender el devenir de la historia de las mujeres en el séptimo arte nacional.

⁵ Esta es una de las pocas fotografías de Amanda Lucía, la misma figura en una de las publicaciones de la revista en un evento con el director de la misma y compañeros de trabajo.

⁶ Mientras que *Cinegraf*, de tirada mensual, costaba 1 peso, revistas como *Sintonía* y *Radiolandia*, de tirada semanal, rondaba los 10 y 40 centavos.

⁷ Es gracias a esto que hoy se cuenta con el archivo completo digitalizado en el instituto iberoamericano de Berlín.

Como indica Spadaccini (2012) en un artículo dedicado a la figura del director,

Cinegraf no era solamente un medio eficaz para informar al lector sobre el mundo cinematográfico, sino que tenía objetivos claros relacionados con el devenir del cine argentino y la educación de los espectadores. Para Pessano, la revista venía a cooperar en el desarrollo de la industria cinematográfica local y a brindar a los espectadores y lectores una interpretación crítica tanto de las producciones como del desarrollo del séptimo arte en el país. (p.6)

El director de la revista, en sus editoriales, no solo compartía sus conocimientos artísticos y recomendaciones de cine, sino que también expresaba su rechazo hacia las producciones nacionales de la época, criticando el cine sonoro vinculado al tango, la falta de exhibición de paisajes naturales y la carencia de una impronta artística en comparación con el cine extranjero, especialmente el europeo. En las fotografías de la revista puede verse un importante protagonismo femenino. A excepción de solo cuatro números⁸, *Cinegraf* eligió para sus portadas a actrices internacionales como Sylvia Sidney, Marlene Dietrich y Greta Garbo. Además, abordaba la influencia de estas estrellas en la imagen de las mujeres argentinas⁹ y cubría la vida íntima de las artistas, incluyendo sus vínculos amorosos, imágenes familiares y el detrás de escena de los sets de filmación. Estos aspectos, dado que presentan una continuidad, serán revisados nuevamente en el apartado de en el que veremos la propuesta cinematográfica del instituto que posteriormente dirigirá Pessano.

⁸ Estas son la n° 18, que muestra en primera plana al actor Friedrich March; la n°20 que exhibe la imagen de Baby Leroy, el bebe estadounidense que para ese entonces había formado parte de varias películas; y la n°31 y la n° 67 en las que la tapa es protagonizada por la niña Shirley Temple.

⁹ En la encuesta titulada: “¿Cree usted que la mujer argentina imita a la estrella?”. La artista Emilia Bertolé y la fotógrafa Melita Lang, entre otros fotógrafos y artistas varones, indicaron que muchas mujeres argentinas solicitaban, al momento de realizar un retrato, una emulación de las estrellas del cine. *Cinegraf*, (1932) n°1.



10



11



12

Amanda Lucía, tal como figura en la firma de sus ilustraciones, comenzó a trabajar en la revista de cine *Cinegraf* en 1933, en el segundo año de publicación. Si bien su primer dibujo figura en la n°17, será a partir de la n° 20 que su obra se presentará de manera constante y continuará hasta el final de la revista en diciembre de 1937.¹³

La artista compartió el espacio con otros dibujantes de la época; podemos encontrar trabajos de Héctor Bernabó (Carybé) y Evaristo de la Portilla, quienes colaboraron en otras publicaciones de la editorial, como la tira infantil Billiken. Aunque no vamos a profundizar en este aspecto, es importante dar cuenta de la participación de mujeres que realizaron ilustraciones para la revista. Es el caso de Eugenia Crenovich, conocida como Yente, quien fue la antecesora de Amanda Lucía y realizó trabajos en las primeras ediciones antes de convertirse en una pionera del movimiento abstracto en nuestro país. Otra ilustradora que podemos mencionar es Ana Rosenberg, quien aparece con una imagen en el aniversario n° 25, pero no tiene más que algunos pocos trabajos publicados. La impronta de *Cinegraf*, que promueve ideales femeninos estereotipados y destaca la esencia artística del cine, influye en el trabajo de la ilustradora en la revista, el cual nos proponemos considerar desde dos aspectos principales. Por un lado, la realización de retratos, mayoritariamente de actrices de renombre. Por otro lado, encontramos ejemplos en los que la ilustradora muestra un mayor despliegue creativo, como en la reconstrucción de estrenos de películas, interpretaciones actorales y registros de eventos sociales en los que participa.

Para considerar el primer punto debe aclararse que la tarea de Amanda Lucía consistía principalmente en ilustrar algunas de las biografías de artistas, las editoriales del director

¹⁰ *Cinegraf*, (1932) n° 1. Tapa de Sylvia Sidney.

¹¹ *Cinegraf* (1937) n°59. Tapa de Tala Birell

¹² *Cinegraf*, (1937) n°67. Última tapa sin nombre

¹³ La revista *Cinegraf* tuvo 68 publicaciones entre los 1932 y 1937.

y las críticas en la publicación. Sus dibujos, realizados muchas veces con trazos de carbonilla, muestran un estilo distintivo en comparación con otras ilustraciones de la revista, que estaban a cargo de dibujantes que tenían un enfoque más cercano al dibujo gráfico y la animación. Además pueden encontrarse ejemplos de trabajos realizados en acuarela y en algunos casos excepcionales fotografías de bustos realizados en arcilla por la artista, lo cual da cuenta de su versatilidad y de cierta exploración artística.



14



15



16

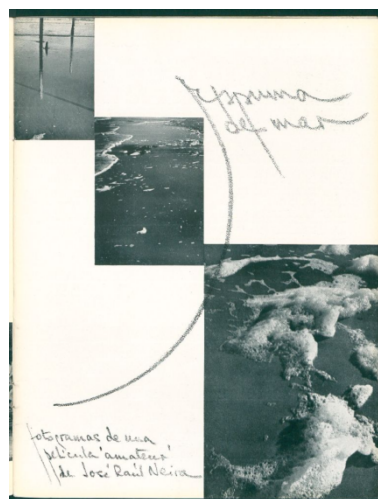
¹⁴ *Cinegraf*, (1934) n°26. Dibujo en Editorial de Loretta Young

¹⁵ *Cinegraf*, (1934) n°23. Acuarelas sobre la que consideramos es la película *Cradle Song* (1933), de Mitchell Leisen.

¹⁶ *Cinegraf*, (1937) n°63. Dibujo de Claudette Colbert.



17



18

Los trabajos de Amanda Lucía son distintivos en la revista, en muchas ocasiones pueden dar rastros de bocetos que aún no han sido finalizados y en algunas ocasiones el destello del trazo de sus dibujos aparecen en diferentes apartados, pueden ser solo la línea o nombrando algún artista, como ocurre en la imagen que indican el título de las fotografías de Raúl Neira “Espuma de mar”. Si observamos su proceso, esta influencia en las distintas páginas aparece con mayor frecuencia avanzada su participación.

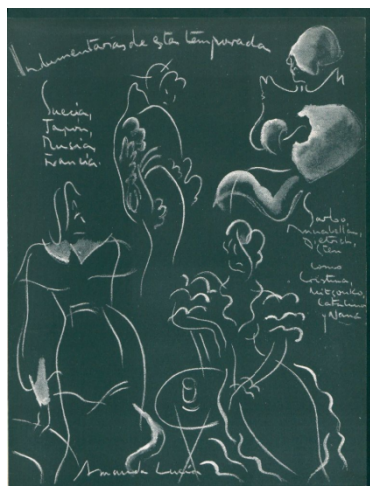
Como indicamos antes, un segundo aspecto llamativo son las inclusiones de interpretaciones sobre diversos eventos en los que entendemos que la artista tuvo un mayor despliegue creativo. Nos parece importante resaltar a continuación algunas de sus producciones. En primer lugar, podemos identificar que este desarrollo creativo aparece por primera vez en torno a una temática específica: la artista muestra una página de fondo negro en la que realiza ilustraciones de vestimentas de la temporada en color blanco. Con escritura a mano, vemos a modo de apunte los países a los que podría hacer referencia, como Suecia, Japón, Rusia y Francia, y también se mencionan nombres de actrices que parecen haber servido de inspiración, como Garbo y Dietrich. Lo interesante de este aporte es lo indefinida que resulta la imagen en particular y el contraste que genera la página en negro por sobre la presencia en general de la publicación.

Más adelante vemos páginas completas de dibujos en los que da cuenta de estrenos cinematográficos, un ejemplo de esto es la película *Tiempos modernos* (1936), de Chaplin. En esta publicación figura con el título “Charlie Chaplin en su nuevo film, por Amanda Lucía” y puede verse la reconstrucción a partir de dibujos de la artista de

¹⁷ *Cinegraf*, (1935) n°37. Fotografía de una escultura hecha por Amanda Lucía de Greta Garbo.

¹⁸ *Cinegraf*, (1937) n°63. Fotografías de Raúl Neira.

distintos momentos de la película. En un tercer caso elegido, la artista decide mostrar interpretaciones destacables de los estrenos del mes y lo hace implementando en una misma página distintas técnicas. Algunos dibujos fueron hechos en carbonilla y en otros casos en tinta negra. Si bien logran una organización de la página, la diferencia entre ambos estilos se vuelve evidente.



19



20



21

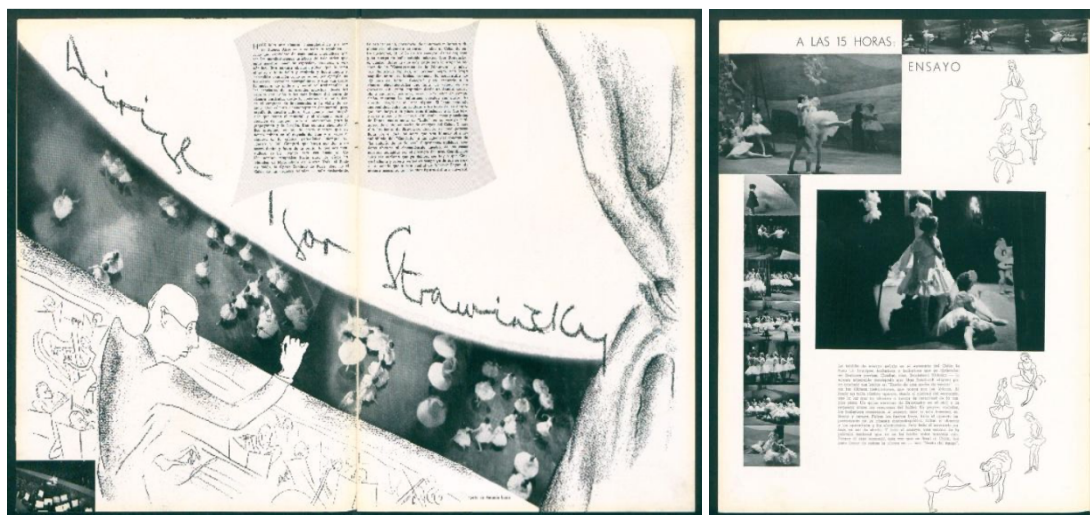
A su vez, otro ejemplo significativo fue la presentación del compositor Stravinsky en Buenos Aires en 1936. Experiencia de la que Amanda Lucía deja un registro, denominado “apunte” de los ensayos realizados en el Teatro Colón a cargo de la coreógrafa Bronislava Nijinska. En esta propuesta observamos una combinación de elementos muy interesante, en la que se destaca la disposición de la imagen fotográfica superpuesta a una ilustración de Amanda Lucía, generando así una relación entre ambos elementos. En la editorial que acompaña la imagen puede leerse cómo el director de la revista critica de manera directa

¹⁹ *Cinegraf*, (1934) n° 25. Dibujos en página completa. “Indumentarias en esta temporada”

²⁰ *Cinegraf*, (1936) n° 49. Dibujos en página completa “Estreno Tiempos Modernos”

²¹ *Cinegraf*, (1937) n° 65. Dibujos en página completa. “Intérpretes de las últimas películas”

la ausencia del cinematógrafo registrando un evento de semejante magnitud²². Consideramos en este punto que este juego que propone la artista podría permitirnos recrear de alguna manera el visionado integrado de la dirección del compositor con las bailarinas en escena. Este es quizás uno de los despliegues más novedosos que dispone Amanda Lucia en la revista. Un collage de registros que confluyen y buscan retratar una experiencia lo más completa posible.



23

En este apartado dedicado a conocer los trabajos de Amanda Lucia en *Cinegraf* nos ha permitido identificar por un lado cuáles eran algunos de los intereses temáticos de la revista y cuáles fueron sus contribuciones artísticas como ilustradora. Entendemos que la versatilidad de su trabajo fue cobrando relevancia. Avanzado el tiempo, las propuestas creativas a las que hicimos referencia en el segundo punto fueron ocupando mayor lugar en las publicaciones. Las cuales tienen anclaje en las búsquedas de experimentación que se observan en algunos de los ejemplos y que después encontraremos en la producción fílmica.

A pesar de que *Cinegraf*, como ya se dijo, realizó su última publicación en 1937, Amanda Lucia siguió trabajando con Carlos Alberto Pessano en los nuevos cargos que este asumió para el Estado en el Instituto Cinematográfico Argentino.

²² En este punto consideramos importante aclarar que muchas de las notas si bien no están firmadas por Carlos Alberto Pessano, sí figuran en otros registros como parte de su autoría.

²³ *Cinegraf*, (1936) n° 50. Dibujos página completa. Stravinsky en Buenos Aires.

Playa Grande

En la reconstrucción de la historia de algunas de las directoras de cortometrajes en nuestro país el trabajo de archivo y de conservación ha sido trascendental para acceder a muchas películas que traen consigo a nuevas protagonistas del detrás de cámara. En este sentido, el hallazgo por parte del Movimiento Audiovisual Platense (MAP) de una nueva copia de *Playa Grande* (1943) en un depósito de la Facultad de Arte de la UNLP, y su posterior tratamiento por el Museo de Cine Pablo Ducrós Hicken, permitió identificar que los títulos del film mencionaban claramente a los artistas Héctor Bernabó (Carybé) y Amanda Lucía como realizadores, siendo además Amanda Lucía la montajista de la película. Como es sabido esta película figuraba en los registros anteriores a nombre de Carlos Alberto Pessano, quien había estado a cargo de la antes analizada *Cinegraf* y que en este momento se encontraba dirigiendo el Instituto Cinematográfico Argentino (desde 1941 Instituto Cinematográfico del Estado) entre los años 1936 y 1943. Trabajo por el cual había decidido dar fin a la revista de crítica cinematográfica.

El hecho de que haya figurado como director de la película y de tantos otros trabajos realizados por el instituto no resulta tan llamativo, por un lado porque al encontrarse a cargo del ente que llevaba adelante la realización de películas su nombre generalmente figuraba de manera destacable; y a su vez, porque como nos indica Greer (1979), la ausencia de reconocimiento a la mujeres artistas en el ámbito artístico fue siempre una práctica común; ya sea por la falta de correcta conservación de las obras o por la ausencia de firmas, muchas artistas no fueron reconocidas como autoras (p.17).

El cortometraje formó parte de una serie de documentales institucionales encargados por Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) al instituto con el objetivo de difundir los encantos naturales del país²⁴. En este caso la protagonista es la ciudad turística y costera de Mar del Plata. Clara Kriger (2021) en su revisión sobre la labor del Instituto Cinematográfico del Estado a cargo de Pessano establece que previo a este film hubo otro cortometraje realizado por el mismo equipo que había retratado a la ciudad costera. *Mar del Plata. Nuestra gran ciudad de mar* (1942), según la investigadora este cortometraje, también encargado por YPF y del cual no tenemos copia certera²⁵, inicia de la siguiente manera:

²⁴ Otros títulos son: *Tigre* (1939), *Nahuel Huapí* (1941), *Vendimia* (1942)

²⁵ Según la descripción de Clara Kriger (2021) podríamos indicar que en internet circula una copia que parece ser el film en cuestión, pero como no cuenta con los créditos correspondientes preferimos recurrir al relato de la autora.

Comienza allí un ejercicio de materiales de found footage con materiales, fechados entre 1911 y 1920, que contienen escenas sobre la llegada del presidente Sáenz Peña, partidos de Golf, los paseos de las familias aristocráticas, ya sean en modernos autos a pie, por la recientemente inaugurada segunda rambla Bristol (p. 70-71).

En el documental las imágenes van acompañadas de una voz over que describe las imágenes que se observan. La narración hace foco en actividades turísticas que, según Kriger, parecen no estar destinadas a un público masivo, sino a un sector pudiente de la sociedad. Avanzado el tiempo, una escena se dispone a mostrar pescadores en sus tareas y finaliza con la imagen de una mujer moderna, con lentes de sol en la playa, que según indica la autora ya se asimila a las imágenes presentes en *Cinegraf*.

La película antes descrita mantiene importantes diferencias con *Playa Grande* (1943). A continuación desarrollaremos un análisis de la película guiándonos por dos aspectos que consideramos son centrales y dialogan en el film, por un lado la innovaciones artísticas y por otro lado la representación de un ideario de mujer también heredero de las intenciones de *Cinegraf*.

El cortometraje de 12 minutos de duración inicia con el primer plano de una mujer que mira a cámara, sonríe y, a continuación, en un plano que muestra la arena movida por el viento, nos presentan los títulos mientras la música se anuncia grandilocuente.

Guión: Héctor Bernabó, Roberto Moro.

Realización: Amanda Lucía, Héctor Bernabó.

Fotografía: Francis Boeniger, S. Wehner.

Montaje: Enrique Alcoy, Amanda Lucía.

Música: A. G. Del Barrio.

Una realización del Instituto Cinematográfico del Estado. Buenos Aires. Argentina

A cargo de Luis Alberto Pessano

A continuación se establece un adelanto por escrito de algunas de las imágenes que veremos en el film, resulta interesante el carácter poético y específico de la descripción de lo que vamos a observar:

En una de las más tradicionales playas argentinas y en las rompientes, los médanos, el puerto de pescadores y los acantilados de Mar del Plata fueron impresas en el verano de las imágenes que van a proyectarse.

A partir de este momento, podemos desarrollar el primer aspecto importante: la innovación artística del film. La primera escena presenta una secuencia de planos que inicia con una contextualización mediante un plano general de la playa, mostrando la arena y el mar. Luego, el plano se acerca al mar y las olas, para finalmente enfocarse exclusivamente en las olas. Este movimiento, generado por el montaje y el movimiento de las olas, se sincroniza con la música que disminuye su intensidad y acompaña las rompientes. En estos primeros segundos el ejercicio poético del film cobra relevancia.



La sucesión de imágenes se repite en otros momentos del cortometraje, lo que nos convoca a examinar estos detalles para entender el funcionamiento de esta experimentación. Aunque puede ser tentador considerar este tratamiento como vanguardista, es necesario hacer algunas aclaraciones. Los artistas de las vanguardias históricas tenían una estrecha relación con el cine, ya que, como señala Campo (2012): “el cine ofrece una obra de arte verdaderamente sintética en la cual pueden estar latentes todas las sensaciones posibles de las demás artes” (p.26). Además, Campo indica que, al escapar de la narración, las vanguardias pudieron explorar lo real, estableciendo un diálogo con las posibilidades del documental. Sin embargo, el autor también aclara que la vanguardia tiene una clara inclinación política, antiartística y de resistencia (p.28-29), algo que no parece estar presente en la película. En lugar de eso, la película exhibe una serie de experimentaciones vinculadas a imágenes que se consolidan de manera estilizada, hasta cuando exhibe el laborioso trabajo de los pescadores de la costa, los retrata sin presentar ningún trasfondo crítico y redundante en estereotipos.

²⁶ Fotogramas de *Playa Grande* (1943)

Hecha esta aclaración continuaremos con la indagación sobre estas innovaciones propuestas, ya que entendemos que son relevantes para la producción artística de la época²⁷. En este cortometraje, aunque la línea narrativa de “Un día en la Playa” es clara, constantemente aparecen escenas centradas en la naturaleza, como el movimiento de las olas, la arena cayendo en el médano y las olas chocando contra las piedras. Estos elementos naturales cobran vida en sintonía con la música de Del Barrio. Quizás uno de los momentos destacables se anuncia cuando se despliega una sucesión de planos de la espuma del mar. Imagen que encontramos había estado presente en el apartado de la revista dedicada al arte fotográfico, en este caso en imágenes de Raúl Neira.

Este trabajo refleja el acervo artístico de los participantes del film, que años antes ya habían anticipado la potencialidad del cine en sus publicaciones gráficas. La experimentación artística se manifiesta desde diversos aspectos. Si bien hemos señalado el detalle en el retrato de la naturaleza, el mar y la arena, es importante también considerar la composición de las imágenes. En varias ocasiones, la cámara está posicionada de manera llamativa, utilizando planos picados y contrapicados tanto de los personajes como del entorno. Además, en algunas escenas, en lugar de seguir una línea recta en la composición, se emplean juegos diagonales. Y aunque la cámara permanece mayormente fija y el movimiento se genera por los personajes que entran y salen del cuadro, hay excepciones notables, como el plano de la costa filmado desde un bote y los paneos de la playa.



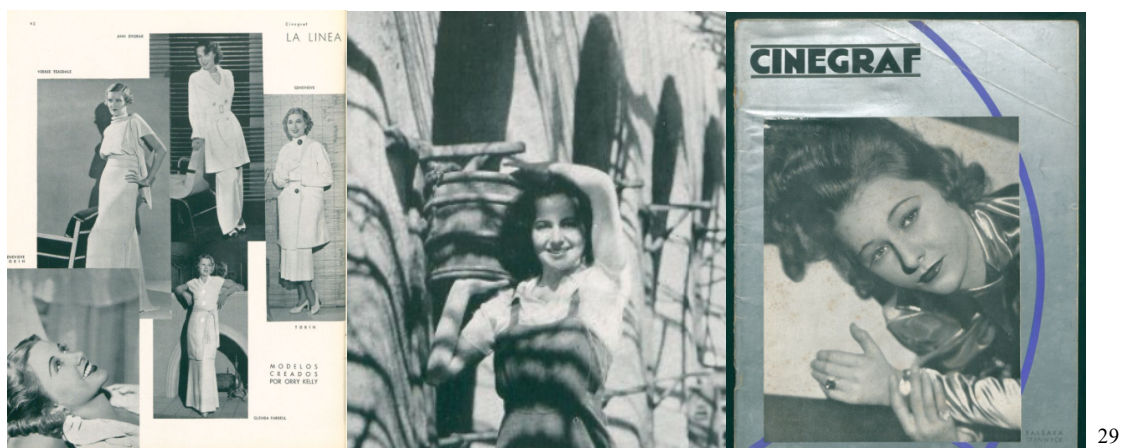
28

En este retrato la obra dialoga el segundo aspecto a considerar: el ideario de mujer representado. Las primeras visitantes llegan a la playa, son mujeres jóvenes con una

²⁷ Entendemos que estos aspectos innovadores en la imagen podrían mantener un diálogo con las producciones de la década anterior realizadas por el fotógrafo Horacio Coppola. Para conocer más sobre la producción de cortometraje de la época puede consultarse a Cossalter.

²⁸ Fotogramas de *Playa Grande* (1943)

estética común. Usan ropa, peinados modernos y emplean poses estilizadas para la cámara, parecen estrellas de cine. Aquí abajo las imágenes muestran fotografías tomadas de distintos números de la revista en la primera fila y fotogramas del film en la segunda.



29



30

Distintos personajes femeninos en diversas situaciones y desde diferentes puntos de vista se exhiben en el entorno común de la playa marplatense. Si pensamos en el rol propagandístico de la película en cuestión, para la cual había sido realizada, estas representaciones de mujeres de clase alta, sus niños jugando y los veleros en el mar, como indica Kriger (2021), parecen referencias y costumbres más cercanas a un paisaje de la costa europea. (p. 74) Asimismo, si recuperamos lo trabajado en el apartado de *Cinegraf*, también podría interpretarse que la película refuerza el ideario de la revista, que desde su primer número, como mencionamos anteriormente, ha fomentado e instalado la influencia de estos modelos hegemónicos de belleza en el

²⁹ Recortes de la revista *Cinegraf* n°42, n°53 y n°24.

³⁰ Fotogramas de *Playa Grande* (1943)

imaginario de las mujeres de nuestro país. Para hacerlo la calidad estética de la fotografía de Boeniger y Wehner es considerable; la composición es delicada y la luz precisa en cada toma.

Si pensamos en la labor de las mujeres en el cine, una de las tareas en donde figuran algunos antecedentes es en el montaje. Si bien parece ser un tema poco explorado, en los registros de películas de la década del 40 encontramos por ejemplo el nombre de Amelia Furlani en la asistencia de dirección de películas de Bayón Herrera.³¹ Generalmente el rol de ayudante implicaba el corte de negativos y en este sentido algunos laboratorios elegían a mujeres para esta tarea.³² En este caso el montaje realizado por Enrique Alcoy y Amanda Lucía constituye finalmente el acto artístico y un estilo documental particular. El diálogo poético entre las personas disfrutando del día de playa, la naturaleza y la música constituyen una creación artística notable para la época.

La película llega a su fin con nuevas imágenes del paisaje, las nubes y el atardecer reflejado en el agua. Termina con el plano de la arena del inicio y una nueva descripción:

Con la película que acaba de exhibirse, el Instituto Cinematográfico del Estado prosigue la tarea de acercar a los argentinos al mejor conocimiento de su patria y de mostrar a los extranjeros algunos aspectos de una gran nación en marcha.

La película de Hector Bernabó (Carybé) y Amanda Lucía es una realización destacable del instituto. Resaltamos su trabajo porque entendemos que si bien hubo otras producciones destinadas a la difusión turística realizadas en el marco del Instituto Cinematográfico Argentino y gracias a los aportes de YPF, este es un caso de búsqueda artística se distingue de otras producciones. Debemos aclarar que si bien cada artista siguió su camino, en ambos casos participaron de diversos proyectos artísticos.³³

³¹ Ayudante de montaje: Amelia Furlani en *Peluquería de señoras* (1941) *La suerte llama tres veces* (1943), ambas dirigidas por Luis Bayón Herrera. Datos en: *Cine Argentino Siempre*

³² El laboratorio Alex cuenta con algunos ejemplos que dan cuenta de esta elección.

³³ Para conocer más sobre el trabajo de Hector Bernabó recomendamos consultar “Carybé”, biografía a cargo de B. Furrer.

El después

Así como poco sabíamos acerca de Amanda Lucía antes de su participación en la revista *Cinegraf*, poco sabemos del después de la realización de las películas. Podemos decir con certezas que trabajó en colaboración con el movimiento de Arte Concreto, específicamente en la realización de diseños para la publicación *Arte Concreto Invención* de 1946. Tomás Maldonado (1997), artista del grupo, comentó lo siguiente:

La revista tenía una quincena de páginas, una severa carátula en blanco y negro de características concretistas con el nombre y lugar (Diseñada por Amanda Lucía Turcheto que trabajaba en diagramación y cine)[...]. (p. 23)



Este relato resulta trascendental en la construcción de la biografía de Amanda Lucía, ya que no figura en ningún apartado como diseñadora.

En el devenir de la búsqueda, indagando con las distintas formas posibles de escribir el nombre de la artista: Turcheto, Turquetto, Turqueto; pudimos encontrar registros de una participación en la edición de *Rosas en las láminas de "El grito"*, un curioso libro objeto de 1974. Se trata de una recopilación de imágenes, ilustraciones, que habían sido publicadas en la época de Rosas por dos periódicos de Montevideo. En el interior del libro se informa "Roberto Moro, plan de obra y texto. Jorge Moro Y Amanda Lucía, diseño y realización gráfica". La revista tenía una quincena de páginas, una severa carátula en blanco y negro de características concretas con el nombre y lugar (diseñada por Amanda Lucía Turcheto que trabajaba en diagramación y cine), ilustraciones en un libro dedicado al editor Arturo Peña Lillo, Sagastizábal y Giuliani (2014) recuperan la edición comentan entre otras cosas, como en esta edición a cargo de Peña Lillo y Monte Chue ediciones, el

libro se distingue por su calidad editorial y material de impresión, bastante distinguida para la época. (s/p)

Si bien nos gustaría contar con más registros, el último trabajo del que tenemos información es una colaboración con Carlos Alberto Pessano en la realización de un catálogo de arte titulado *La vida argentina en el siglo diecinueve: reproducciones iconográficas*, publicado por el Teatro Municipal General San Martín en 1975.

Evidentemente el diseño gráfico y editorial fue el ámbito, hasta donde sabemos, en el que mayor despliegue mantuvo Amanda Lucía. Una artista innovadora, creativa y absolutamente versátil.

Conclusión

Para concluir, es crucial destacar la relevancia del trabajo de archivo en el reconocimiento de las artistas mujeres que han contribuido de manera significativa a la historia del cine nacional. En este contexto, resulta notable la presencia de diversas artistas que, además de haberse destacado en roles que, en muchas ocasiones, eran inaccesibles para las mujeres, también han impulsado innovaciones artísticas.

Aunque en muchas ocasiones solo conseguimos datos biográficos aislados y algunas obras de estas pioneras, examinar el trabajo de Amanda Lucía en la revista —que incluye retratos de artistas destacadas de la época, así como su exploración y despliegue creativo— nos permitió apreciar su impronta única. Impronta que está presente en la película realizada junto a Héctor Bernabó (Carybé), un caso destacable del cine nacional de la década de 1940.

Si bien es cierto que la participación de las mujeres en el cortometraje documental comienza a hacerse más visible a partir de la década siguiente, la valoración de obras como las de Amanda Lucía proporciona herramientas esenciales para comprender el contexto previo de este objeto de estudio.

Bibliografía

Cinegraf, (1932) n° 1

Cinegraf, (1933) n°17

Cinegraf, (1933) n°18

Cinegraf, (1933) n°20

Cinegraf, (1934) n°23

Cinegraf, (1934) n°24

Cinegraf, (1934) n° 25

Cinegraf, (1934) n°26

Cinegraf, (1934) n°31

Cinegraf, (1935) n°37

Cinegraf, (1935) n°42

Cinegraf, (1936) n° 49

Cinegraf, (1936) n° 53

Cinegraf (1937) n°59

Cinegraf, (1937) n°63

Cinegraf, (1937) n° 65

Cinegraf, (1937) n° 67

Campo, J. (2012). “Vanguardia y Documental”, del libro *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Imago Mundi.

Cossalter, J. (2017) *Una historia del cortometraje argentino desde los orígenes hasta la modernidad*. Dixit, (27), 42–59. <https://doi.org/10.22235/d.v0i27.1495>

Furrer, B. (1989) *Carybé*, Odebrecht.

Greer, G. (1979) *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, Farrar Straus Giroux.

Kruger, C (2021) *Cine y propaganda. Del Orden conservador al peronismo*. Prometeo.

Mafud, L (2021) *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino (1915-1933)*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales-INCAA.

Maldonado, T (1997) *Escritos preulmianos: recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo*. Ediciones Infinito.

Sagastizábal L, Giuliani A. (2017) *Un editor argentino. Arturo Peña Lillo*. Eudeba

Spadaccini, S. (2021). *Carlos Alberto Pessano, de la opinión a la gestión*. Imagofagia, (05)

Reconsideraciones de autoría en dos retratos eclesiásticos del siglo XVI en el Museo Nacional de Bellas Artes

Alejo Lo Russo

Facultad de Filosofía y Letras, Carrera de Artes, UBA (Profesor adjunto), Facultad de
Artes, Carrera de Curaduría e Historia de las Artes (Profesor titular).

gabrielalejo@yahoo.com.ar

Dos retratos de eclesiásticos producidos en el ámbito italiano del siglo XVI ingresaron al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires durante la Dirección de Eduardo Schiaffino (1895-1910). El primero, proveniente de la colección de Adriano Rossi, formó parte del acervo inaugural de 1896. Se trata de “Retrato de cardenal” (nº de inventario 2906), considerada actualmente en su legajo como anónimo. El segundo, “Retrato de Urbano VII” (nº de inventario 5673), ingresó al Museo en 1901 mediante la adquisición de parte de la colección del entonces difunto Aristóbulo Del Valle. A partir de un reciente trabajo de estudio y catalogación de las pinturas italianas de la institución que hemos realizado presentamos nuevas hipótesis de autoría, identificación del retratado y datación de estas obras.

La obra consignada en el Museo como *Retrato de cardenal* figuraba en el listado del legado de obras del coleccionista argentino Adriano Rossi publicado en la prensa en 1893 consignaba en el número treinta y siete: “Moroni, denominado el Vandick [*sic*] veneciano, representa un arzobispo veneciano, óleo sobre tela, 67 x 87 cm”.¹ La atribución a Giovanni Battista Moroni (1523-1578) se mantuvo a lo largo de toda la gestión de Schiaffino en el Museo.² El historiador del arte italiano Carlo Ragghianti, consultado en 1961 por la investigadora del Museo Celia Alegret, propuso la autoría de Scipione Pulzone (1544-1598) e identificó al personaje retratado como el cardenal Scipione Borghese (1577-1633).³ Dos años más tarde, el también historiador del arte de origen italiano y especialista en pintura renacentista Federico Zeri descartaba tanto la

¹ (30 de abril de 1893). La galería Rossi. Los cuadros donados al estado. *La Nación*.

² Tanto en el catálogo de 1896 (Nº14 Sala 4, p. 43) como en el inventario de 1910 (*Inventario del Museo nacional de Bellas Artes en septiembre de 1910*, Nº 13 del apartado “Anexo al Pabellón. Legado Adriano E. Rossi”. [Manuscrito]. AGN, FES, Legajo 12) la obra figura atribuida a Moroni.

³ Un documento mecanoscrito obrante en el legajo de la obra informa que el 23 de marzo de 1961 Carlo Ragghianti propuso la autoría de Pulzone. MNBA, DyR, Legajo obra Nº 2906.

atribución a Moroni, como a Pulzone, y sostenía que el personaje representado era casi seguramente el cardenal Camillo Borghese, quien luego ocuparía el trono papal como Pablo V (1552-1621). Según su opinión podría tratarse de un pintor cercano a Pulzone y debería consignarse “Escuela romana de fines del siglo XVI”.⁴ Sin embargo, una fotografía en blanco y negro de la obra conservada en su archivo, actualmente en la fototeca de la *Fondazione Federico Zeri* en Bolonia, presenta una inscripción en el anverso que propone la autoría del mantuano Pietro Facchetti (1539-1613).⁵

Respecto a la atribución a Pulzone, el especialista en su obra, Dr. Antonio Vannugli,⁶ consultado por nosotros, descartó en 2021 esta posibilidad, arguyendo que en sus retratos “la tez suele ser más lisa, luminosa, idealizada, y en general, su estilo resulta mucho más gráfico.”⁷ También consultado sobre el tema, el Dr. Yuri Primarosa, estudioso del arte romano del siglo XVI y conservador de las *Gallerie Nazionali d'Arte Antica*, sostiene la hipótesis de autoría de Pietro Facchetti.⁸ Primarosa coincide en esta atribución con Zeri, al comparar nuestra obra con una de las pocas atribuidas con certeza a este pintor mantuano, *Sisto V discute el proyecto para la nueva Biblioteca*,⁹ en razón de las afinidades estilísticas en aspectos puntuales, tales como la representación de las carnaduras o la configuración de las manos con los dedos flexionados “a ragno” [como arañas], de raigambre tardo manierista (2020, pp. 305-307).

Coincidimos con la atribución a Pietro Facchetti, y reconocemos las coincidencias entre nuestra obra y la tela de este pintor representando al Papa Sixto V. En esta comparación también son significativos otros elementos en común como el particular modo de definir los pliegues en los paños mediante marcados ángulos y en la decoración casi idéntica de

⁴ El mismo documento de la nota anterior transcribe la carta fechada el 4 de enero de 1965 de Zeri.

⁵ *Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri*, Fototeca: N° 29164

⁶ Respecto a la bibliografía específica sobre el tema de Vanugli véase: (1991) Giacomo Boncompagni duca di Sora e il suo ritratto dipinto da Scipione Pulzone. *Prospettiva*, (61) pp. 54-66. (2003). Scipione Pulzone: “Ritratto di gentildonna creduta Lucrezia Colonna Tomacelli”. En *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860*. Roma: De Luca, Roma. (2009). Copia de Scipione Pulzone: “Virgen con el niño”. En *El esplendor del Renacimiento en Aragón*. Bilbao: Museo de Bellas Artes. (2012). La Subida al Calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna. *Archivo Español de Arte*. (340) pp. 303-328. (2013). Scipione Pulzone ritrattista: traccia per un catalogo ragionato. En *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*. Gaeta: Museo Diocesano. (2014). Scipione Pulzone: il problema della data di nascita e un'aggiunta alla sua opera di ritrattista. En *Scipione Pulzone e il suo tempo. Ricerche e interpretazioni, atti della giornata di studi*. Roma: Sapienza Università di Roma. (2015). Alle origini di Scipione Pulzone: il punto sugli estremi biografici e sui componenti della famiglia. En Zuccari, A. (ed.), *Scipione Pulzone e il suo tempo*. Roma: De Luca.

⁷ (17 de enero de 2022) [Comunicación personal vía correo electrónico].

⁸ (15 de febrero de 2023) [Comunicación personal vía correo electrónico].

⁹ Facchetti, P. (c.1588). *Sisto V discute il progetto della nuova Biblioteca* [Fresco, 187 × 115 cm.] Salón Sixtino, Biblioteca Apostólica, Ciudad del Vaticano.

la portada del libro que nuestro personaje porta en su mano derecha respecto al que en la escena del papa Sixto V es exhibido en el lado derecho de la tela.

Respecto al nombre del retratado, Primarosa propone a Camillo Borghese, concordando con lo propuesto anteriormente por Zeri (2020, pp. 305-307). Acordamos asimismo con esta identificación en razón de las similitudes fisonómicas entre el personaje de la tela del Museo y dos retratos de Camillo Borghese realizados por Otavio Leoni, uno en lápiz conservado en *The Morgan Library*,¹⁰ y otro al óleo en una colección privada,¹¹ que permiten sostener esta propuesta.

En cuanto a la datación de la obra, la muceta negra con ribetes y botones en rojo que porta nuestro retratado podría relacionarse con el nombramiento de obispo con el que fue investido Camillo Borghese en 1594 por el Papa Clemente VIII, cargo que ostentó hasta 1596, cuando fue ascendido a cardenal (Giordano, 2014).¹²

Desde inicios del siglo XVI retratos pintados por Rafael como el de Julio II¹³ o el del cardenal Bibbiena¹⁴ fueron importantes referencia para retratos papales y de otros altos dignatarios de la Iglesia (Baker-Bates y Brooke, 2021, p. 26). Como en estos casos, el cuerpo del personaje en nuestra obra es representado desde la parte media y en un ángulo de cuarenta y cinco grados. La gravedad del gesto en nuestro personaje y la austeridad ambiente generada por un fondo oscuro y neutro podrían relacionarse con el contexto romano de las últimas décadas del siglo XVI, atravesado por los lineamientos contrarreformistas de Trento. En este sentido, en 1582 Gabriele Paleotti publicó su *Discorso intorno dalle imagini profane*, en el que consideraba que los “retratos de personas de rango y dignidad” debían asegurarse que fueran representadas “con gravedad y decoro acorde a su estatus, especialmente los eclesiásticos”.¹⁵

¹⁰ Leoni, O. (c. 1578-1630). *Portrait of Cardinal Camillo Borghese*. (Con la inscripción en el verso "S.R. Cardinalo Camillo Borghese"). [Pastel sobre papel, 219 x 159 mm]. *The Morgan Library*, Nueva York.

¹¹ Leoni, O. (c.1602-1604). *Ritratto del cardinale Camillo Borghese*. Colección privada. [Óleo sobre tela, 158,4 x 116,2 cm]. Reproducido en Primarosa, 2020:305.

¹² El retratado en nuestra obra porta una muceta, prenda con forma de capa corta que se coloca sobre los hombros, llega hasta la altura de los codos y presenta una abertura frontal con botones, y en la parte superior, una capucha ornamental. En el caso de los obispos de la Iglesia Católica, los colores de muceta que los identifican son el púrpura y ocasionalmente el negro en el paño combinado con el rojo en ribetes y botones (Nainfa, 2018:75)

¹³ Rafael Sanzio (1512). *Retrato del papa Julio II*. [Óleo sobre tabla, 108 cm x 80.7 cm]. *National Gallery*, Londres.

¹⁴ Rafael Sanzio (c. 1516). *Retrato del cardenal Bibbiena*. [Óleo sobre tabla, 85 x 66.5 cm]. *Galeria Palatina*, Florencia.

¹⁵ Paleotti, G. (1582). *Discorso intorno dalle imagini profane*. Cap XX, p. 340. (Citado en Baker-Bates; Brooke, 2021:28).

La pintura del Museo se puede comprender en el devenir del género del retrato en el ámbito romano de las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII. Hacia la década de 1590 Facchetti, formado en Mantua, se trasladaba a Roma, donde desplegaría su labor pictórica desde entonces para la nobleza y el papado, y ejercería de intermediario en las adquisiciones artísticas del duque Vincenzo Gonzaga (Ferri, 1994). A pesar de la fama que tuvo en su época como retratista según las fuentes de época,¹⁶ se conservan muy pocas de sus obras con autoría documentada.

El género del retrato atravesó en el ámbito romano hacia inicios del siglo XVII un proceso en el cual se fueron solapando las fórmulas características del manierismo tardío con nuevas propuestas veristas basadas en la plasmación expresiva gestual reconocibles en la obra de Caravaggio. En este contexto Pietro Facchetti podría ubicarse cercano a pintores como Scipione Pulzone, Andrea Comodi y Ludovico u Ottavio Leoni, que tuvieron gran éxito en los círculos oficiales, aunque aferrados a las propuestas más convencionales y refractarios a los planteos naturalistas más novedosos (Primarossa, 2020, p. 297).

Respecto al óleo denominado en el Museo como *Retrato del Papa Urbano VII*, fue publicado en el catálogo de venta de la colección del intelectual y coleccionista argentino Juan Cruz Varela como “Urbano VII, original de Sebastiano del Piombo, escuela Veneciana, 1540” (1893:s/n, n° 2450). Pasando la pintura a manos de Aristóbulo Del Valle, Schiaffino gestionó luego de la muerte de éste la compra de sucesivos lotes su colección.¹⁷ Un borrador de la carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública Osvaldo Magnasco, fechada el 15 de enero de 1901, pide autorización para la adquisición de una parte de la colección de Aristóbulo del Valle, en posesión de su viuda Julia Tejedor de Del Valle. El escrito incluye el listado titulado “Segunda adquisición de la colección A. del Valle. Inventario y tasación de las obras elegidas” que en el número diecinueve describe a la obra como “Escuela Italiana. *Retrato del Papa Urbano VII*” valuada en ochocientos pesos.¹⁸ Otro documento firmado por Julia Tejedor de Del Valle, fechado el 25 de febrero de 1901, mediante el cual cede en venta este lote de cuarenta y seis dibujos, grabados y pinturas al Museo, menciona en el número diecinueve del listado

¹⁶ Según Giovanni Baglione (1566-1643), Facchetti retrató “quasi tutte le dame romane” a “gentil’huomini” y a “Titolati di Roma” y obtuvo “molto credito” (Baglione, 1642:127).

¹⁷ Sobre los pormenores de la adquisición de la colección Del Valle que el Museo efectuó en 1897, 1901 y 1907, véase capítulo 1 de la presente tesis.

¹⁸ AGN, FES, Legajo N° 12

a la obra con idénticos datos.¹⁹ Otro listado titulado “Segunda compra Colección A. del Valle. 1901”, firmado por Eduardo Schiaffino y datado el 1 de marzo de 1907, agrega una datación: “siglo XVI”.²⁰ Finalmente, el inventario del Museo de 1910 consigna la obra en el número cincuenta y siete como “Escuela veneciana, retrato del Papa Urbano VII, procedencia colección Juan Cruz Varela y Aristóbulo Del Valle”.²¹

El retratado, vestido con roquete blanco y una muceta roja, se presenta sentado de tres cuartos de perfil y con la mirada dirigida al espectador. La figura queda enmarcada a la izquierda por un cortinado que se aprecia parcialmente en razón del oscurecimiento general de la obra, y por el larguero del respaldo de la silla de color rojo con ornamentos en dorado en el lado derecho. La gestualidad del personaje se reduce a su mano derecha en posición de bendición en tanto que en la izquierda porta un pliego con la inscripción: “Smo D N Urbano VII”. La referencia a la identidad del pontífice figura asimismo en la ornamentación lateral del asiento que incluye un escudo con una banda media horizontal, tres bandas diagonales en la parte inferior y una rama de castaño en la superior. Estas características heráldicas refieren a la familia de Giovanni Battista Castagna (1521-1590), elegido Papa con el nombre de Urbano VII, quien gobernara la Iglesia por tan sólo trece días en septiembre de 1590 (Martin, 1987, p. 111; Laboa, 2007, pp. 276-277).

La obra responde a la tipología del retrato papal que establecieron desde el Renacimiento pintores como Rafael (1483-1520), Tiziano (c. 1490-1575) o Sebastiano del Piombo (1485-1547). En estos casos el retratado se representa habitualmente sedente en referencia a la cátedra de San Pedro. Asimismo, estas efigies ponen el acento en los aspectos simbólicos del cargo por sobre aquellos propios de la personalidad del personaje representado, en razón de encarnar las ideas de autoridad y de continuidad pontificia (Petrucci, 2005, p. 27).

En 1965 la obra fue atribuida a Jacopino del Conte (1515-1598) por el historiador del arte italiano Federico Zeri.²² Según Espantoso Rodríguez, en razón del breve papado de Urbano VII no sería posible que le fuera realizado en vida. La autora propone a nuestra

¹⁹ AGN, FES, Legajo N° 12

²⁰ MNBA, DyR, FES.

²¹ (1910). *Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes. Septiembre de 1910* [Mecanuscrito y con inscripciones a mano, algunas firmadas por Schiaffino.] MNBA, DyR, FES.

²² Zeri, F. (15 de noviembre de 1965) [Carta a Celia Alegret, investigadora del Museo]. MNBA, DyR, Legajo de la obra. La atribución está asimismo registrada en: *Università di Bologna, Fondazione Federico Zeri*, Fototeca, Legajo N° 29138.

obra como una derivación del retrato del pontífice atribuido a Jacopino del Conte, conservado en el *Palazzo Lateranense*.²³

Un retrato sedente del Papa Urbano VII de formato oval atribuido a Scipione Pulzone (1544-1598) en una colección privada milanesa presenta estrechas afinidades con nuestra obra.²⁴ En un planteo general idéntico, las obras difieren en elementos secundarios. En el retrato de Buenos Aires la posición de la mano derecha del pontífice se eleva en gesto de bendición en tanto que en la de Milán se representa en reposo. Asimismo, los largueros rectos de la parte inferior de la silla pontificia en nuestra obra difieren de aquellos con formas curvas en la de Milán. Sin embargo, las similitudes entre ambas telas en cuanto a la resolución formal de los rasgos fisonómicos, así como a las texturas y planteos cromáticos de las vestimentas nos permiten plantear la hipótesis de una misma mano, diferente a la del retrato atribuido a Jacopino en Roma.

Scipione Pulzone, originario de Gaeta, fue, según Giovanni Baglione, discípulo de Jacopino del Conte y realizó numerosos retratos de cardenales de la corte romana y de nobles seculares (1642, pp. 52-53). Activo en Roma desde 1562, fue introducido en el círculo de la aristocracia romana por Jacopino quien le habría inculcado el clasicismo rafaelesco en contraposición con el ornamentalismo manierista de Perino del Vaga (1501-1547) o Francesco Salviati (1510-1563) (Vannugli, 2013, p. 27). La relación laboral entre Jacopino y Pulzone podría sustentar la hipótesis de un retrato primigenio realizado por el maestro, del cual derivarían las versiones de Pulzone en Milán y en Buenos Aires.

En nuestra obra, como en la de Milán, la economía de recursos expresivos y formales se comprende en el contexto de la obra retratística de Pulzone que, en el contexto de la Contrarreforma, toma distancia de cualquier tipo de estilización formal característica de los retratos manieristas de mediados del siglo XVI. Según Vannugli, los lentos ritmos y la simple geometría de los volúmenes en los retratos de Pulzone podría explicarse en razón de su relación artística con Girolamo Siciolante da Sermoneta (1521-1575) (2013, p. 28). En este sentido, planteos plásticos similares a nuestra obra presentan otras realizaciones de Pulzone como el retrato del Papa Gregorio XIII en *Villa Sora*,²⁵ o los de

²³ Jacopino del Conte. (1590) *Ritratto del Papa Urbano VII*. [Óleo sobre tela, 45 x 60 cm.] *Palazzo Lateranense*, Roma, número de inventario N° 1188.

²⁴ Scipione Pulzone. (c.1590). *Ritratto di Urbano VII* [Óleo sobre tela, 131 x 99 cm.] Colección Koelliker, Milán. La atribución fue confirmada por Federico Zeri en una carta al propietario en 1995 (Marra, 2004:105-106).

²⁵ Scipione Pulzone. (c. 1580) *Ritratto di Gregorio XIII* [Óleo sobre tela, 136 x 112 cm.] *Villa Sora*, Frascati. Reproducido en Guerrieri Borsoi, 2000:49.

los cardenales Giovanni Ricci²⁶ y Michele Bonelli,²⁷ ambos en el *Fogg Museum* de la Universidad de Harvard

Los estudios de pinturas aquí presentados se encuadran en el proyecto de catalogación en el cual hemos investigado sobre las setenta y tres obras italianas de los siglos XV al XVIII del Museo Nacional de Bellas Artes. Consideramos que estos estudios sobre las obras constituyen un aporte al conocimiento del patrimonio nacional obrante en el Museo. En este sentido, entendemos que el resultado de esta investigación es fundamental para poner las piezas en su justo valor, en muchos casos incentivar los necesarios procesos de restauración, y propiciar su divulgación, con el fin de que la comunidad académica en particular, y la sociedad en general, tengan la posibilidad de emitir sus juicios sobre ellas.

Referencias

Baglione, G. (1642). *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano ottavo nel 1642*. Andrea Fei, Vol I

Baker-Bates, P. y Brooke, I. (2021). Portraying the Princes of the Church. En *Portrait Cultures of the Early Modern Cardinals*. Amsterdam University Press.

Ferri, A. (1994). Facchetti, Pietro. En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible en: https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-facchetti_%28Dizionario-Biografico%29/

Gerrico y Williams (1893). *Catálogo Colección Juan Cruz Varela*. Gerrico y Williams.

Giordano, S. (2014). Paolo V, papa. En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. Disponible en: https://www.treccani.it/enciclopedia/papa-paolo-v_%28Dizionario-Biografico%29/

Guerrieri Borsoi, M. B. (2000) *Villa Sora a Frascati*. Gangemi.

Marra, S. (2004). Scipione Pulzone. Ritratto di Urbano VII. En Petrucci, F. (Cur.) *I Volti del Potere. Ritratti di uomini illustri a Roma dall' Impero Romano al neoclassicismo*. De Luca.

Primarosa, Y. (2020). Epigoni del ritratto “senza tempo” e pionieri del ritratto “vivo”. Inediti e nuove proposte per Ottavio Leoni, Pietro Fachetti e Andrea Commodi. En Abl,

²⁶ Scipione Pulzone. (1569). *Portrait of Cardinal Ricci* [Óleo sobre tela, 66 x 51 cm.] *Fogg Museum, Harvard University*, Cambridge, número de inventario 1934.66.

²⁷ Scipione Pulzone. (1586). Michele Bonelli, called "Cardinal Alessandrino" [Óleo sobre tela, 136 x 105 cm.) *Fogg Museum, Harvard University*, Cambridge, número de inventario 1905.12.

S; Bolzone, S. (Ed.) *La scintilla divina. Il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*. Artemide.

Vannugli, A. (2013) Scipione Pulzone ritrattista. En Acconci, A. y Zuccari, A. (Cur.) *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti Europee*. Rotostampa.

Imágenes en avalancha: crítica a los valores de la política visual.

Guillermo Lopez Gead

UNMdP/CONICET/AAdIE-BA

glopezgeada@gmail.com

Ubicuidad, postfotografía y apariencia global

Una característica fundamental desde la que nos interesa partir en nuestro trabajo es la ubicuidad de la imagen contemporánea. A pesar de la preeminencia visual que marca a la sociedad occidental desde sus inicios, el carácter diferencial que introduce la ubicuidad de la imagen digital se reconoce fundamentalmente en la ampliación masiva del acceso a su generación, reproducción, circulación y consumo. La incorporación social de la imagen digital ha ayudado a dinamizar y evidenciar diferentes procesos sociales, así como a reconfigurar nuestros hábitos y conductas.

Un punto crucial en el que coinciden los análisis de varios autores recuperados en este trabajo es el vínculo entre el carácter ubicuo de la imagen contemporánea y la pérdida de su valor indicial. La utilización masiva de los medios de producción de imágenes implica tanto una apertura en los usos de la imagen como una reelaboración de nuestro vínculo frente a y mediante las imágenes. Es decir, aquello por lo que, como afirma Fontcuberta, “en la cúspide de esa ubicuidad, la imagen establece nuevas reglas con lo real” (2010, p. 28). Entendemos que el aspecto fundamental de esas nuevas reglas que se establecen a partir de la imagen contemporánea se condensa en lo que podríamos considerar un nuevo contrato visual. Un elemento germinal consiste en la imposición de una visualización por defecto, es decir, que se legitima la exigencia de que la propia imagen pueda ser captada, intervenida y circule en todo momento. De modo tal que debe indicarse explícitamente aquello que no debe ser fotografiado, volverse imagen o publicarse.¹

El concepto de postfotografía, trabajado por Fontcuberta y recuperado también por Ticio Escobar, alude a la avalancha de imágenes entre las que nos movemos cotidianamente, no necesariamente por una hipertecnificación, sino por modificaciones políticas y

¹ Al respecto existen ejemplos paradigmáticos de disputas judiciales con buscadores como Google para que retiren de sus base de datos imágenes o videos que vulneran la privacidad, integridad y honor de ciertas personas. En el marco de este nuevo contrato visual se despliegan estrategias de vigilancia como las que desarrollaremos más adelante.

culturales. En términos generales “hace referencia a la fotografía que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual” (Fontcuberta, 2016, p. 7). Con postfotografía se pretende nombrar no tanto una modificación o evolución técnica de la imagen, sino más bien una transmutación de valores, un desplazamiento y entrecruzamiento de los usos y los regímenes de valoración de las imágenes: una modificación tanto en la imagen como en la experiencia visual que suscita. En este sentido, como sostiene Fontcuberta, cabe atender a que no es el eje funcional-veritativo de la imagen el que padece un impacto plenamente novedoso, ya que “la cuestión no estribaba en que la fotografía digital también podía mentir, sino en cómo la familiaridad y facilidad de la mentira digital educaban la conciencia crítica del público.” (2016, p. 30). No se trata sólo de la modificación técnica sino del entrecruzamiento entre aquellos cambios y el alcance de sus efectos con la proliferación de los dispositivos. En términos de Ticio Escobar:

la postfotografía puede significar tanto una avalancha amenazante que obtura todo horizonte de temporalidad, una ‘intoxicación icónica que alcanza visos de pandemia’, como puede designar ‘una práctica que se apodera del imaginario dominado por la propaganda, la industria de los medios y el consumo’. Apostar por la segunda posibilidad supone no solo reasignar significados, sino hacerlo de cara a sentidos desobedientes del rumbo marcado por la tecnoimagen transnacionalizada. (2021, p. 151)

El autor catalán recupera el concepto de postfotografía para señalar, en gran medida, las ya mencionadas modificaciones en el estatuto de la imagen y su impacto en la construcción de subjetividades y sociedades. En ello destacan dos desplazamientos: el valor de la imagen radica en el uso y la funcionalidad por sobre la calidad de esas imágenes, por lo que

no hay ni buenas ni malas fotos, hay buenos o malos usos de las fotos. La calidad no depende de valores autónomos de la propia imagen, sino de la adecuación de sus características formales a unos determinados usos. (Fontcuberta, 2016, p. 54)

De la mano de lo anterior, el otro desplazamiento se da en el acto creativo, que se desliza desde su instancia material de elaboración hacia el momento posterior donde “lo que en realidad prevalece es la asignación (o «prescripción») de sentido en la imagen que adoptamos” por lo que la autoría –la artisticidad– radica ya “en el acto intelectual de la

prescripción de los valores que puedan contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados.” (Fontcuberta, 2016, p. 55).

Sin embargo, la lectura de Ticio Escobar permite identificar estas cuestiones como riesgos. Uno de ellos lo constituye el predominio de “cierto idealismo que privilegia el momento espiritual e intelectual, en detrimento de los condicionamientos materiales y técnicos de la obra.” (Escobar, 2021, p. 152). En esa misma línea, cabría también el riesgo de considerar que existe una realidad que debe ser descubierta por la segunda mirada que valora la gestión o usos del flujo masivo de imágenes existentes, lo que constituye “un riesgo de ribetes metafísicos: en ambos casos se trataría de una verdad ya constituida, preexistente, que debe ser hallada o activada” mientras que “en el ámbito del arte, la verdad se construye con la obra en un proceso de ficciones, apariciones y sustracciones que nunca termina” (Escobar, 2021, p. 153).

Entendemos que, en el marco postfotográfico de la adopción de valores en la imagen, se imponen dos dinámicas que implican algunas de las promesas fundantes del orden político moderno: por un lado, la libre elaboración de la apariencia en sociedad que se entronca con la autonomía del individuo para determinar los valores que rigen su conducta; mientras que, por otro lado, representa una progresiva democratización de los medios de producción de imágenes que, bajo la premisa de universalidad, garantizar cierta visibilización y acceso de las minorías a formas de vida democrática más armónicas. En lo inmediato, retomaremos algunas características de la postfotografía para señalar el modo en que se incumple la primera de estas promesas. En el siguiente apartado señalaremos el modo en que se incumple la segunda.

El concepto de postfotografía cobra relevancia como fundamento de una autonomía *poiética*, en tanto abre el material a una multiplicidad de usos y operaciones de sentido. Sin embargo, si se considera por fuera de las condiciones materiales y sociales de las que procede, su traspolación lineal como autorrealización individual expone riesgos considerables y poco novedosos. A la luz de los riesgos señalados por Escobar y de cómo operan en un período en que aún se alternan ambigualmente el valor testimonial de la imagen con el resto de sus usos posibles, es preciso considerar las condiciones de producción masiva de imágenes. Esto es, atender a las posibilidades generales que ofrecen, en los usos cotidianos no especializados, los dispositivos y medios básicos de producción y circulación de imágenes. En tal sentido, resalta la homogeneidad de instrumentos que comparten los dispositivos móviles, las redes sociales y demás modos de edición de imagen. Bajo la figura del productor-consumidor, condición que nos

posiciona como potenciales actores frente a un público global,² subyace el contraste de diseñar libremente la propia imagen y las intervenciones visuales con medios finitos, definidos y limitados por las corporaciones que los proveen. Tales limitaciones atañen no sólo a la constitución y cantidad de instrumentos de edición, sino también al tiempo durante el cual se encuentran disponibles. Desde ajustes básicos como el brillo, contraste, el tono hasta filtros preconfigurados, los elementos disponibles para socializar mediante la imagen poseen una finitud controlada y son los mismos para miles de millones de usuarios.

El alcance que la circulación de la imagen pueda tener, su intensidad y cantidad de reproducciones, se cifra bajo el uso de esos elementos finitos de diseño. De esta manera, la promesa de la libre gestión de la apariencia no sólo encuentra límites sino que tiende a la estandarización de modelos de imágenes. Una situación clara, con consecuencias y efectos concretos, es el impacto y el trastorno en la autopercepción y estima que genera el uso permanente de filtros preconfigurados en redes sociales. De modo análogo y concomitante a las cirugías estéticas, el devenir paradójico de la búsqueda de afirmar la propia individualidad y corregir o modificar nuestra apariencia según el propio deseo, redundando en la producción serial de imágenes, así como de rostros, cuerpos, etc.

Más allá de los mecanismos de control social que se replican dentro de las transformaciones de la imagen y del sentido en que se co-determinan los valores y deseos que determinan la dinámica señalada, nos interesa señalar otro aspecto que subyace a este análisis. La homogeneización de la imagen a la que tienden las herramientas limitadas de edición disponibles masivamente es un efecto intensificado actualmente: más allá de que todo medio establece, al mismo tiempo que permite superar, ciertas limitaciones, además de eso, en el caso de la imagen digital tiene lugar cierta privación de los medios. Es decir, gran parte de las herramientas que son condición de producción e intervención sobre la imagen se encuentran disponibles, aunque no por ello pertenecen a quien las usa. La dependencia de la disponibilidad encuentra diferentes registros, algunas funciones cambian todo el tiempo, como filtros, tipografías y efectos en redes, y otras menos lábiles, como funciones que dejan de actualizarse, se retiran de las aplicaciones o sistemas operativos que simplemente caducan.

² El presente trabajo, como parte de una investigación de mayor alcance, no tematiza el modo en que se actualiza la discusión de la emancipación del espectador, borrando su diferencia respecto del actor, bajo la forma, igualmente alienada, de difuminar la diferencia entre productor y consumidor.

Además de su fugacidad, el número finito de los medios de edición disponibles permite una mejor recepción en públicos distantes, sorteando barreras idiomáticas, culturales y demás determinaciones propias del arraigo territorial. La importancia de este punto se observa a partir de una doble instancia correlacionada: la creciente distancia vital respecto de situaciones y problemas de nuestro medio social materialmente inmediato, y el respectivo establecimiento de lazos identitarios con medios sociales material y legalmente distantes. Es precisamente en esta última distancia donde la privación de medios de producción, edición e intervención de la imagen exhibe alguno de sus riesgos y se incumple la promesa de autorrealización individual. Lejos de ser libremente gestionada y determinada autónomamente, la apariencia está mediada por una serie de herramientas que no puede poseer. Bajo la promesa de autodeterminarse libremente, la apariencia se expande al mismo tiempo que se difumina su particularidad: la elaboración de una imagen de sí se estandariza y homogeneiza. En definitiva, como consumidor se establecen lazos identitarios con valores globales, difusos y lejanos, y, como productor, la apariencia se encuentra globalizada al tiempo que su conexión con el medio de socialización en que se inserta no posee los medios de producción de su imagen más que por un tiempo que se define, externa y arbitrariamente, por lógicas y dinámicas económicas y corporativas.

Sesgo y realismo como opción punitiva

Hasta este punto, nuestro trabajo se centró fundamentalmente en el incumplimiento de la primera de las promesas modernas, en el marco de las transformaciones de la imagen contemporánea. En ese orden el concepto de postfotografía, recuperado por Fontcuberta, se presentó en función de considerar la imposición de un nuevo contrato visual, de modo que la ubicuidad no se vinculara sólo a la pérdida del carácter indicial de la imagen, sino a un conjunto ampliado de prácticas y dimensiones de la vida social. Nos interesa plantear ahora, en este segundo momento del trabajo, algunos aspectos del mentado contrato visual que impactan sobre la segunda promesa, política y visual, que vincula la profusión de dispositivos e imágenes con un acceso democratizante que posibilite una convivencia más justa, o al menos más armónica, entre los diferentes sectores sociales.

El abordaje de los aspectos y casos puntuales, amerita aclarar que la pérdida del carácter indicial de la imagen no supone un descrédito absoluto a la fidelidad técnica de las cámaras para capturar imágenes, sino un decaimiento como su función principal en los usos cotidianos. Vinculado a esto último, y como sostiene el propio Fontcuberta:

Puede que quede el realismo como estilo, como la figuración ilusoria de la semejanza. Pero desaparece el realismo como compromiso con la realidad y como carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad (...) la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción de sentido (2010, p. 63)

En lo que respecta a la segunda parte del trabajo, estas aclaraciones cobran relevancia ya que, allende las mediaciones de *software* analizadas en la primera parte del trabajo, la mencionada ruptura de la alianza de tecnología y verdad pregonada por Fontcuberta no termina concretarse sin antes forjar lazos nuevos igual de problemáticos. En ese marco, la construcción de sentido a la que se abre la postfotografía amerita analizar de qué sentidos se trata y en qué medida esto representa una nueva política visual o constituye, al menos, una posibilidad de modificar las condiciones políticas y sociales desde las que la imagen emerge y por las que circula. En este sentido, consideramos que la imagen contemporánea parece traer una renovación y un bruto refinamiento de los antiguos problemas y usos restrictivos de las imágenes.

Si tomamos nuevamente en consideración aquello que intentamos nombrar como un nuevo contrato visual, podemos señalar el modo en que los usos punitivos de la fotografía tradicional se renuevan en el marco de una legitimación de la visualización por defecto. La base material de la avalancha de imágenes presupone, como ya se ha señalado, la proliferación de dispositivos pretendidamente democratizante. Así, no sólo hay cámaras en el bolsillo de cada persona, sino también en todos los espacios públicos y privados, generando una inevitable naturalización de los métodos de captación de imágenes en la vida cotidiana. Ello a punto tal que, como anticipó Zbigniew Rybczyński en su vídeo *New Book* hace casi cinco décadas, sería posible reconstruir con imágenes los desplazamientos completos de una persona en un día cualquiera de su vida. La invasión de la potencial publicidad de las imágenes alcanza, en muchos casos, a la propia intimidad del hogar que cuenta con cámaras, pero sobre todo a la calle, al interior de los transportes públicos, de los comercios y trabajos, desde oficinas privadas hasta organismos públicos. Tanto en el ejercicio de nuestra apariencia digital como en el despliegue de lentes que pueblan nuestra vida cotidiana, toda imagen está regida bajo la presunción de publicidad. El uso indicial de la imagen no sólo sobrevive bajo el estilo realista, también lo hace bajo la función punitiva mediante la ampliación e intensificación de la vigilancia en distintos niveles. Uno de los niveles se reconoce en el uso de imágenes captadas en la vía pública, que no necesariamente acarrea consecuencias legales: desde peleas hasta accidentes

viales, la producción y uso de esas imágenes en medios de comunicación y redes sociales tiene lugar sin la conformidad de los protagonistas. Otro ejemplo, en que si se alcanza una instancia punitiva, se cristalizó en 2014 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires,³ donde originalmente era posible grabar una infracción de tránsito con el teléfono particular y enviarla como respaldo de una denuncia. La imagen se remitía automáticamente a un oficial de tránsito que confecciona la multa y se la hacía llegar al propietario del vehículo en cuestión, informándole que la denuncia fue realizada por un vecino, cuya identidad no se revelaba. Aun cuando este caso puntual haya variado levemente en los últimos años (actualmente una IA evalúa la calidad de la imagen e identifica la infracción para luego radicar la denuncia) el punto de partida es el mismo: todas las personas son potenciales oficiales de tránsito no identificados. En una escala micro-social, quedan sin consideración, entre otras falencias del punitivismo, la animosidad, la agresión y los conflictos que pueden rodear las situaciones de captura y denuncia mediante este método. Bajo la promesa de incrementar la seguridad, el Estado faculta para la vigilancia a personas no identificadas, que se auto-exponen a situaciones conflictivas. Lo cual implica que la convivencia democrática pacífica se vea restringida y habilita formas, a pequeña escala y de bajo alcance, de antagonismo social.

Otros puntos paradigmáticos del rol de la tecnología en los nuevos entramados de regímenes de verdad-visibilidad con pretensión de neutralidad omnisciente, aparecen en la imbricación de la Inteligencia Artificial en la producción de imagen y su contribución a reproducir formas del antagonismo social. Con mayor complejidad que en el caso particular de la vigilancia vial recién mencionado, la clásica paradoja entre seguridad-libertad incluye, en este caso, una paradoja extra: la promesa de eliminar el sesgo racial de la IA para representar una humanidad diversa conlleva el fortalecimiento de la discriminación, los sistemas de seguridad y la persecución de minorías.

Se cruzan aquí la visualidad por defecto del nuevo contrato visual y el entrecruzamiento de regímenes normativos y usos de la imagen al que alude el concepto de postfotografía. Algunos aspectos de esta cuestión son rescatados por Hito Steyerl en su artículo de 2023, titulado *Imágenes promedio*. Allí, la autora da cuenta del modo en que muchas de nuestras imágenes, captadas, editadas y compartidas bajo diferentes situaciones y tomadas con

³ El gobierno de CABA presentó en 2014 *Denuncia Vial*, una aplicación móvil para realizar denuncias de tránsito, centrada en infracciones de estacionamiento. Actualmente ese procedimiento se realiza mediante WhatsApp y con el reconocimiento de imágenes mediante una Inteligencia Artificial entrenada para tal fin. Otro caso similar se da en Colombia, que presentó este año el Registro de Condiciones de Riesgo en los Desplazamientos (Record), con funciones y fines similares.

otros fines, son reutilizadas para configurar un régimen de visualidad basado en la racialización y la discriminación social preexistente. En ese sentido, cabe incluir en la avalancha de imágenes no sólo aquellas en la que nuestro dedo dispara, edita, selecciona y comparte. Cabe considerar también que producimos aquellas imágenes que son tomadas de nosotros por la infinidad de cámaras que nos capturan en infinidad de lugares y eventos, públicos y privados. Evocando los métodos eugenésicos basados en la fotografía decimonónica, desarrollados por Galton y afamados por Lombroso, Steyerl señala el modo en que las imágenes que producimos son reutilizadas para refinar la persecución de minorías étnicas o introducir modelos de identificación estadística que devienen abstracciones de lo real.

Tal como es de público conocimiento desde que se habilitaron usos gratuitos de generación de imágenes con IA a partir de texto, el resultado para “ser humano” tendía a ofrecer imágenes de personas blancas, occidentales, etc. Este sesgo racista fue rápidamente señalado junto a la exigencia de que las imágenes producidas reflejarán con mayor paridad la diversidad humana. En ese proceso fue involucrada la imagen de la propia Hito Steyerl que integra la base de datos MS-Celeb-IM de Microsoft, compuesta por 10.000.000 de imágenes de 100.000 personas que aparecían en internet. La base de datos con su imagen fue utilizada por *Racial Faces in the Wild* y *Sense Time*, compañías dedicadas al desarrollo de programas de reconocimiento facial y de vigilancia. En la primera de ellas “lamentaban que la tecnología de reconocimiento facial no funcionase adecuadamente en personas de raza no blanca (...) La razón explícita era la de reducir el sesgo en los programas de reconocimiento facial y diversificar los datos de entrenamiento” (Steyerl, 2023, p. 100). Sin embargo, la segunda de estas compañías proveía programas de seguridad a China que, entre otras cuestiones, los utilizaba para monitorear y perseguir a los uigures, una minoría étnica del noroeste del país, confinada en campamentos de reeducación o centros de formación profesional.

El caso de China protagoniza la indignación, habitualmente selectiva, de occidente, cuyo territorio alberga a muchas de las compañías que no sólo producen sistemas refinados de discriminación automática, sino que usufructúan el ejercicio concreto de la jerarquización racial. La corrección del sesgo racista en las redes de aprendizaje neuronal de la Inteligencia Artificial no se lleva a cabo automáticamente sin antes etiquetar correctamente los componentes de la base de datos con que se la entrena. Eso supone un trabajo muchas veces traumático, ya que consiste en ver y clasificar imágenes de personas de diferentes etnias y países, pero también navegar entre miles de imágenes la autolesión,

suicidio y pornografía infantil, según sea el caso. Tal trabajo no es llevado adelante por las personas occidentales y blancas de los países que exigen y enarbolan pluralidad, inclusión y tolerancia, sino por microtrabajadores en países periféricos, o migrantes desplazados sin acceso pleno a los derechos civiles del país de acogida. Se recurre a ellos con el fin de evitar que los usuarios de las plataformas que utilizan Inteligencia Artificial se encuentren con resultados desagradables, de mal gusto o simplemente violentos. Tales trabajadores, en efecto, constituyen las propias minorías que el reconocimiento facial automático permite discriminar en los controles fronterizos internacionales, en los controles carreteros policiales y en la misma vía pública urbana. El bajo costo de la mano de obra que explotan estas compañías y las condiciones precarias de trabajo se nutren de la migración sin acceso a derechos laborales movida por procesos geopolíticos de extracción de valor y recursos, fenómenos en los que la propia corrección de la Inteligencia Artificial se encuentra comprometida, tal como sostiene Steyerl:

El empeño de efectuar pequeños cambios en la tecnología para hacerla más «inclusiva» puede llevar, en consecuencia, a mejorar la identificación de minorías y al mismo tiempo a externalizar el trabajo traumático e infrarremunerado. Puede optimizar la discriminación, saneando superficialmente las aplicaciones comerciales y creando al mismo tiempo, en el proceso, jerarquías de clase abiertamente explotadoras. (...) [La] supuesta eliminación [del sesgo racial] es igualmente productiva, puesto que ayuda a consolidar las jerarquías de clase apuntaladas por las guerras, los conflictos energéticos y los sistemas fronterizos racistas, y puede ser aprovechada en un sistema de producción promedio. (2023, p. 107)

Cabe reconocer, con el análisis crítico de Steyerl, el modo en que se replican, robustecen y refinan los procesos tradicionales de segmentación, exclusión y discriminación social. En las condiciones actuales, el procedimiento de corrección y entrenamiento de la IA para evitar su sesgo racista requiere de la condición material necesaria de seres humanos que examinen la base de datos que la entrena, lo cual se ha resuelto extrayendo valor del racismo realmente existente. Con ello, la estratificación y la segregación social de las personas migrantes permanece invariable, por debajo del efecto superficial de las imágenes producidas por la IA ante el requerimiento de un “ser humano”. Las condiciones de acceso de los plenos derechos civiles y laborales de los colectivos migrantes no se modifican. Por el contrario, se reafirma su condición de exclusión o expulsión bajo el modelo antagonista que asumen las democracias occidentales de los

países centrales. En este punto es que la progresiva expansión de dispositivos y la producción de imágenes, presentada como un aspecto democratizador en primera instancia, lejos de garantizar un acceso a condiciones de vida sostenibles en el marco de las democracias contemporáneas, expresa y alimenta sus violencias y exagera el antagonismo como modelo de sociedad.

Consideraciones finales

A lo largo del presente trabajo, hemos intentado enfocarnos en el modo en que las transformaciones de la imagen contemporánea se vinculan con los modos de comportarnos en el desarrollo de nuestra vida cotidiana, tanto en los aspectos del desarrollo y producción de nuestra propia apariencia, así como de las dinámicas que determinan las formas democráticas de la vida en sociedad. Desde esa perspectiva, el concepto de postfotografía habilitó la observación de algunas variaciones en la imagen, como la merma de su carácter indicial en pos de privilegiar el uso y la circulación por sobre el contenido y la calidad, de modo que la imagen se vuelve depositaria de valores y una bisagra clave en la articulación y construcción de sentido. A su vez, se analizaron ciertos riesgos que, en clave de política visual, puede conllevar una lectura idealista de esas modificaciones en el rol de la imagen en las sociedades contemporáneas. Situando el eje político en las promesas modernas de determinación autónoma del individuo y de universalización en las condiciones democráticas de la vida social, se intentó dar cuenta del modo en que, con la profusión de los medios de producción y edición de la imagen se renuevan no sólo estas promesas sino que junto con ellas se renueva también su fracaso. Respecto del fracaso de la primera promesa, hemos señalado la tendencia a la homogeneización de la apariencia globalizada, a la uniformización de la *autopoiesis* liberadora condicionada por la restricción de herramientas y medios de acceso a la intervención sobre la propia imagen. Ya sea por lógicas económicas o corporativas, las posibilidades de intervención sobre la propia imagen no sólo son limitadas y efímeras, sino que tienen lugar en un espacio mediado y distante del propio arraigo territorial. Respecto del fracaso de la segunda promesa, desarrollamos dos instancias particularmente notorias en los usos actuales de la tecnología que conducen, en el mejor de los casos, al desarrollo violento y antagónico de las democracias occidentales y, en el curso actual, a la discriminación abierta y la explotación sostenida de minorías precarizadas como motor de la producción de riqueza. Desde la grabación permanente en

espacios públicos y privados, y el caso concreto de la vigilancia entre conciudadanos que se convierten en potenciales oficiales de tránsito, hasta el refinamiento de la discriminación mediante la corrección, pretendidamente inclusiva, del reconocimiento facial automático mediante IA, la supervivencia del carácter indicial de la imagen contemporánea se entronca con la elaboración de nuevas alianzas entre la tecnología y el régimen actual de visualidad que constituye una forma de construir la verdad y ejercer el poder. Tal situación se evidencia en que el sesgo racial de la IA se corrige sólo en la superficie, para adaptarlo al consumo y la moral de los países centrales, mientras se sostiene el proceso de racialización de la mano de obra.

Resta, desde luego, señalar usos críticos y apropiaciones irónicas de los medios limitados y los desarrollos beneficiosos para imaginar un orden social diferente al actual. Un punto interesante es reconocer y recordar lo que la IA misma reveló en su origen: el sesgo racial ostensible que no es un error en su confección sino un problema social concreto, síntoma del comportamiento social respecto de la visibilidad y aceptación de las minorías étnicas, raciales y religiosas con las que convive.

Referencias bibliográficas

- Escobar, T. (2021) *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Tinta Limón.
- Fontcuberta, J. (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Ed. Gustavo Gili.
- Rybczyński, Z. [AAAPSV] (2022, Marzo 31). 1975 Zbigniew Rybczyński New Book [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=LEnxgvYQ3Tw&ab_channel=AAAPSV
- Steyerl, H. (2023, mayo-agosto) Imágenes promedio. *New Left Review* (140-141), pp. 95-112.

El rock con Perón ¿y con el pueblo?: el alcance del emergente rock nacional como motor de cambio generacional en los sectores populares de Argentina (1970 - 1973)

Martina Márquez Soltys
(UNMdP/CeHis/GIMSSPAM)
marmarquezsm@gmail.com

Introducción

Me gustaría empezar la ponencia haciendo una breve aclaración del título. Así como la práctica historia se caracteriza por ya no entenderse como una cadena de hechos concatenados en causas y consecuencias, el desarrollo de las investigaciones pasa por muchas etapas que tampoco fueron lineales. La idea que yo había propuesto en un principio de tomar a la escena musical y a las letras de las canciones del rock progresivo de los años 70 como motor de cambio social, fue la primera hipótesis que me permitió empezar a hilar más fino en términos teóricos y metodológicos, para poder concluir en que en realidad, el escenario social y cultural alrededor de los festivales de música, y de las producciones musicales entre 1970 y 1973, actuaron no como motor de cambio, sino que podríamos hipotetizar que fueron **el** medio reaccionario en materia cultural frente al fenómeno de violencia institucional que se había empezado a desarrollar desde la década pasada.

Este cambio de hipótesis se adecua más a un campo que ha empezado a estudiarse hace algunos años, me refiero al desarrollo y persistencia de la cultura en contextos políticos autoritarios¹. Bajo esta noción, el estudio sobre los fenómenos sociales engendrados en los festivales y en los medios de comunicación del escenario musical es mucho más claro, puesto que nos permitiría entender a las prácticas culturales no solo enmarcadas en su tiempo, sino como una puesta en escena que dio lugar a un tipo de reacción que logró pasar desapercibido, y por ende obtuvo en cierta medida el objetivo que estaba buscando. Ahora bien, acercándonos al objeto de estudio en particular, entender a la música como una “dimensión constitutiva de lo social y no como una instancia que refleja o expresa una dinámica social propia”, nos permite ampliar el campo de estudio tanto de las producciones musicales como de los festivales musicales públicos y así poder realizar un

¹ Tomaremos como referencia a Lucia Patiño Mayer (2015).

acercamiento general sobre qué y cómo se moldeó el rock como género musical alrededor de la efervescencia política la primera mitad de la década de 1970.

La escucha musical en espacios abiertos como un festival, puede modularse en un contexto político dictatorial que reunió e impulsó formas específicas de accionar, sentir y pensar. La intención de esta ponencia es hacer una breve aproximación a las primeras investigaciones que estoy realizando acerca de cómo algunos medios de comunicación culturales, como la revista “Pelo” dirigida por el periodista y editor David Ripoll y fundada en 1970, tuvieron un rol importante en el proceso de reacción juvenil, vislumbrado en algunos segmentos como por ejemplo el de “Violencia del Rock” de la edición N°34 de la revista, el cual abordaremos en profundidad más adelante. Es por ello que en principio, el objeto de estudio de esta investigación no abarca un análisis exhaustivo del contenido musical, sino bien ahondará en todo el aparato que la difunde y la resignifica, puesto que nuestra hipótesis se centra en el análisis del espacio cultural emergente en contextos autoritarios como medio reaccionario de los sectores juveniles de clase media.

Por espacio cultural emergente damos por sentado que se trata de la conformación, desarrollo, y consolidación de las expresiones musicales relacionadas al denominado “rock nacional”, que podemos rastrear sus comienzos aproximadamente en 1964 con la conformación de una de las primeras bandas dedicadas a decoraciones del género rock, “Pajarito Zarugui”.² Ahora bien, entender a la música como forma de expresión artística hegemónica dentro del espacio cultural argentino de las décadas de los 60’ y 70’ se justifica no solo con la evidente consolidación del “rock” en argentina, sino además con la mediación y formas de institucionalización que posicionaron a las expresiones musicales a tomar el rol de medio reaccionario frente a los eventos de violencia institucionalizada bajo el contexto social y político entre 1970 y 1973.

Es pertinente aclarar que este trabajo se inspira y aspira a consolidarse dentro del campo de estudio que intenta dialogar al rock con la historia política (Pujol, 2019) teniendo como objetivo el enfoque de la problemática del rock en su devenir histórico social. Es por ello que además de los aportes que hará Sergio Pujol desde 2006 a partir del carácter popular que contiene la música argentina y su estudio, tenemos dentro de la obra de Manzano un análisis de cómo la juventud se transformó en una categoría cultural y social central de la Argentina entre las décadas de 1950 y 1970 (Manzano, 2017). Es importante este breve

² Respecto a los inicios del rock nacional, nos guiaremos por la periodización que propone Miguel Grinberg (2020) en *Cómo vino la mano. Orígenes del rock Argentino*.

acercamiento a los objetos de estudio trabajados como la música y la radicalización juvenil en los años 60 y 70 (Buch, 2016; Gilbert, 2023; Grimberg, 2015; Anchou, 2013) pues no dejan de ser los sujetos dentro del archivo de inteligencia que aspiramos investigar, y también, estas obras, accionan en función comparativa respecto de las interpretaciones que logremos realizar. No se puede hablar de radicalización política en la juventud, de represión y de violencia, sin hacer mención de la influencia política inserta en la construcción del emergente rock “nacional”. Entonces la categoría de análisis de juventud vincula necesariamente, en este contexto, el proceso represivo y el escenario cultural musical.

La consolidación de la violencia política en un contexto autoritario: una breve contextualización histórica sobre el declive de la anteúltima dictadura cívico militar (1966 a 1973).

Por contexto autoritario, y aquí el pertinente realizar un estado de la cuestión, nos referimos al proceso de caída y deslegitimación de la ante última dictadura cívico-militar que tuvo la Argentina entre 1966 y 1973, que derrocó al presidente constitucional Arturo Umberto Illia y fue liderada en un principio por Juan Carlos Onganía (1966-1970), seguido por Roberto M. Levingston, entre 1970 y 1971, y dirigida en los últimos años por Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973).

El golpe de 1966 catapultó al general Onganía al control casi total del estado: avalado por el éxito logrado por sus pares en la aplicación de un “autoritarismo desarrollista”, Onganía ejercería un “gobierno técnico” y “apolítico”; que duraría “todo lo necesario” para cumplir sus objetivos. Las cosas, sin embargo, no resultaron tan sencillas: Onganía pretendió utilizar el amplio apoyo civil y militar que recibió para imponer un sistema corporativo, que muchos militares resistieron y que tampoco encontró eco entre los políticos de derecha y los empresarios. En tanto, entre las clases medias y los políticos moderados el rechazo fue general, y los alentó a sumarse a las protestas que ya motorizaron el peronismo y las fuerzas de izquierda.

El amplio movimiento de masas resultante de esta convergencia, excluido de todos los canales institucionales, tendió rápidamente a radicalizarse. Así lo demostró el Cordobazo, que en mayo de 1969 hirió de muerte al onganiato. Los gobiernos subsiguientes, encabezados por los generales Levingston y Lanusse, deberían lidiar con un clima abiertamente dominado por la violencia política, con una autoridad estatal cada vez más precaria. Perón, que fue quien más contribuyó a activar esa movilización, comenzaría a

ser visto entonces como el único capaz de desactivar el clima prerrevolucionario que se había instalado en el país.

A partir de 1966 comienza un período en el país en el cual la sociedad se someterá a los designios de un gobierno autocrático que velará por sus propios intereses, dejando de lado toda aquella expresión democrática que tome en cuenta la opinión de los distintos actores sociales. Para ello, los militares asumieron plenos poderes revolucionarios, que no ejercerán en forma directa, sino delegándolos en Onganía.

Entonces, Onganía no sólo ejercería el Poder Ejecutivo, durante un plazo indeterminado, con total libertad para decidir sobre funcionarios y políticas, sino también el poder legislativo y los poderes provinciales. Y, además, tendría amplias atribuciones sobre las Fuerzas Armadas.

Onganía tuvo también desde entonces poder de decisión absoluto sobre los ascensos, destinos y retiros de los mandos (y de hecho reemplazó dos veces en los años siguientes al jefe del Ejército), por lo que tampoco la fuente militar de su poder significó un obstáculo para sus designios. El grueso de los actores organizados y de la opinión pública acató en principio la nueva situación. Pocos se sorprendieron con las ambiciosas proclamas golpistas o se alarmaron ante el anuncio de que el nuevo régimen duraría lo que hiciera falta para completar sus metas.

Para buena parte de los civiles, la autonomía militar era el último recurso para restablecer el orden, poner en su lugar a los actores politizados y acabar con las constantes disputas entre intereses.

Pero aquello no sería nada fácil de conseguir: las Fuerzas Armadas no habían intentado sostener un ejército prolongado del poder desde 1943, y nunca con el alcance que ahora pretendían. Y, en mayor medida que entonces, tropezaron con una falta de cohesión interna que desmentía su pretensión de ser la única institución a salvo de las luchas facciosas. También chocaron con un desafiante movimiento de masas en el que convergen las expectativas más diversas y que, excluido por completo del sistema institucional, no estaba obligado a refrenarlas ni negociarlas y podía encauzarlas con un objetivo por demás seductor: el de que otra revolución, nacional y además popular, pronto les daría plena satisfacción.

Esta breve introducción y reflexión acerca de las condiciones e intenciones de la anteúltima dictadura cívico-militar Argentina nos dan el puntapié inicial para abordar los primeros aspectos necesarios para este trabajo sobre el desarrollo y consolidación de la violencia política y la violencia institucionalizada, para poder ser contrapuesta con el

posicionamiento de la escena cultural musical que acaece al círculo productor y consumidor de medios como la revista Pelo, o los festivales del triunfo peronista.

Las “conmociones” necesarias para que el reemplazo del presidente de facto fuese inevitable (tomemos al Cordobazo y al asesinato de Aramburu por parte de Montoneros como aquellas más significativas), sabemos todos que llevaron a la designación de un nuevo presidente de facto, no obstante, estos sucesos acarrearón otro aspecto que acompañará al desarrollo de la sociedad argentina en adelante: El asesinato de Aramburu por parte del grupo guerrillero “Montoneros” tuvo un gran impacto sobre la vida del país, pues desencadenó un nuevo clima abiertamente dominado por la violencia política. La violencia dispersa y acotada de la Resistencia, el estallido espontáneo del Cordobazo quedan en un segundo plano y se verán opacados por la violencia planificada contra la vida de los “enemigos”. La concepción que tenía esta organización guerrillera sobre la violencia no era más que la de un “instrumento para educar a las masas en la lucha irreconciliable contra sus enemigos, una vía para catalizar la división del campo político en dos fuerzas contrapuestas y para crear solidaridad y compromiso revolucionario”.

Volviendo a la situación en la que se encontraban los poderes del estado y las fuerzas armadas, el debilitamiento del estado, resultante del régimen de alta inflación, encontró así un correlato fiel en la extinción progresiva del control público y legal de la violencia estatal, cuyo uso ilegal no era una novedad en modo alguno: basta recordar los fusilamientos de 1956. Lo novedoso fue la amplitud y la pretendida legitimidad de esas acciones, efectuadas desde un aparato estatal cuya autoridad y cohesión estaban sumamente comprometidas. La muerte de los guerrilleros presos en Trelew, en agosto de 1972, fue la evidencia más trágica de ese problema.

“La violencia en el Rock”

Entendiendo a la violencia como “una parte constitutiva del quehacer político (...) como un elemento constitutivo de la realidad social y política, así como también es una herramienta disponible para cualquier actor social frente al problema de la dominación, en tanto represiva para el opresor y revolucionaria para el oprimido” (Ladeuix, 2019, p. X), podemos objetar que la categoría de violencia colectiva (producto de la frustración colectiva) puede ser utilizada para trabajar al sujeto social de las clases medias y bajas Argentinas de la década de 1960 y 1970. Pero, refiriéndonos a nuestro objeto de estudio en particular, el eje transversal de la violencia como elemento constitutivo de la realidad social incidirá en varios aspectos sobre las expresiones musicales emergentes en las

décadas del 60 y 70, es decir, en el emergente “rock nacional” y todas las aristas que conlleva este campo de estudio. Y por aristas queremos hacer alusión tanto a las letras de estas canciones de rock/rock progresivo, como además las mediaciones por las cuales se difundieron estas canciones/formaciones, particularmente la Revista Pelo, el festival de fin de año de la Juventud Peronista Regional, el festival del triunfo peronista, y el festival “Buenos Aires Rock” en su segunda edición.

Para lograr vislumbrar ese “motor reaccionario” del cual venimos hablando desde el principio, nos pareció pertinente realizar este derrotero de la construcción de la violencia política en el contexto tan particular que acontece a los hechos de la dictadura cívico-militar liderada en un principio por el general Onganía, para compararlo directamente con otro proceso que estaba gestándose en simultáneo.

Las productoras, sellos discográficos, revistas, radios, a partir de la década del 70 se encargaron de realizar y difundir a las nuevas formaciones/grupos que tocaban “rock” dentro del escenario cultural de la época. Si bien hicimos una búsqueda un tanto pretenciosa sobre la primera formación de género rock, para esta investigación es pertinente hacer un recorte, tomando como punto de partida el año 1971, con la conformación y salida del disco “La biblia” de Vox dei, la salida de tres bandas importantes del rock argentino (Almendra, Manal, y los Gatos), entre otros hechos. Para nosotros, de todas formas, el hito que da pie a este recorte será el debut de la banda Aquelarre en el teatro Lorange, conformada por los ex Almendra (Rodolfo García y Emilio del Guercio) con el guitarrista Hector Starc y el tecladista Hugo Gonzales Neira.³ Ahora bien, marcar este punto de partida es importante no sólo para esclarecer los objetivos del trabajo, sino además para demostrar que la formación de este emergente “rock nacional” estará acompañado en simultáneo con medios que se dedicarán exclusivamente a difundirlo.

Durante febrero de 1971 salió a la calle la revista “Pelo”, dedicada al rock tanto nacional como internacional. Esta revista transitó y documentó casi toda la historia del rock Argentino y siguió saliendo esporádicamente hasta el año 2005. En su edición número 34, inaugurando el año 1973, los editores y realizadores de la revista le dedican una columna que ocupa casi 3 páginas de la revista a la opinión que la “Pelo” tenía sobre “La violencia del rock”. A partir de los sucesos violentos ocurridos en el Festival Buenos Aires Rock en 1972, la revista se manifiesta en contra de estos hechos de violencia. Por

³ Sobre el desarrollo de Aquelarre, sumamente pertinente en este trabajo, ahondaremos en el siguiente apartado.

otro lado, denuncia que las doce personas que se encargaron de comenzar los disturbios habían sido pagadas para cometer dichos actos por los mismos medios hegemónicos que luego se encargaron de utilizar este evento para desprestigiar a todo el movimiento que reunía el género rock, como la revista Gente, Ante, Clarín, Crónica, La razón, La nación, entre otros.

Qué cuentos nos quieren vender de la paz y el amor cuando hay un secuestro por semana y se vive en la incertidumbre. Es precisamente porque el rock es una música de esencia popular que refleja los problemas y las pautas reinantes en el país real. (...) Es necesario aclarar algo: hay gente interesada en que esto, que es el rock, no funcione. Así que no nos entretengamos más pensando que cierto tipo de música provoca violencia, o que ciertos músicos incitan a la violencia. Esas son mentiras anecdóticas que nos hacen perder la visión real del enemigo. (Revista “Pelo” N°34, 1973, pp. 32-35)

Esta sección de la revista que actuó para denunciar un evento particular dentro del espacio de reunión e intercambio que implica un festival, no deja de ser la gota que colmó el descontento generalizado de esta escena musical sobre las acusaciones de violencia, que no sirvieron para otra cosa que redirigir el foco de atención de la normalización de una violencia política que en definitiva en la escena del rock no se había engendrado. En resumidas cuentas, un primer aspecto que debemos denotar de este extracto de la revista, es cómo las acusaciones a la escena del género rock sirvieron como punto de fuga para opacar actos de violencia política que tuvo su hito, por ejemplo, con la masacre de Trelew en 1972.

Volviendo a la violencia como una “parte constitutiva del quehacer político” Ripoll y sus editores denotan que “La violencia por diferentes circunstancias sociales está implícita en todos los acontecimientos del país: en el deporte, en la calle, en la policía y por qué no iba estarlo en la música”. (Revista “Pelo” N°34, 1973, pp. 32-35) Preguntarse “*Por qué (la violencia) no iba a estarlo en la música*” nos sirve como puntapié para trazar las primeras experiencias y choques dentro del desarrollo y consolidación del rock progresivo y tradicional, que luego se consagrará en el denominado rock nacional. La búsqueda o el primer objetivo de este movimiento proponía una “cosa distinta”, una vida sin violencia y con tendencia al desenvolvimiento pacífico de la vida, propio de las tendencias internacionales del “flower power” o el propio hippismo. Estas aspiraciones o pretensiones quisieron desarrollarse bajo un

contexto sociopolítico atravesado por contextos autoritarios, violencia política, y un sin fin de aspectos que formaron la particularidad del escenario político y social en la Argentina. No obstante, las particularidades del escenario social y político del país, paradójicamente, formaron a los artistas y a quienes componían las letras, logrando hacer de este contexto una suerte de reclamo, que es en definitiva lo que queremos abordar y demostrar en este trabajo.

Pero eso ha quedado en el pasado (haciendo referencia a las aspiraciones al “flower power”), precisamente porque el rock es música destinada al pueblo y no a las elites, y en consecuencia está recibiendo aportes de público perteneciente a todo el espectro social. (...) Las clases más oprimidas, que también ahora han accedido al rock, vienen con muchas cargas de opresión y tensiones de represión. (Revista “Pelo” N°34, 1973, pp. 32-35).

Contraoponer a la violencia con el escenario del rock nacional: La música preponderante de la década del 70 como motor reaccionario y reflejo de la ruptura generacional.

La salida de la canción “Campesina del sol” de la cantautora *Gabriela* nos deja con un claro mensaje en sus versos: “Tengo que decirte algo, papá/Voy a dejar esta casa, papá/Desprenderme de tus alas, papá”, que para Sergio Pujol en “*El año de Artaud*” no deja de ser “un manifiesto de ruptura generacional” (Pujol en Abel, 2023)

Esta idea de cambio o ruptura generacional no es para nada una novedad, sino más bien es “hija de su época”. El contexto revolucionario a nivel internacional, justificado con los eventos del mayo francés, la primavera de Praga, la represión en Tlatelolco, no excedió al clima político en Argentina. En el país, la rebeldía estudiantil como fenómeno cultural se mezcló con un alto grado de politización general. y un creciente sentimiento de participación y compromiso social que se expresó en el surgimiento de una militancia juvenil que, para los años setenta, se había extendido y apasionado al punto de convertirse en uno más de los factores de poder. Las nuevas generaciones, aun cuando fueron vigiladas por fuerzas policiales desde fines de los años cincuenta, ingresaron al campo de la política por diversas vías, como las agrupaciones informales, la escuela o la universidad. Esta última mezclaba la lucha por derechos específicos de los estudiantes con reivindicaciones políticas según las circunstancias nacionales (Bartolucci, 2017).

Las nuevas aspiraciones juveniles lograron encontrar un motor de cambio político en las agrupaciones formales e informales, pero detrás de todo este aparato de organizaciones

políticas se encuentra una escena cultural musical que logró reunir y profundizar en sus letras estas necesidades, logrando así reflejar la reacción juvenil de los actos violentos de la época y del contexto autoritario en general.

Hace falta retomar al grupo de rock progresivo conformado en 1971 “Aquelarre” que, en palabras de Gilbert (2023) fue uno de los grupos que mejor sintetizó en sus letras el fenómeno de la actual generación emergente: “La ventana tiene un aspecto muy normal/Pero vemos que cada día se agita más”. Las letras de las canciones no dejan de vislumbrar cierta reacción frente al proceso, en este año por ejemplo, del declive y resquebrajamiento de las instituciones estatales bajo el dominio de las fuerzas armadas. Podríamos contraponer este fragmento del álbum “Brumas” con otra canción del grupo, “Yo seré animal, vos serás mi dueño” en donde reflejan el temor de la generación anterior, la de los padres, sobre la radicalización política que se estaba gestando en los sectores juveniles de la sociedad. “Mamá no quiere dar a luz a un niño/Porque dice que va a salir a matar, por las calles/con sus manos”.

Realizar un análisis sobre el espacio cultural musical emergente del “rock nacional” nos permite contraponer con la emergente radicalización política juvenil, organizadas en universidades, escuelas y organizaciones guerrilleras otra derivación de esta emancipación generacional que se da en la década de los 70. Este trabajo no se encarga de hacer un análisis minucioso sobre cuáles eran los géneros musicales que escuchaba la juventud peronista, por ejemplo, sino bien nos interesa resaltar de esta época una de las aristas que actuaron como medio reaccionario de un sector de la juventud de clase media y de los sectores populares, que fue este emergente “rock nacional”, mediado por las revistas de difusión, la creación de festivales, haciendo uso de la música como forma de festejo del triunfo peronista en 1973, o por simple placer o negocio, como fue el Buenos Aires Rock en su segunda edición en 1972.

Consideraciones finales

El presente trabajo no deja de ser una aproximación a mis primeras investigaciones e hipótesis prematuras acerca de la relación entre el género rock y la política en contextos autoritarios en Argentina. No obstante, la intención de esta investigación intentar posicionar a la cultura (particularmente al género rock) como medio reaccionario que le permitió a las generaciones juveniles emanciparse ideológicamente del seno familiar, proveniente de una generación que evidentemente había quedado “vieja” para la época. Quisimos vislumbrar esto haciendo primero un recorrido sobre la institucionalización de

la violencia política, tomando como punto de partida de esta consolidación a partir de la primera dictadura cívico-militar en el país que había tenido intenciones de trazar un proyecto político, social y económico atravesado por el control de duración indefinida de las Fuerzas Armadas.

Esta particularidad del contexto político llevará a que la propia sociedad encarne nuevas prácticas donde prepondere la violencia. Esta violencia recorre la larga década de los setenta como una práctica política normalizada y poco cuestionada, salvo por los espacios culturales emergentes que trabajamos en esta investigación, entre otros. Si bien el rock nacional no deja de estudiarse hoy en día como uno de los géneros mayor consolidados del país y participe del “folklore” nacional, es pertinente retomar la noción de género emergente que todavía seguía en desarrollo entre 1970 y 1973. Pero, volviendo al trabajo en cuestión, quisimos generar o trazar un diálogo entre el contexto de violencia política, y la reacción de los medios de la escena musical, para dar cuenta de otras perspectivas en este cambio generacional dentro del imaginario juvenil.

Fuentes:

Aquelarre (1971). "Cruzando la calle". En: Otras pistas. AQUA Records

Aquelarre (1971). "Yo seré animal, vos serás mi dueño". En: Brumas. AQUA Records
1973. N°34 Revista “Pelo”.

Bibliografía

Bartolucci, M. (2017). “El clima de una época”. En *La juventud maravillosa*. EDUNTREF.

Gilbert, A. (2023) *Llevo en mis oídos. Música y sonidos de Cámpora y Perón a Isabel y López Rega*. Gourmet Musical.

Grinberg, M. (2020). *Cómo vino la mano. Orígenes del rock Argentino*. Gourmet Musical.
Grinberg, M. (2015). *Un mar de metales hirvientes. Crónicas de la resistencia musical en tiempos totalitarios (1975-1980)*. Gourmet Musical.

Ladeuix, J. (2019) *Perón o Muerte en la Aldea. Las formas de violencia política en espacios locales del interior bonaerense 1973 - 1976*. Tesis Doctoral por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Manzano, V. (2017) *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica

Patiño Mayer, L. (2015) “La práctica artística en contextos autoritarios: Historia del Festival Cosquín. Cosquín 77” En: Revista AFUERA. UNL.

Pontoriero, Esteban. (2012) Pensamiento militar y legislación de defensa en la Argentina: La caracterización de la amenaza a la seguridad interna ¿Continuidad o ruptura? (1963-1970)

La construcción de identidades, sujetos e instituciones en el mundo de las artes en secundarias orientadas en arte desde un enfoque local

Jesica Montagna y Araceli De Vanna

Facultad de Arte, UNICEN

jesicaluciamontagna@gmail.com

aracelidevanna@gmail.com

Introducción

Este trabajo consiste en desarrollar una caracterización sobre la manera en que los perfiles de estudiantes, docentes y directivos de escuelas orientadas en arte contribuyen a la construcción de una identidad y cultura institucional específica. Específicamente entre los años 2018-2021, considerando un antes y un después del proceso de ASPO y DISPO.

En este sentido se trabajará en torno a entrevistas y focus group con directivos de ESCUELAS orientadas en arte Teatro y dos escuelas con orientación en Artes Visuales. Para ello se tendrá en cuenta también el ciclo de las políticas. Es decir la vinculación entre la macro y micro política educativa.

Para el desarrollo de la ponencia se tendrá en cuenta las características de los diferentes perfiles, la apropiación y puesta en acto de las normativas, la territorialización y cultura institucional y por último, la problematización de los posibles hallazgos.

Caracterización de los perfiles directivos, docentes y alumnos

Inicialmente creemos necesario recuperar las trayectorias de los sujetos que conforman los espacios escolares. Artífices centrales, cada uno en su rol, en los destinos y concepción de la institución. Al momento del Focus Group los perfiles de los directivos de estas tres instituciones escolares eran diversos en cuanto a su formación, como también en sus trayectorias en el cargo.

La Directora de ES C-en el momento de la entrevista y focus group era Vice Directora a cargo de la dirección- es Licenciada en Educación Secundaria, Profesora de Química, Diplomada en Enseñanza de la física, gestión institucional y acompañamiento y asesoramiento docente. Se desempeña además de Directora de la secundaria antes mencionada como Profesora en la Diplomatura Superior de la Enseñanza de la Física y

en el seminario de prácticas del profesorado en Física en la Facultad de Ciencias Exactas. Al consultarle sobre cómo accedió al cargo refiere: “Así que como directora soy nueva, como vice también, relativamente nueva porque hace 1 año y medio que estoy. Me estoy formando también como tal. Accedí al cargo por concurso, así que si, estudié toda la normativa que había que estudiar” Continúa su relato diciendo:

También en lo que me fui formando tiene más que ver con un cargo de rol directivo que era el objetivo básicamente de la licenciatura en educación secundaria. Como docente en secundaria, hace 12 años que estoy en la docencia.

En el caso de la Directora de la EES T refiere que su formación inicial es:

Maestra de grado, soy profesora de matemáticas y de danzas tradicionales. Y soy diplomada en gestión directiva. Tengo 30 años de antigüedad en la docencia, y 19 como directora. Soy directora titular de secundaria 37 de Esteban Echeverría, y estoy con un servicio provisorio en Tandil desde el año 2020. Vengo de una secundaria orientada en ciencias sociales. Cuando me vine a Tandil tuve que aprender a los ponchazos, porque la realidad es que el diseño curricular de artística, uno lee las materias que tenemos en la orientada y nada más.

La Directora de EES M cuenta con 17 años de experiencia en la enseñanza como Profesora de Lengua y Literatura, ocupando el rol directivo desde hace 5 años “Como profesora de lengua y literatura tengo 17 años de antigüedad y en el cargo 5 años”.

Analizando estos tres perfiles profesionales entendemos que han recorrido caminos diversos, sólo una de las directoras hace mención que se ha formado como profesora de danzas tradicionales pero, da cuenta por su relato que, en su labor como docente en escuelas secundarias se ha desempeñado como profesora de matemáticas.

En relación al perfil de los docentes de educación artística de las diferentes instituciones, en general, son profesores egresados del IPAT (Instituto y Profesorado de Arte Tandil) en el caso de ES C y M y de la Facultad de Arte en el caso de la ES T.

En relación al perfil de los estudiantes, podríamos decir que es heterogéneo, coinciden en optar por estas escuelas con orientación en arte, no por la propuesta en sí misma, sino por lo territorial, es decir que los estudiantes son vecinos del barrio donde cada uno de los edificios escolares ha sido emplazado, porque tienen articulación con la escuela primaria de la que egresaron. Otros admiten que “me dijeron que era fácil, que acá aprobaban a todos”, otros en cambio han intentado realizar sus trayectos educativos en espacios escolares con jornada de doble turno y eligen cambiarse porque la jornada es de menor carga horaria y les permite por ejemplo realizar alguna actividad deportiva, en

menor proporción, algunos estudiantes manifiestan haber elegido la orientación.

La recepción, reapropiación , reapropiación de las normativas

Desde el equipo de gestión hacia docentes y alumnos las políticas educativas, emanadas por la Dirección General de Cultura y Educación (en adelante DGCyE) y la Dirección provincial de Educación Secundaria (en este caso)- tienen un recorrido desde que son firmadas hasta que llegan al territorio para ponerse en práctica.

En este sentido es importante referir que existen diferentes instancias de dichas políticas: nacional, provincial (decretos, resoluciones comunicaciones de niveles y modalidades, documentos de trabajo entre otros formatos).

Particularmente, para el análisis de las entrevistas y focus group que tienen como objeto las voces de los directivos de instituciones de nivel secundario con orientación arte-Artes visuales también se toman en cuenta las normativas de la Dirección provincial de Educación Artística (DEAR).

Cabe destacar, que de dicha dirección la mayoría de las normativas presentadas, refieren al nivel superior de educación. Es decir que se encuentran mayormente destinadas a la formación docente en arte de Conservatorios, institutos de Arte (entre otros).

Para poder hacer un intercambio respecto a las trayectorias de las políticas se toma de referencia a Ball (2002) quien establece la vinculación entre la macro y la micropolítica establecidas. Dicho encuentro se representa en las acciones e intersticios de las instituciones. Dichas acciones se establecen no sólo en los aspectos didácticos sino en la vida institucional donde lo cotidiano representa sentidos, posiciones y miradas ante determinados actores.

El autor hace un recorrido por la diferenciación de la política como texto y como discurso, son procesos y resultados.

La política como texto se representaría en la prescripción que se presenta en la letra de las diferentes propuestas. La política como discurso establece controversias, interpretaciones y reinterpretaciones de los textos. En estas tensiones hay relaciones de poder que son parte de un rol productivo y directo. Las políticas educativas deben ser leídas en contexto.

En una organización / institución escolar en este caso se implantan las políticas inmiscuidas en la propia cultura institucional. Al decir de Delgado (2023) una organización representada en el establecimiento/institución tiene formas culturales

(ideas, valores, significaciones) que se muestran en modos concretos de disponer de recursos, tiempo, tecnologías.

En la micropolítica escolar se juegan aspectos relacionados con la autoridad ya que se ponen en marcha “estrategias mediante las cuales los individuos y los grupos de una organización tratan de usar sus recursos de poder e influencia a fin de promover sus propios intereses” (Hoyle en Delgado, 2023, p. 38).

La Directora de ES C refiere respecto a las normativas:

Y a vos te bajan las normativas, que vienen de provincia, que te las mandan de inspección para que vos las apliques. Uno las aplica pero las tenés que amoldar a nuestra realidad. Y pero, por supuesto, acompañar y formar al docente. Si yo quiero que trabajen con proyectos, que unan 4°, 5° y 6° año; que elaboren actos que realmente sean significativos, que no sea una simple lectura y ya está. Sino que tenga una elaboración, un aprendizaje previo, bueno; tengo que enseñar a hacerlo.

En este sentido, se evidencian acciones directivas, centralizadas y con rigidez según surge del relato.

Continúa su comunicación diciendo que es muy importante:

El conocimiento, no solo de la normativa sino de esto, de la didáctica, de la pedagogía de las normativas. Pero no solo de la normativa como tal, sino cómo va estar bajada a mi comunidad y por qué. Es decir, esto siempre que habrá vamos hoy. Si tengo una planificación voy a hacer una devolución, para que puedan entender la importancia que tiene una planificación.

Eso que también te posiciona diferente como equipo directivo, tener claro el objetivo que querés para la institución. Creo que es fundamental. No hay que imponer, sé las cosas que no tenemos que hacer, si impongo no va a servir.

El proceso de transmisión de la normativa es el siguiente según relata la Directora de ES C:

Primero se comunica por el correo oficial, cuando llega algo que es para comunicar a todos, sale por el correo oficial a todos los docentes. Después lo que suelo hacer, porque no podes convocar a reuniones, a no ser que tengamos una jornada. Pero sino lo que suelo hacer es armar algún video. Por podcast, hago

distintos videos que voy explicando la normativa. Porque a veces digo, leer no me la van a leer. Lo que hacemos es comunicar por los distintos formatos, digo, por alguno van a agarrar. Por *whatsapp* hicimos un grupo que es solo de difusión, pero solo comunicamos lo urgente. Porque tampoco sabemos qué van a leer si les mandas un pdf. Entonces, los podcast sí los han escuchado, porque son cortitos. Los videos también los han mirado, porque es interactivo. Siempre me aseguro que todo sea corto lo que suba, porque si no, no te lo van a mirar tampoco.

Además refiere a un rol importante en la escuela como intermediario con los docentes: Utilizo mucho el rol de las jefas de área. Entonces digo, bueno, quiero comunicar esto. O si quiero que trabajen, lo que hice este año, es decir, un mes vamos a trabajar con, suelo hacer ejercicios con las jefas de área, y mi idea es que ellos se los lleven a los profes (...) sobre todo ahora con los cambios de régimen académico.

Cabe destacar que en la actualidad ya dicho régimen, regulador del nivel secundario, se encuentra en proceso e implementación.

También refiere a otras herramientas más creativas que le permitirían una mejor llegada a los docentes: “Por videos, o por jefas de área. Y funciona más cuando vas a través de las jefas de área funciona más. Porque como cada una está abocada a un grupito distinto (...) vas buscando la forma. Pero es real, si vos les pasas la normativa completa, perdés”. Es así que se retoma a Ball (2002) cuando establece que la normativa se de, no implica que la misma se cumpla en las instancias de la micropolítica educativa, es necesario entenderla, apropiarsela, creer que es importante para poder realizar los seguimientos específicos en su cumplimiento. Entonces, se entrecruzan creencias, ideologías y aspectos que lejos están de la mirada centralizada y de causa-efecto.

La Directora de ES T refiere que en relación al Proyecto Institucional “lo hago porque me lo pide la inspectora, y porque me lo avala como el plan de riesgo”. En este sentido hay una idea de normativa para cumplir no como un aspecto que se considere importante en la dinámica institucional.

Además refiere contar con una agenda de trabajo “porque tengo una agenda de todo lo que tengo que hacer. Si yo fuese de cerrar la puerta, y agarrar mi computadora, y quizás ahí sí, lo vuelvo a hacer o lo vuelvo a actualizar con las necesidades de la escuela. Pero la verdad que desde que lo hice, que habrá sido en mayo o junio, ahí quedó”. En este

sentido se da cuenta de un directivo con cierta resistencia a las pautas propias del nivel. Continúa su relato diciendo que: “en algunas cuestiones está bueno generar la democracia y la participación, pero en otras está bueno delinear un poco más. Esa es una de las propuestas que yo me hice como directora. Yo no soy de las directoras que digan mirá, dale un trabajito y lo aprobás”. Se trata de una mirada ambivalente. Es decir, lo que le solicitan a ella como Directora lo ve como una formalidad aunque al interior de la escuela ella dirige acciones que considera deben ser realizadas.

Otro tema que preocupa a esta directora es lo que la normativa requiere respecto a la asistencia. Al respecto comenta: “Con la normativa, tenemos una reglamentación que es la (...)que habla de una asistencia, de un tiempo de espera. Pero también tenemos una obligación puntual que es el asistir a clase, y el mantener la condición de alumno regular. Y después negociamos. Tenemos que trabajar con el chico puntualmente porque el padre no viene y si viene le da lo mismo”. Se trata de una mirada más intransigente que el directivo anterior.

No obstante, se muestra más reflexiva respecto a la orientación de la institución y a las elecciones de los estudiantes una vez que culminan el nivel: “Va la inspectora dice, ¿Cuántos chicos que van, que titulan? Sí, ¿pero ¿cuántos de esos chicos siguen en el mundo del arte?”. Además agrega “los chicos llegan al ciclo superior sin haber elegido la orientación”. Esto lo dice porque analiza que en la elección de la institución pesa más la cercanía y la comodidad y no tanto la orientación en Arte- Teatro (en este caso). La Directora de la ES M refiere que “El Proyecto Institucional lo diseñamos juntos (entre todos los profesores), sobre todo en febrero que podemos trabajar más fuerte en estas cosas. para nosotros es el reencuentro, el pensar la temática, si bien este febrero fue doloroso estar el 1 de febrero en las escuelas, era terrible, pero nos rindió. porque nos sentábamos y de ahí salió la propuesta para este proyecto anual que es la cosmogonía mítica, y bueno ya cada uno fue haciendo su aporte, pudimos ver lo que hicimos, pusimos hacer este año super contentos lo de evaluación institucional que veíamos que la muestra había estado muy buena para el contexto de la pandemia lo que los chicos pudieron hacer, con el aislamiento, los grupos reducidos, etc”. Se muestra más flexible y con aspectos vinculados al consenso, aunque se muestre resistente a un aspecto de la normativa vinculado con el Estatuto del Docente que es quien regula los aspectos de vacaciones.

Continúa diciendo que: “Es todo, y a veces tortuoso. Todo es proyecto institucional y a veces está todo super trabajado y no nos alcanza el tiempo para la redacción. Entonces

cuando queremos mostrar el PI, lo describimos desde el minuto uno que nació pero a veces necesitamos saber cuando van a venir a supervisar para hacerlo y dárselos. Está todo diseñado, pero nos falta escribirlo. también tiene que ver con que es una escuela que al principio arrancó chiquita, está creciendo un montón y el equipo de conducción es la secretaria y yo, secretaria re comprometida con la escuela, que es la que tenemos ahora que está en funciones desde marzo, era preceptora de la escuela, ahora si yo puedo dedicarme y decir yo escribo pero viste escribir te puedo escribir a las 12 de la noche cuando estoy en casa, en la escuela es imposible”. Se observa un directivo más sanguíneo y emocional respecto a las características con que vincula sus apreciaciones. Respecto al acceso a los cargos y a otros aspectos de la normativa coinciden, en general, en que estudian la normativa que “debían estudiar”, prepara el PI porque es solicitado. Es evidente que en el sistema educativo provincial tiene un valor adicional el deber ser más allá de lo que ocurre en la realidad, estaríamos en la disyuntiva del currículum prescripto y el real (Jurjo Torres Santomé, 1992).

Territorialización y cultura institucional

En este apartado se hará referencia a la manera en que la territorialización se conforma como parte de la cultura institucional y a su vez dichas características se conforman en relación a las dinámicas institucionales implementadas desde la gestión directiva.

En este sentido, Collet-Sabé (2020) establece algunas caracterizaciones respecto a una visión de las escuelas de carácter cerrado .

Entrelazamiento de poder, saber y subjetividad en relación al territorio el barrio, etc “Cuanto más cerrado y aislado era el dispositivo escolar, mejor podía hacer su trabajo disciplinario de producir un nuevo sujeto apto, dócil analizable y manipulable para la nueva realidad moderna y de acuerdo con cada escalafón de estatus social” (Foucault en Collet Sabé, 2020, p. 352).

En el siglo XX se desplegaron prácticas vinculadas al territorio, al barrio, el pueblo, las familias que impactaron en prácticas escolares más abiertas, más vinculadas con el territorio, la participación, las familias.

El territorio es analizado como recurso, con un poder propio de las relaciones que allí se gestionan.

Se presentan diversidades y desigualdades en las escuelas estas desigualdades se vieron en el trato, los objetivos, las metodologías.

Se comienza a criticar al sistema educativo como naturalizador de las

desigualdades. “teorías de la desescolarización” (pp. 354).

Se acuerda con Montes (2021) cuando menciona a las escuelas que son elegidas de manera primaria, donde los estudiantes se insertan y realizan su trayectorias educativas y aquellas donde llegan después de algunos fracasos. En el caso de las tres escuelas analizadas los estudiantes, dan cuenta de esa realidad a través de sus testimonios, entendiendo que parte de sus fracasos ha tenido que ver con algún derecho vulnerado. Es este grupo de estudiantes que manifiestan sentirse más a gusto no por la orientación sino por el acompañamiento que se brinda en la escuela “la escuela es más chica, me siento más acompañado”.

La Directora de ES C refiere que: para ser un buen directivo “creo que es imprescindible, como equipo directivo, primero tenés que tener la capacidad de escuchar, entender, reformar, de consensuar. Esto, la capacidad de poder distinguir, o ver, con quién vas a poder contar para determinadas cosas. Ver el perfil de cada uno. Eso me parece”. Se muestra más orientada a un estilo de gestión centrado en el consenso, el diálogo y la participación.

En cuanto a aspectos propios de su territorio y cultura institucional refiere que: “Me acuerdo que justo, hablamos con uno de los nenes que tenía problemas de consumo. Y en esos espacios, desde esos talleres, hay psicólogos y distintos especialistas que los van llevando de alguna manera u otra a poder hablar sobre esto que les pasa. Con servicio local obviamente, estamos todo el tiempo en contacto nosotras”. Por lo que relata estaría atravesada la realidad del estudiantado por situaciones vinculadas a la vulneración de derechos. Por ello debe realizar instancias de trabajo en red con instituciones como el Servicio Local de Promoción y Protección de Derechos de Niños/as y Adolescentes.

Específicamente en el turno tarde donde tienen la orientación en Arte- Artes Visuales insiste en que: “En este espacio de arte la problemática mayor para nosotros es el ausentismo, los riesgos de desvinculación que hay, situaciones de vulneración. Así que sí, hay re pocos chicos, y hacemos domicilio todo el tiempo, estamos todo el tiempo intentando re vincular, de hecho ahora hemos hecho un proyecto en conjunto con chicos de la Uni Barrial, haciendo todo un trabajo de re vinculación, un programa donde armamos proyectos integradores, para que los chicos se re vinculen pero desde otro espacio; para que el año que viene estén ya acá sentados en el aula, en arte. Pero es el mayor problema, acá a la tarde no tenés problemas de conducta, nada, los chicos son buenísimos, es hermoso venir a este turno. El problema es que la cantidad de faltas

que tienen, que si vos los dejás, se desvinculan”. Agrega a las instancias de trabajo la colaboración de la Universidad barrial que es parte de la identidad del barrio en el que se encuentra la institución escolar.

La Directora evidencia otras problemáticas que impactan en la educación y en la asistencia de los estudiantes a la escuela: “La realidad es que es una comunidad muy difícil en la cual la prioridad no es la educación, entonces ahí tenemos el mayor problema. La prioridad es trabajar, la prioridad es otra cosa para ellos. O no hay una familia atrás que los esté acompañando. Si hablas con la familia, la familia prefiere que esté en la casa y no que esté en la escuela por diversas razones, entonces, tenés mucho en contra, no?”

Como propuestas para revertir estas situaciones que hacen a la cultura y territorialización la Directora sostiene que: “Desde el año pasado que estoy (2021), que planteo que se hagan actos diferentes, propuestas diferentes, que los profes trabajen en formato taller, o en proyectos, que puedan juntar 4°, 5° y 6°. Más en una orientación de arte, no?. Acá tiene que haber arte, se tiene que respirar arte, tendría que haber música, más colores afuera, no sé. Yo imagino otras cosas en una orientación de arte. Y a veces a los profes les falta, pero ojo, voluntad hay, lo que falta es más acompañamiento, más formación tal vez, capacitación. Como dije, en la formación de grado no nos enseñan estas cosas; entonces hay que aprenderlas haciendo”. En este relato la directora reflexiona sobre cuestiones más complejas aún, la formación docente, donde hay cuestiones que no se enseñan que se aprenden en el hacer y el estar. Respecto a propuestas más masivas y que vinculan con otras instituciones sostiene que: “La Semana de las Artes fue propia de la escuela, de Sede y Extensión. Sí lo abrimos a la comunidad para que vengan los padres, pero fue muy de la escuela. Y vinieron los padres, lo cual nos llamó mucho la atención porque no están acostumbrados, y vinieron muchas familias. La verdad que fue muy lindo”.

La Directora de ES T: refiere que construyó su identidad institucional en un período muy particular: “Cuando vine en el 2020 me agarró la pandemia (...) desde que estoy en la escuela hay muchas cosas que a mi manera me parece que es necesario fortalecer. Por sobre todo con los egresados que tenemos, porque dentro de mi imaginario, si uno tiene una escuela con una orientación puntual, es porque una hizo un trabajo de campo; porque analizó la población y porque hizo una oferta que era potable para el barrio. El año pasado tuvimos 21 egresados, de los cuales una sola siguió en arte - teatro. Y este año tenemos 23 egresados de los cuales ninguno va a seguir en arte. Necesitamos

fortalecer la orientación”. resalta la necesidad de fortalecer la orientación y piensa más allá del día a día, establece un punto de trabajo que excede la actualidad.

Continúa su relato: “nosotros necesitamos mostrarle al barrio que hay una secundaria, y que no es la secundaria del barrio porque me queda cerca. Les cuesta un montón lo que es el área de artística. Artística es una de las materias en quinto año con mayores índices de desaprobación”. “Y es complicado, porque es al revés, tienen que disfrutar del arte”. Retoma lo que establecía cuando hablaba de la normativa: “A mí lo que me preocupa es, cómo el proyecto baja al aula. Porque puede estar divino y hermoso, porque hay proyectos que mencionan obras maravillosas, pero después quedan en un papel. Y vos cuando entras al aula, cuando los ves, te das cuenta que realmente no sirve”.

Esta directora problematiza la orientación: “A mí lo que me hace ruido es que las orientaciones que se abren, se abren para ser aprobadas, pero no por necesidad de la comunidad. Te das cuenta que el origen de esa escuela, no fue palpable por necesidad de la comunidad”.

La Directora de ES M relata respecto a las necesidades de su institución: “La problemática más importante es el tema de los recursos, todo lo que tiene que ver, sobre todo en artes visuales, compartimos el edificio con la escuela primaria, no tenemos ningún espacio diseñado para la propuesta que tenemos. Contamos sólo con tres aulas y dos que compartimos con la primaria para el ciclo básico pero no contamos con instalaciones propias A lo largo de estos años se ha recibido algún material que tiene que ver con medios, filmadoras, cámaras, soportes hay una consola también, para trabajar lo que es medios. el otro gran problema es los recursos materiales para trabajar artística. Nosotros que tenemos el proyecto anual de la muestra todos los años es a pulmón con recursos de los propios docentes. Estamos poniendo en funcionamiento la cooperadora. Estaba la cooperadora y nunca funcionó como tal entonces subsistimos con un kiosco que nosotros armamos y con eso compramos los insumos pero ya notamos que los profes también están muy cansados y todo lo que hacen se vuelve más grande todavía porque todo es material descartable con lo que van trayendo, etc. los recursos humanos son los mejores no es el problema”. Es decir, que el tema espacial, la forma en que surgen las secundarias orientadas, el compartir espacio con una primaria son observados como problemáticas que impactan, a veces, negativamente en la propuesta de la escuela.

“La supervisión del área artística también nos está ayudando, le vamos diciendo lo que

necesitamos y nos consigue, tela no tejida, siempre hacemos la muestra en un espacio muy grande, abierto al lado de la escuela que es una canchita, hay que ornamentarlo y lleva mucho. pero bueno este año estamos recibiendo la colaboración de la supervisión de educación artística que nos consigue algunas cosas, no nos había sucedido que nos pidan lista de materiales para gestionarlo. Todo es de los profes y cargos, los chicos no tienen recursos para llevar materiales y comprarlos. Con lo que recaudamos compramos hojas, lápices porque eso tampoco tienen son muy carenciados, es carenciada la comunidad”. También se observa un centramiento en la problemática de falta de materiales y recursos económicos de los estudiantes, lo que lleva a la elaboración de diferentes propuestas que ayuden a sostener las necesidades materiales.

Se trabaja extracurricular, en otros horarios con la confianza de las familias, “Las familias como saben que están pintando, decorando, ellos están en sus casa y vienen y no solamente los de básica sino también los de superior. Vienen a acompañar a los chicos en la muestra. La primera que hicimos fue en 2017 y 2018 fueron muestras estáticas, en las aulas todas las producciones impresionantes las producciones”.

Algunos hallazgos

El perfil de los directivos de las instituciones indagadas asociados a un compromiso social y con visión de cambios y transformación de las realidades de los estudiantes. Todas las directoras destacan la importancia del recorrido en torno a lo comunitario. Lo comunitario como sostén de lo que sucede en la escuela pero que no queda sólo allí. Otro tema que preocupa a una de las directoras entrevistadas es la elección por parte de los estudiantes de la escuela orientada, vinculada más por ser una institución del barrio que por inclinarse hacia aspectos relacionados con el arte.

Se evidencia la importancia de la gestión institucional, entendiendo la institución tal como lo propone Ball, un ámbito real, habitado por personas reales que hacen que las cosas sucedan y que la dinámica de la micropolítica genere transformaciones. Aunque es necesario “militar” las normativas para que las mismas se ponga en práctica.

Entonces la vinculación entre la macro- micro política educativa con la necesidad de una implicancia desde el rol directivo para lograr que las cosas sucedan a través de prácticas. \

Bibliografía

Ball, S. J. (2002). Textos, discursos y trayectorias de la política: la teoría estratégica. En Páginas 2 (2/3) 19-33

Bocchio, M., Grimberg, S. y Villagran, C. (2016). Recepción y puesta en acto de la reforma de la escuela secundaria obligatoria. Aportes de Stephen Ball para estudiar las políticas educativas en escuelas de la provincia de Santa Cruz, Argentina. Archivos Analíticos de Políticas Educativas, 24 (29). Recuperado de <http://dx.doi.org/10.14507/epaa.24.2057>

Collet-Sabé, Jordi (2020) “¿Qué es el territorio para la escuela: ¿decorado, recurso o agente? Modelos e implicaciones de diversas políticas de relación entre escuela y territorio en Cataluña (España)” en Revista Espacios en Blanco, no 30, vol.2.

Corbetta, S. (2005). Territorio, y educación. La escuela desde un enfoque de territorio

en políticas públicas. (pp. 263-303). En N. López (coordinador): *De relaciones, actores y territorios. Hacia nuevas políticas para la educación en América Latina*. Buenos Aires, Argentina.: IIPE – UNESCO.

DOI: <https://doi.org/10.37177/UNICEN/EB30-282>

Jurjo Torres (1991) *El currículum oculto*. Editorial Morata.

Montes, N.(2021). La centralidad de los equipos de conducción para la transformación de las escuelas secundarias, CLACSO.

Contrafactum *otaku* y fiesta futbolera: el caso Frikiverseros

Florencia Montenegro

UNMDP

florenciamontenegro.7@gmail.com

Introducción

La vigésimo segunda Copa Mundial de la FIFA fue un evento deportivo que mantuvo en vilo al país tanto antes como durante su celebración. En este contexto fueron comunes las manifestaciones que combinaron la pasión futbolera con la cultura popular. Este fenómeno puede pensarse a partir de la figura del prosumidor, aquel que, en las narrativas transmedia, expande los límites de una historia mediante la apropiación, reinterpretación y resignificación del material primario. Frikiverseros, grupo de creadores que combina la cultura *friki* (anime, videojuegos, cine, cómics, literatura de fantasía, entre otros) y la música estrenó tres videos en los que tomó *openings* de series japonesas muy famosas y las transformó en cantos de aliento a la selección de fútbol masculino. En esta ponencia nos proponemos trabajar este breve corpus desde la Semiótica, considerando estas producciones como nuevos signos o textos multidimensionales que están en diálogo constante con otros dentro del mundo *otaku*, y que, a su vez, construyen significación en este espacio conformado por *fans* latinoamericanos del manga y el anime.

Fiebre mundalista *otaku*: cuando Ash, Seia y Goku salen a la cancha

“Diego y Seba, dos navegantes del multiverso en busca de las canciones más frikis” (Frikiverseros, s.f): así se definen en su página web los músicos que componen el grupo creador de los textos de nuestro corpus. El nombre comunica de forma efectiva al internauta de qué se trata el contenido que ellos producen, y que tiene como hilo conductor principal la combinación entre la cultura *friki* (manga, anime, videojuegos, rol, cine) y la música. Además, en la variedad rioplatense, un “versero” es alguien que dice mentiras o que habla sin conocimiento o discreción (DAMER 2010), por lo que se advierte el juego de palabras entre la unidad poética, el verso, y la mentira. Los Frikiverseros son, por lo tanto, los trovadores que cantan de forma humorística sobre personajes, eventos y cultura *fan*.

El principal recurso que utilizan es el contrafactum, una práctica melódica que data de la antigüedad y que tuvo un auge en la tradición escolástica, por lo que generalmente se

asocia con composiciones sacras y cultas (Falk 1979). Este procedimiento se realiza sobre la base de una canción preexistente en la que se sustituye un texto por otro, sin cambios sustanciales en la composición para que pueda ser identificada por el oyente. Existen dos formas de adaptar el material que se ha tomado prestado:

it either strictly follows the melody, rhyme scheme, metric scheme, and general meaning of the text of the original composition, or it simply departs from the original melody, sometimes disregarding metrical and rhyme patterns, and reworking aspects of the melodic contour in order to fit the new text better (da Rosa Guimaraes 2015: 31).¹

Es por eso que, en esta reescritura, será fundamental el reconocimiento tanto de la intención que está detrás de la elección del contrafactum, como de las referencias que se emplean para llevarlo a cabo. De esta manera, los Frikiverseros toman canciones y formas melódicas de diversos géneros populares argentinos y sustituyen sus letras por otras que tienen que ver con el mundo del anime y el manga. Así, podemos encontrar que “Yo me enamoré” de Amar Azul se transforma para contar la principal misión de Naruto, esto es lograr que Sasuke retorne a su Konoha natal luego de su huída; que “La mano de Dios” de Rodrigo Bueno reseña la vida de Goku, sus logros y sus principales vivencias en vez de la de Diego Maradona; o también, que “Ya no vuelvas”, el tema de Luck Ra, La Konga y Ke Personajes, deja de narrar un romance fallido para relatar las repetidas muertes (y resurrecciones) de Krilin en *Dragon Ball*. En el caso inverso, podemos ver que “El Sake de Binks” de *One Piece* pasa de tener una melodía en piano a ser un cuarteto y que “Kimi ga Suki da to Sakebitai”, la canción de apertura de *Slam Dunk*, muta del rock a la cumbia. En esta oportunidad, tomaremos tres canciones que estrenó el grupo en relación a la Copa Mundial de la FIFA 2022 y analizaremos qué procedimientos de apropiación, resignificación y reescritura se utilizaron en cada uno de ellos, además de los signos argentinos que se ven involucrados en el diálogo intercultural.

En el primer caso, la versión latina de “Pegasus Fantasy” del grupo japonés MAKE-UP, adaptada por Mauren Mendoza (encargado de doblar todo el soundtrack de la serie), establece un paralelismo entre los héroes de *Saint Seiya* (Masami Kurumada, 1985) y los

¹ “O bien sigue estrictamente la melodía, el esquema rítmico, el esquema métrico, y el significado general del texto de la composición original, o simplemente se aparta de la melodía, a veces desatendiendo a los patrones métricos y rítmicos, y reelaborando aspectos de las formas melódicas para que encajen mejor en el nuevo texto”. La traducción nos pertenece.

jugadores argentinos.² El tema comienza emulando el grito que inicial que reemplaza el nombre de la serie por “Scaloneta”, tal como se apodó en redes sociales al equipo liderado por Lionel Scaloni, y afirma que “sueña con ganar Qatar”. El uso de la segunda persona gramatical resalta en el verso siguiente, pues esta voz poética que enuncia y encarna el sentir y el compromiso de la hinchada afirma que la derrota llegará para cualquier que tenga en suerte ser el rival de Argentina (“y si te toca ser un rival, perderás”). Esta actitud firme y segura recae en “toda la fe” que se le tiene al seleccionado albiceleste y la mística que se generó alrededor de él, encarnada en la frase “elijo creer”, repetida infinidad de veces. Esta segunda persona vuelve a aparecer en el decimosegundo verso, pero esta vez el destinatario ha cambiado, pues el posesivo en “tus poderes/ la magia y el gol” y en el acusativo “te olvidará” refiere a Leonel Messi, el capitán. El cambio a la primera persona surge con el acto ilocucionario de la amenaza frente al sistema de asistencia: “si nos caga el VAR, quilombo se va a armar”. Allí, esa voz plural recuerda el polémico arbitraje que perjudicó a Argentina en la Copa América del 2019, por el que los medios acusaron con un calambur a “VARsil”, el organizador, de haber estado involucrado en una conspiración para que el equipo fuera eliminado en semifinales. La marca de oralidad en “llegaremos” (aunque necesaria para la adecuación de la nueva letra a la figura melódica) recupera a partir de la epéntesis formas típicas de las canciones de cancha a las que también se está imitando; lo mismo sucede con la mención del “quilombo” posible, que refiere a los disturbios que se suelen generar en las instalaciones deportivas frente a las discrepancias tanto entre hinchas como con la policía o diversas autoridades.

La épica con la que dialoga la canción tiene como protagonistas a estos “veintiséis guerreros”, guiados por Lionel Messi y Lionel Scaloni que lucharán por alcanzar la fama, la victoria (Qatar aparece tanto como espacio de lucha a la vez que trofeo, en la metonimia del decimoctavo verso) y estarán apoyados por “esta hinchada/ hasta el final”. Sus armas serán la garra y el gol, análogos al corazón puro de Seiya, que lo hace merecedor de

² Disponible en https://www.instagram.com/p/CiI_FqOj2Gw/

combatir por los valores del amor, la amistad y la justicia. Realizando una comparación entre ambos poemas, es posible advertir que se establece



Imagen 1



Imagen 2

una relación de equivalencia entre Messi, Pegasus y la hinchada. Esta referencia, que podríamos denominar flotante o móvil, permite identificar estos tres conceptos: el héroe principal Messi tiene la fuerza, el poder de Pegasus, pero también aquel que le da la hinchada. Es ésta la fuente de energía, en el sueño y en la relación fraternal con los hinchas. De ahí que la luz y la libertad sean equiparables con la magia y la gambeta.

Todo esto se complementa con el video que Frikiverseros ha compartido en todas sus redes sociales, en el que se toma como base a la cortina musical de la adaptación animada. Sobre él, se insertan varias fotografías de forma muy rudimentaria, pero esto es totalmente a propósito, debe verse artesanal dado el tono paródico de la nueva letra. Lionel Messi será representado por Seiya, el personaje principal y sus restantes caballeros llevarán los rostros de Di María, Martínez, De Paul, Otamendi, El Dibu, etc (Imagen 1). Numerosos enemigos aparecen llevando las banderas de los rivales latinoamericanos contra los que Argentina jugó en las eliminatorias y que son fácilmente vencidos por el puño de capitán. Algo similar pasa más adelante con otros enemigos que llevan los rostros de jugadores contrincantes como pueden ser Killian Mbappe o Neymar Jr, representantes de dos países con el que el seleccionado tiene historia deportiva, como son Francia y Brasil respectivamente, e incluye a la FIFA como el más poderoso de sus antagonistas, el Patriarca Ares (Imagen 2). Lo mismo sucede con varios periodistas que también ocupan ese rol: se puede observar que Liberman, el pollo Vignolo y Leonarodo Farinella (fuertes detractores tanto del entrenador del seleccionado como de los jugadores y del entrenador, a los que han criticado duramente en varias ocasiones) reciben un golpe de Messi y son derrotados por él. Finalmente Athena, la reencarnación de la diosa griega que protege a los Caballeros lleva el rostro de Antonella Rocuzzo, esposa de aquel. Así, este grupo será el encargado de realizar una gesta titánica que enfrente no solamente a contrincantes



Imagen 3



Imagen 4

deportivos sino también a otros agentes como pueden ser la prensa, la tecnología o la misma organización internacional.

El segundo elemento en el corpus es la versión que Frikiverseros hace de “¡Atrápalos ya!” el primer *opening* de la serie *Pokemon* (1996).³ Allí toma el rol de la voz poética el propio Scaloni, quien en vez de decir “tengo que ser siempre el mejor/ mejor que nadie más”, afirma “tengo que ser el campeón/ mejor que los demás”, respecto a la superioridad futbolística requerida para ir avanzando en las diversas etapas del torneo. De esta

manera, “convocarlos” se equipara a “atraparlos”, tal como debe hacer cualquier entrenador de estos monstruos de bolsillo (*Pokemon* es la contracción de *pocket monsters*), ya sea en el videojuego o en la serie. Al igual que Ash Ketchum, el protagonista, Scaloni, debe entrenar a los miembros de su grupo, debe encender el “poder interior” de este “gran equipo” para, en vez de ganar la Liga, obtener el valioso trofeo de la Confederación Internacional de Fútbol. El plural gramatical aparece en tres ocasiones: expresos en el posesivo de “nuestro destino” y “nuestro fútbol”, e implícito en el verbo elidido que llama a “todos a apoyar la Scaloneta”. El futuro victorioso también aparece en esta letra, “festejaré y tú también”, elemento recurrente en este género de composiciones. Así, la voz poética identificada con la figura del entrenador llama a la unión de los hinchas a buscar juntos la conquista del premio, ese “Mundial por ganar” y que se vislumbra en su destino.

Respecto al montaje, en esta ocasión, se realiza un procedimiento diferente al caso anterior. Aquí se intercalan las imágenes propias del video original con grabaciones de partidos reales tanto del equipo ganador de la Copa América 2021 como del propio entrenador en sus años de jugador profesional. Las fotografías de los principales miembros se equiparan a los pokemón, tal como lo muestra la captura/convocatoria del Papu Gómez. En todo momento, el rostro de Scaloni reposa sobre el de Ash (Imagen 3), al igual que el de sus ayudantes de campo, Pablo Aimar en el cuerpo de Misty y Walter Samuel en el de Brook (Imagen 4). Pikachu, el compañero más importante de Ash, lleva el rostro de Messi. También aparecen Gerardo Martino, Gerardo Alfaro y Adenor Bacchi

³ Disponible en https://www.instagram.com/p/ChH_xFfjmW3/

como tres entrenadores a vencer en el camino de la Liga-Mundial de Qatar, y, nuevamente, los futbolistas Neymar Jr., Kylian Mbappé y Robert Lewandowski. Este último se mostró disconforme con un premio otorgado al capitán y delantero argentino en vez de a él, por lo que se lo incluye en el grupo de rivales especiales. Los periodistas no se quedan fuera de este montaje, esta vez, encarnando a varios de los pokémon, al igual que los jugadores rivales. Tini Stoessel, Antonella Roccuzzo y Oriana Sabatini hacen su breve aparición como las ayudantes de Pueblo Paleta y Carlos Bilardo como el Profesor Oak, mentor de Ash, de quien heredará el manto y la victoria.

El último elemento de nuestro corpus reformula una de las canciones más famosas de la versión animada de *Dragon Ball*: “Cha-La Head-Cha-La” de 1989 en su versión latina, cantada por Ricardo Silva.⁴ Uno de los principales rasgos distintivos de la letra de Frikiverseros es una mayor presencia de la hinchada respecto de los anteriores. El primer verso, en vez de decir “el cielo resplandece a mi alrededor”, trae la figura de Diego Maradona para reemplazar al cielo, por lo que “el Diego resplandece a mi alrededor”. El ídolo deportivo fallecido en 2020 se constituye desde un lugar de familiaridad y cercanía, como una figura que acompaña al grupo de aficionados que alientan al equipo argentino y que trae “el Mundial, recuerdos, que volveremos a vivir”, Es decir que las glorias y victorias pasadas se hacen presentes en esta épica futbolera. El triunfo sobre Brasil en la Copa América 2021 también es recuperado como precedente para dar ánimos y afirmar que se sueña con “dar un golpe” como aquel. Frente a este panorama, aparece el puente de la canción (“todos a bancar a nuestra Selección/coparemos Qatar/ podrán ver de cerca al campeón”) en el que la voz poética se dirige a los otros que desea incluir en el canto y en el aliento. La invitación utiliza dos términos de la variedad rioplatense, de tono informal, “bancar” y “coparemos”, lo que genera un fuerte lazo de compromiso entre hablante y oyente: aquel que banca es el que no abandona a otro, se mantiene firme no importa las circunstancias y, por otro lado, el apropiarse de un lugar, ocuparlo por completo. De esta manera, se engrandecen estas cualidades del hincha que apoya a “nuestra Selección”; el posesivo reafirma el sentido de pertenencia y deber. Además, el campeón será tan fuerte como un dragón, figura mítica símbolo del poder y la buena fortuna.

⁴ Disponible en <https://www.instagram.com/p/CfMSwXBDqio/>

Las últimas cuatro estrofas de la canción repiten su estructura sintáctica y tonal. Ahora que el grupo de fanáticos se ha unido, se pone el foco en el destinatario, esto es, Lionel Messi. Será esta “tu hinchada” la que “estará”, “cantará”, “se impondrá” y “llorará”, demostrando esta fuerte convicción y unión frente a los rivales. El “estar subido a la Scaloneta, siempre” refiere a la presencia de la hinchada, que “a este equipo” apoyará; mientras que dejar el corazón en el tablón (tribuna) y en “cada casa”, remarca la importancia de la arenga; el deseo de que Messi no tema sino que siga luchando “como lo hace nuestra Nación”, denota el compromiso de ambos, y que implica mucho más que ese simple partido; la fidelidad, la emotividad y el compromiso también son valores importantes del grupo, quienes “aunque vos ganes o pierdas” se mantendrán firmes apoyándolo.

En cuanto al montaje, este es un caso similar (en cuestiones generales) al primero, en el que se toma el video de la canción en su formato original, y se realiza un collage con fotografías superpuestas. Allí los jugadores, el técnico y algunos aficionados cercanos a la Selección (como pueden ser Ibai Llanos, el *streamer* y presentador español o el ex futbolista argentino Sergio Aguero, la esposa de Messi Antonella Roccuzzo y el presidente de la AFA Claudio Tapia) aparecen suplantando a los personajes de la serie. Maradona lleva el manto de Gokú, el líder del grupo, y Messi el de Gohan, hijo del primero, retomando la idea del legado que recibe uno del otro (Imagen 5). A diferencia de los anteriores, no hay una presencia importante de los jugadores o técnicos rivales (representados antes como villanos), sino que el foco está puesto en los protagonistas, los miembros de la Scaloneta. En consonancia con esto, la hinchada se vincula con el mono



Imagen 5



Imagen 6

gigante (una transformación propia de la raza de los *saiyajin*) que lleva un gorro estilo pescador (indumentaria usual en la hinchada), con los colores de la bandera nacional, mientras camina generando un caos a su paso (Imagen 6). Esto sumado al agregado de los papelitos cayendo resulta una analogía con los fanáticos pero más precisamente en la

forma en que la canción los retrata: son grandes, fuertes, generan un impacto a donde quiera que vayan, se apropian del espacio, son ruidosos y energéticos.

El fútbol en nuestro país, sostiene Javier Sebastián Bundio, “adquiere la forma de una ceremonia con un alto contenido dramático y un enorme poder de condensación simbólica. Este poder de condensación alude a una multivocalidad de discursos que involucran distintos campos” (2016: 270) y uno de ellos es la canción de cancha. Allí, los aficionados generan un sentimiento de comunidad y reafirman su cosmovisión como tales, construyen identidad y otredad. En el caso de las producciones de Frikiverseros, podemos observar que, a través del contrafactum que realizan, están participando tanto de la cultura *otaku* como de la futbolística. No es casual que se opten por historias que tienen una fuerte raigambre en la subjetividad argentina que ha crecido durante los años ochenta y noventa: tanto Seiya como Goku y Ash son jóvenes que pelean por sus sueños y metas. Los jugadores son entonces vistos como héroes que defienden un *ethos* nacional y vencen a los villanos (otros equipos, la FIFA, ciertos jugadores a los que se les tiene una antipatía especial, árbitros, técnicos y el VAR). Frikiverseros hace uso del discurso del anime para pensar el fútbol y su implicancia en la cultura nacional. En vez de tomar canciones y géneros populares como lo pueden ser el rock, la cumbia, el folklore o los jingles publicitarios, tal como se hace cotidianamente en las tribunas, las canciones que acompañaron la infancia de muchos de esos hinchas se resignifican para demostrar la ligazón emocional con la Scaloneta. Estas historias rebosan de compañerismo y fraternidad: los personajes son extremadamente fieles unos con otros y se sacrifican en pos de un grupo, tal como hacen los miembros del equipo; aspectos que se ven inculcados en la construcción discursiva del comportamiento de la hinchada en toda canción de arenga futbolera. Así sucede precisamente en aquello que se canta durante los partidos, cuando se expresan sentimientos: “el amor por la camiseta, por los colores, por el club, por el equipo [que] se iguala al amor materno o el filial” (Bundio 2016, p. 281). Si bien el público real es amplio y diverso, estas historias están pensadas para ser disfrutadas por hombres jóvenes, lo que se traduce en temas, dinámicas y narrativas acordes con masculinidades tradicionales, tal como sucede en el fútbol, que se erige discursivamente como un mundo viril. “El hincha se sacrifica por su club sufriendo estoicamente la adversidad climática, la violencia policial, las pésimas infraestructuras de los estadios, los largos viajes a estadios visitantes y las derrotas deportivas” (Bundio 2016, p. 285), tal como lo hacen los héroes de estas historias. Esto crea y refuerza un sentimiento de unidad que luego repercute en el desempeño del equipo en el campo de juego.

Este proceso semiótico que se realiza en los videos de Frikiverseros está en consonancia con lo que sostiene Leila Gándara:

se plasma la metáfora de la derrota o la victoria deportiva como una derrota o victoria del conjunto de la sociedad. En virtud de un procedimiento de sinécdoque (la parte por el todo), el equipo de la selección pasa a representar al país en su conjunto: es Argentina la que gana o pierde (1997, p. 2).

Así, se pone en juego una práctica identitaria triple en la que se es, al mismo tiempo, hincha, *otaku* y argentino. Esa primera persona es a veces singular pero siempre colectiva, por lo que adquiere un carácter político que incluye todas esas facetas.

Los tres textos reversionados por Frikiverseros, es decir *Pokemon*, *Dragon Ball* y *Saint Seiya*, están catalogados a partir de su público objetivo (algo muy propio del mundo editorial japonés) como *shonen* (少年), término que significa “joven varón”, dado que los tiene como principales destinatarios. Este tipo de historias se centran en aventuras con grandes dosis de acción y desarrollo personal y fraternal de un grupo de adolescentes masculinos, por lo que resulta significativo la elección a la hora de celebrar a sus héroes deportivos. Tanto los miembros de Frikiverseros como sus destinatarios (otros fanáticos del manganime y del fútbol) generan sentidos que ponen en relación su cultura de origen con la japonesa, a través de la traducción y el trasplante, funcionando ellos mismos como fronteras semióticas. Así es posible que un género musical tan antiguo como el contrafactum sea un instrumento para alentar al equipo argentino, uniendo la épica con el deporte y las historias *shonen* en un diálogo intertextual esencial.

Conclusiones

Los entornos digitales en los que aparecen estos textos son los ideales para que las comunidades *fan* compartan y difundan estos textos que surgen a partir de sus lecturas e interacciones con los productos japoneses. Esto ha sido posible gracias a que internet ha provocado la democratización de la palabra y ha propiciado la masificación de las transformaciones culturales y sociales asociadas al intercambio entre Latinoamérica y Japón. En estas prácticas concretas, se crean nuevos textos que traccionan y actualizan los universos narrativos japoneses: los personajes, las historias, las temáticas y las formas del manga y el animé se traducen, se reterritorializan y se actualizan para dar lugar a lecturas que hablan de las miradas de quienes crean y de su relación tanto con los textos como con la comunidad *fan*. En este caso, la épica futbolística se retoma en diálogo con el mundo del manga anime para cantar a los héroes y su gesta.

ANEXO

Opening Caballeros del Zodíaco	Frikiverseros
Saint Seiya	Scaloneta
Siempre la verdad	La Scaloneta
Vencerá a todo mal	sueña con ganar Qatar
Y si tu	y si te
Quieres ser un guerrero vencerás	toca ser un rival, perderás
Con todo el poder	con toda la fe
Llegarás hasta el final	llegaremo' a la final,
Si los sueños se van	Si nos caga el VAR,
El cosmos te guíara	quilombo se va armar.
Pegasus fantasy	Lio Messi Fantasy,
Luz y verdad	magia y gambeta
Estos son tus poderes	Porque son tus poderes
Como el corazón	la garra y el gol
Nadie te dañara	nadie te olvidará
Saint seiya	Scaloneta,
Jovenes guerreros	veintiséis guerreros
Saint seiya	Scaloneta,
Siempre luchara	a ganar Qatar,
Saint seiya	Scaloneta
Unidos por una fuerza	unidos por un sueño
Saint seiya	Scaloneta
y Pegasus	y esta hinchada
Hasta el final.	hasta el final

Opening Pokemon	Frikiverseros
Tengo que ser siempre el mejor	Tengo que ser el campeón
Mejor que nadie más	Mejor que los demás
Atraparlos mi prueba es	Convocarlos mi meta es,
Entrenarlos, mi ideal	entrenarlos, mi ideal.

Yo viajaré de aquí a allá Buscando hasta el fin Oh, Pokémon, yo entenderé Tu poder interior	Yo viajaré de aquí a Qatar soñando con Messi. Oh, Selección, yo encenderé tu poder interior
Pokémon Tengo que atraparlos (solos tú y yo) Nuestro destino así es Pokemón Gran amigo es En un mundo por salvar	Selección Tengo que entrenarlos (somos tú y yo) Nuestro destino así es Selección Gran equipo es Hay un Mundial por ganar.
Pokémon Tengo que atraparlos (mi amor es real) Nuestro valor vencerá Te enseñaré y tú también Pokémon Atraparlos ya (atraparlos ya) Pokemón	Selección Tengo que entrenarlos (mi amor es Qatar) Nuestro fútbol vencerá Festearé y tú también Selección Todos a apoyar la Scaloneta Selección

Opening Dragon Ball	Frikiverseros
El cielo resplandece a mi alrededor (alrededor) Al volar, destellos brillan en las nubes sin fin Con libertad puedes cruzar hoy el cielo azul (el cielo azul) Despiertá furia un golpe de pronto en ti Como si un volcán hiciera una erupción Derrite un gran glaciar Podrás ver de cerca un gran dragón	El Diego resplandece a mi alrededor (a mi alrededor) El Mundial, recuerdos, que volveremos a vivir Rumbo a Qatar puedes viajar por el cielo azul. Y soñar dar un golpe como en Brasil Todos a bancar a nuestra Selección Coparemos Qatar Podrán ver de cerca al campeón

Cha-la head-cha-la No importa lo que suceda Siempre el ánimo mantendré	Tu hinchada, estará subida a la Scaloneta, siempre a este equipo apoyaré.
Cha-la head-cha-la Vibrante mi corazón siente emoción Haré una Genkidama	Tu hinchada, cantará Dejando el corazón en el tablón también en cada casa.
Cha-la head-cha-la No pienses nada, solo escucha Sueños hay en tu corazón	Tu hinchada, se impondrá. No temas nada, solo lucha como lo hace nuestra Nación
Cha-la head-chala No importa lo que suceda Sonreiré el día de hoy	Tu hinchada, llorará Aunque vos ganes o pierdas porque te vas Lio

Bibliografía

- Bundio, J. S.(2016). “Un análisis del contenido y la melodía de los cantos de cancha desde sus orígenes hasta las tendencias actuales” en Levoratti, A. y Moreira, V. (comp.) *Deporte, cultura y sociedad. Estudios socio-antropológicos en Argentina*. Teseo.
- da Rosa Guimaraes, V. M. (2015). "Hidden Meanings: Troubadour Contrafacta in the Provençal Drama "Tragedia de Sancta Agnetis"" (2015). Disponible en https://opencommons.uconn.edu/gs_theses/755
- DAMER: Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). “Pilotear” y “versero” en *Diccionario de americanismos*. Santillana Ediciones Generales. Disponible en <https://www.asale.org/damer/pilotear#:~:text=Hablar%20de%20manera%20incongruent e%20y,1> y <https://www.asale.org/damer/versero>
- Falk, R. (1979). “Parody and Contrafactum: a terminological clarification” en *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 1.
- Gándara, L. (1997). ”Las voces del fútbol. Análisis del discurso y cantos de cancha" en *Revista Literatura y Lingüística Nro. 10*. Ed. Universidad Blas Cañas, Santiago, Chile.

Corpus de trabajo

Frikiverseros @frikiverseros (5 de septiembre de 2022) *Nuevo video de La Scaloneta! Le pusimos la voz al Pegasus Fantasy de Saint Seiya! Con Messi el Caballero de Cabra!* 🐉 Video y cancion del gran @tanodigennaro como siempre. Siganlo y diganle que la rompe, de mi parte 😊 #caballerosdelzodiaco #saintseiya #seiya #pegasusfantasy #loscaballerosdelzodiaco #anime #otaku #scaloneta #messi #futbol #mundial #qatar #qatar2022 #parodia #frikiverseros #humor #animememes. [Video] Instagram. https://www.instagram.com/p/CiI_FqOj2Gw/

----- (11 de agosto de 2022) *La Scaloneta Pokemon! Hay que entrenarlos a todos, ya!* 🏆 Toda la magia del @tanodigennaro en esta nueva entrega de la Scaloneta. Vamo a calmano! Qué les parece, seguimos haciendo openings hasta el mundial? 📌 #pokemon #pikachu #vamoacalmarnos #frikiverseros #seleccionargentina #seleccion #messi #scaloneta #scaloni #anime #animememes #humor #parodia #mundial #memesmundial #qatar2022 #depaul [Video] Instagram. https://www.instagram.com/p/ChH_xFfjmW3/

Di Gennaro, Nicolas @tanodigennaro (24 de junio de 2022). *En el día del cumpleaños de Messi, presentamos junto a @frikiverseros, una nueva canción de Dragon Ball Z dedicada a la Scaloneta y al 10. Espero que la disfruten tanto como las anteriores. Vamos Argentina y por las dudas, anulo mufa.* [Video] Instagram. <https://www.instagram.com/p/CfMSwXBDqio/>

“PROYECO CALLES”

Aproximaciones a las Teatralidades de Paisaje

María Elena Nemi

Facultad de Arte-UNICEN

mariaelenanemi@gmail.com

En el marco de un proceso investigación artística personal sobre Teatralidades de Paisaje, comparto en este trabajo las primeras exploraciones de creación de *Proyecto Calles* de Manuela Pose a quien acompaño en ese recorrido. *Proyecto Calles* es un cruce de las texturas de la imagen y las texturas de la palabra a partir de fotos espontáneas de paisajes cotidianos. La cámara captura esos instantes efímeros del espacio tiempo y también de los cuerpos y la materia. La fotografía se constituye como dispositivo de experimentación sensible y sensorial en tanto atravesamos su superficie visible para indagarla en sus pulsiones internas. Así se despliega un mapa poético de escritura. El relato que la habita construye acción y busca teatralidad.

Puntos de partida

Proyecto Calles llega a mí con el impulso de Manuela Pose. Sucede como una intersección de travesías y decidimos hacerlas juntas. Nos lanzamos en ese recorrido poético de fotografía y palabra, de paisaje y calle habitados de teatralidad. Unimos nuestras búsquedas en un mismo mapa. No sabemos hacia dónde nos lleva. ¿Acaso quien despliega el mapa en busca de aventuras lo sabe?

Nuestros trayectos artísticos personales nacieron y comenzaron a avanzar sin saber el uno del otro hasta que se encontraron en el espacio del taller de escritura. Así fuimos descubriendo que podíamos trazar un vínculo entre *Proyecto Calles* y mis exploraciones sobre Teatralidades de Paisaje.

Puede suceder que reflexionar sobre los trayectos de otra artista alumbre los propios. Algo de eso leerán en estas páginas: ideas, conceptualizaciones y recorridos que son parte de mi propio laboratorio de indagación y que, de alguna manera, operan como marco o contexto en el que abordamos los primeros pasos de *Proyecto calles como teatralidad de paisaje*.

¿Por qué Paisaje? ¿Por qué Teatralidades?

Soy dramaturga también mientras camino por las sierras tandilenses. Recorro a pie los paisajes serranos de la ciudad que habito: Tandil. Exploro sus senderos, huelo su vegetación, me dejo mecer por su sonoridad natural, acaricio sus texturas. Desde hace algunos años, mientras camino, registro en fotografías aquello que me cautiva, que irrumpe ante mí en ese andar e insiste en ser percibido. En un comienzo, esas fotos me llevaban a improvisar una escritura breve, casi como un subtítulo poético. Luego, fui reconociendo en esos textos algo más, algo que me acercaba a la teatralidad.

Esto es porque la exploración de las imágenes viaja por tres caminos: la indagación sensorial por medio de los sentidos, habitando esa imagen y dándole materialidad; la indagación poética, su dimensión metafórica y la indagación dramática en tanto fuerzas en tensión y campos dialécticos.

Así, en esta experiencia de conjugar los itinerarios naturales con la indagación poética surgieron las preguntas, las reflexiones. Pero también, la necesidad de entrar en diálogo con otros campos de estudio, nutrirme de lecturas que me permitieran ir definiendo perspectivas, formular hipótesis y, por supuesto, darle un nombre.

Como resultado de esa primera etapa de investigación se van afirmando ciertas categorías de análisis. Por consiguiente, destaco en estas páginas, aquellos autores y conceptos cuyos aportes me permiten, en esta instancia, posicionar los devenires de mi praxis artística en relación con lo que decido llamar: Teatralidades de Paisaje.

Con respecto al término “teatralidad”, en *Filosofía del Teatro I*, Jorge Dubatti señala que “El teatro se abre caminos de multiplicación y mestizaje (...) Esa diversidad no implica que no pueda definirse un concepto básico y abarcador de teatralidad, que permita incluir en él las múltiples formas de acontecer en las poéticas que posee el teatro. Hay una singularidad de la teatralidad en esa estructura matriz”. (2015, p.14). Propone entonces considerar a la teatralidad como “aquello que hace teatro al teatro, pero en cada caso esa estructura es modalizada por diferentes fundamentos de valor (...) Hay una matriz, que llamamos teatralidad, que permite usos y concepciones diversas: teatralidades, poéticas, escenas. Teatro(s)”. (2015, p.14) Esa estructura matriz es el convivio, es decir, la reunión o el encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana. (Dubatti, 2015, p. 43) Por lo tanto, teatro es toda práctica en la que se verifique esta matriz de acontecimiento convivial de poiesis y expectación. Recordemos que convivio es la reunión de cuerpo presente para esperar una construcción de naturaleza metafórica, un mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas.

En este contexto de reflexión exploro, además, el concepto de Dramaturgia del paisaje desarrollado por Ana Vujanovic (2019) quien analiza nuevas nociones de dramaturgia y paisaje que reconoce como tendencia en las artes performáticas contemporáneas. Señala Vujanovic que “hoy la dramaturgia de paisaje desafía a la perspectiva por medio de estrategias que expresan mejor nuestro tiempo y contexto” (2019, p. 172) La clave está en la exploración de otras perspectivas para abordar el espacio y la temporalidad. Es decir, otro modo de ver, pensar y estar en el mundo. Destaca especialmente entre esas estrategias multiplicar las visiones personales en un espacio compartido, así desestabiliza el campo de lo expuesto y lo esparce en una multiplicidad de partículas. En este sentido desafía las visiones centralizadas para abrirnos a otras posibilidades de visión.

Siguiendo en esta línea, necesito definir qué abarca, qué implica y desde dónde miro el concepto de paisaje. Recorro en primer lugar al origen de la palabra. Etimológicamente, el término paisaje procede del latín “pagus” (territorio, campo, distrito, pueblo.). Luego el latín “pagensis” dio en francés “pays”, que derivó en “paysage” (relativo al campo, al territorio usado). Entre las acepciones que establece la RAE, se destacan: parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar; espacio natural admirable por su aspecto artístico; pintura o dibujo que representa un espacio natural admirable; conjunto de características de un ámbito determinado.

En definitiva, el término paisaje comprende la vista de un territorio desde un punto específico. Pero también supone la percepción e interpretación de quien observa. Por tanto, la palabra paisaje está cargada de significados, atravesada por imaginarios, representaciones, creencias y metáforas. Es importante considerar que en todas las culturas originarias el paisaje ha tenido un valor simbólico y, en muchos casos, vinculado con la ritualidad. Recordemos que el teatro tiene un origen ritual y que, además, la palabra griega theatron (θέατρον) significa “lugar donde se mira” o “lo que se mira”.

Sin embargo, el paisaje no es sólo aquello que se despliega ante un espectador que lo mira desde fuera. Es, además, una experiencia sensorial y sensible del cuerpo, algo vivido que nos atraviesa y nos impacta, nos afecta y al cual afectamos. Condensa múltiples elementos de la naturaleza y de la sociedad, materiales e intangibles, objetivos y subjetivos, vividos e imaginados. De ahí que es posible pensar el paisaje como un amalgama, un ensamble de materias vibrantes (Bennet, 2020) donde el espacio, la materia y los cuerpos son actantes que construyen un nuevo universo.

Wim Wenders se refería al paisaje como un personaje más en una escena que lleva consigo una historia. “Una calle, un frente de fachadas, una montaña, un puente, un río,

lo que sea, siempre son algo más que un «fondo». También poseen una historia, una «personalidad», una identidad que no hay que desdeñar. Influyen en los caracteres humanos que se mueven sobre este fondo, provocan un estado de ánimo, una sensación de tiempo, una determinada emoción. Pueden ser feos o bonitos, viejos o nuevos, pero, con toda seguridad, son «presentes» y, para un actor, esto es lo único que cuenta. Merecen ser tomados en serio” (Wenders, 2002).

Es, precisamente, esta mirada plurisensorial y polisémica del paisaje la que me interesa indagar poéticamente.

Proyecto Calles

Cuando Manuela viene a mi taller, trae algunas fotografías y algunos textos escritos. Viene porque está buscando algo. Algo que en el transcurrir de los meses y de las escrituras evidenciamos como cercano. Advertimos que azarosamente (por decirlo de alguna manera) nuestras travesías de artistas exploradoras coinciden en su deambular poético. Intuimos y sospechamos algunos recorridos y algunos puntos de llegada. Al menos intermedios.

Llega un momento en que necesitamos empezar a definir concepciones propias. Lo pide el trayecto, la búsqueda. Hacer un alto para mirar, para observar y entender o intentar entender qué es esto que andamos creando o proyectamos crear. Algo así como hurgar en nuestro propio hacer para descubrirlo.

Por eso invito a Manuela a que escribamos este trabajo juntas. Me dice que no. Insisto en la necesidad de observar nuestros trayectos y, en especial, el suyo. Me dice que sí. Pero que lo escriba yo. Entonces le hago preguntas que la obligan a una reflexión en retrospectiva. La dejo hablar.

Me cuenta que *Proyecto Calles* nace porque ella empieza a sacar fotos con el celular en la calle, casi compulsivamente “A partir del encuentro mío con la fotografía nace lo que después necesita algo más”, dice mientras intenta recordar cómo inició todo. Se suelta y disfruta de su autorreflexión.

“Yo empecé a sacar fotos por una necesidad artística personal que tenía, además, un desafío. Me gustaba siempre la fotografía y por eso quise empezar a jugar con eso. Empiezo a hacerlo en mis salidas a la calle, en mi andar cotidiano por la calle. Cuando veía las fotos me decía: a esto le falta algo más. Algo a lo que no me animo. Me pregunto qué me gusta a mí además de la fotografía y tampoco me animo. Me contesto: la escritura. Ahí empiezo a animarme un poco. Son cosas mías, personales, que estaban lejos de mis

posibilidades, que yo creía que no podía hacer. La escritura surgió porque la calle te da la posibilidad de encontrarte con otras personas que a veces te pueden contar algo o que vos te imaginás que sucede con esas personas. Y cuando no hay personas estoy yo o algo de mí o de algo que pasa pero no queda en la foto de manera visible. Queda contenido eso que sucede dentro de la imagen y luego me pide palabra”.

Le pregunto por qué lo llama “calles” si muchas de esas fotografías no pertenecen al espacio urbano o al espacio calle. Me dice. “Empezó así, saliendo a la calle, al afuera, salir de mi casa. El primer lugar donde uno sale cuando abre la puerta de la casa es a la calle. La calle es salir de adentro hacia afuera, no sólo físicamente, sino también internamente. También en la búsqueda artística. Caminar es hacer una calle. No importa de qué: de tierra, de asfalto, de campo o de lo que sea. Sin límite, porque la calle se hace en el andar, en el trayecto, en el salir. La calle es el espacio donde podés moverte, caminar, andar, ir, explorar otras geografías, otros paisajes otros seres. Ves la iglesia, el mercado, el empedrado, las casa antiguas...La calle es la que me permite salir y caminar en una dirección, hacia una experiencia artística que estaba buscando. La calle como dirección hacia esa experiencia, no en el sentido literal. Esa calle real, material, física devino calle simbólica, calle brújula, calle laboratorio de experimentación y creación. Yo tenía algo ahí que latía, que latía, que latía: la fotografía, la escritura, el teatro y el movimiento. Porque yo también vengo de la danza. Todo esto se fusiona en esto de ir hacia otros lugares. Parecía que estaban todos separados y de repente se encuentran en esto tangible. Podés mirar la foto, podés leer el texto avanzando en esas calles. Pero no es solo eso, necesita acción. Todo esto pide teatralidad. Ahora estoy en otra instancia buscando esa teatralidad”.

En este punto intentamos definir “calle”, comprender cómo está contenida en la concepción de paisaje que estamos construyendo y de qué modo ese paisaje está habitado de teatralidad.

Reconocemos que la calle se nos presenta como espacio de creación, un espacio simbólico que implica un punto de salida, un itinerario de indagación sensorial-sensible, un paisaje donde experimentar.

Las fotografías que Manuela va tomando en ese andar la calle son imágenes de la experiencia de estar presente en ese paisaje. Prescinden de lo meramente descriptivo o de la alusión directa a lo que se ve. Es decir, no son una representación. Tampoco un intento de meter todo el paisaje en una foto. Esa experiencia de estar presente en ese paisaje, aquello que la cámara capta y aquello que esa imagen capturada no revela pero sí contiene

se combinan, se amalgaman y mueven a la escritura. De este modo las fotos se constituyen como dispositivo de creación.

Una imagen es una impresión de la verdad a la que podemos dirigir nuestra mirada y tiende hacia lo infinito, señala Andrei Tarkoski (1984). Lo que buscamos en esa escritura es esa impresión, atravesar la superficie visible de la imagen e indagar las pulsiones internas del paisaje. Descifrar otro sentido que puede ser plural e infinito según la mirada o las múltiples miradas de quienes producen la palabra poética y de quienes dan cuerpo, voz y acción dramática a esa imagen y a esa palabra.

Y en este punto retomamos aquello que refería Win Wenders en relación al paisaje en tanto personaje. El relato que lo habita construye acción. Aquí hay teatralidad. Es una certeza para nosotras. En la calle, para una; en el paisaje, para la otra.

Ensayamos juntas una síntesis de *Proyecto Calles* y acordamos que podríamos definirlo como un cruce de las texturas de la imagen y las texturas de la palabra. Elegimos la palabra textura porque de alguna manera abarca la percepción sensorial y la percepción textual.

Hasta aquí nuestras reflexiones, nuestro deambular el trayecto, una incipiente poética. Manuela la llama Proyecto Calles; yo, Teatralidades de Paisaje. Dos nombres para nuestras travesías dentro de un mismo mapa poético.

Bibliografía

Bennet, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*. Caja Negra Editora.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Atuel.

Gilmet, H. (2010). *Siete ensayos sobre paisaje*. Montevideo: Colección Biblioteca plural, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.

Pavis, P. (2016), *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

Reboratti, C. (2016) “Breve ensayo sobre el paisaje” REVISTA A&P Publicación temática de arquitectura FAPyD-UNR. N.5, diciembre 2016 · ISSN 2362-6097

Tarkoski, A. (1984) *Esculpir en el tiempo*. Editorial digital Titivillus capítulo “Intercambio de lenguajes artísticos que dialogan en las artes escénicas” 139-152

Vujanovic, A. (2019). “Dramaturgia del paisaje: El espacio posterior a la perspectiva”. En: Hang, B. y A. Muñoz (comps) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos*. Caja Negra Editora.

Wenders, W. (2002) “El paisaje urbano” en *El acto de ver*, traducción de Héctor Piquer. Paidós.

Zubelzu Mínguez, S. Allende Álvarez, F. *El concepto de paisaje y sus elementos constituyentes: requisitos para la adecuada gestión del recurso y adaptación de los instrumentos legales en España* Cuadernos de Geografía - Revista Colombiana de Geografía, vol. 24, núm. 1, enero-junio, 2015, pp. 29-42 Universidad Nacional de Colombia Bogotá, Colombia Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=281832840003>

Contame de tu dolor y yo te contaré del mío: la construcción autobiográfica en las clases de Literatura de nivel secundario

Daniel Nimes

Universidad Nacional de Mar del Plata

danielnimes@icloud.com

El título de esta ponencia nace de un poema de Mary Oliver (2021), “Gansos salvajes”, que dice así:

No tenés por qué ser buena.

No tenés por qué caminar de rodillas

cientos de kilómetros a través del desierto, arrepintiéndote.

Solamente tenés que dejar que el suave animal de tu cuerpo
ame lo que ama.

Contame del dolor, tu dolor, y yo te contaré del mío.

Mientras tanto, el mundo sigue girando.

Mientras tanto, el sol y los nítidos cristales de la lluvia,
atraviesan los paisajes,

las llanuras y los bosques profundos,

las montañas y los ríos.

Mientras tanto, los gansos salvajes, en lo alto del cielo, puro y azul
vuelven a casa otra vez.

Quienquiera que seas, no importa cuán sola estés,

el mundo se ofrece a tu imaginación,

te llama como los gansos salvajes, áspero y apasionado,

anunciando una y otra vez tu lugar

en la familia de las cosas.

Cuando leí el poema pensé, de inmediato, en la función de la literatura. Ese tema tan tratado, tan alabado, tan defenestrado, tan insoportable. ¿Para qué? ¿Para qué? ¿Para qué? La

pregunta acecha y asedia a cada paso a los docentes de literatura (y, a veces, a lxs escritorxs). No sucede tanto con otras disciplinas, con otras textualidades (¿cuántas veces alguien dijo, “¿para qué sirve la Educación Física?”, ¿cuántas veces alguien sintió que el cuerpo se le alejaba tanto que tuvo que pensar para qué ponerlo en movimiento?). La respuesta a la pregunta sobre la literatura, cuando leí el poema, cuando escuché a los gansos salvajes llamándome desde el cielo, no fue obvia, pero sí transparente: “no importa cuán sola estés, / el mundo se ofrece a tu imaginación, / te llama como los gansos salvajes, áspero y apasionado, / anunciando una y otra vez tu lugar / en la familia de las cosas.”. Claro, pensé, ahí está: qué mejor para una persona adolescente de nuestros tiempo, metida hasta el tuétano en la soledad rabiosa de la multitud digital, que un mundo que le grite áspero y salvaje, “existís”, “estás”, -no sos “una biología que no tiene rumbo”, como dice un poema de Fabián Casas-, “hay un lugar para vos, ocupás un lugar en la familia de las cosas”. Es decir, hay un mundo relacional, un mundo que es de la imaginación pero que es también de lo tangible; es ese olor áspero de la tierra pegándote en la cara a la mañana, es tu ropa tirada en el piso, son tus compañeros en el aula, es ese docente que lee un poema entre cuarenta personas y cree, casi religiosamente, que algo puede conmover tu interior. En ese mundo de imaginación, de objetos y de personas, de *relacionabilidad*, existís. La poesía, la literatura, puede ser la forma más certera de *hacer territorio*, ahora que todo parece haber transformado la idea de no lugar de Marc Augé en una pesadilla proliferante: el no lugar es todo, porque se vive como si nunca estuvieras realmente en ningún lugar, siempre estás fugado hacia un territorio volátil y sin raíces, el mundo digital. Entonces, hacer raíces desde dónde, hacer raíces cómo. Desde la palabra, eso tan fundante y fundamental que nos hace exquisitamente humanos. Dice Ángela Pradelli (2016), en “El susurro de un idioma que entiendo a medias”, que los profesores de todas las materias deberíamos repetirnos lo siguiente antes de entrar a clase:

el lenguaje nos pone de pie y nos hace andar. Avanzamos gracias a nuestras palabras. Los docentes, tal vez incluso más que los escritores, tenemos que comprender la importancia que tiene el lenguaje para vivir. Lo decisivo que resulta en nuestras vidas, en la de nuestros alumnos. Tenemos que saber que todos nuestros pasos, para aquí o para allá, son unos u otros según sean unas u otras las palabras que pronunciamos o según sean unas u otras las palabras que preservamos en los silencios (p. 18).

Pero estamos en crisis. Y la crisis aparenta ser total: como ya veía Mark Fisher en sus estudiantes hacia principios de este siglo, la Matrix parece un lugar seguro en el cual esconderse, una necesidad vital que altera la experiencia de un modo tan radical que, acaso, más que alterarla deberíamos decir que la desaparece: *En busca de la experiencia perdida*, podríamos decir, tergiversando el título de la famosa película de Indiana Jones. Pero no tenemos un látigo ni sombrero y, a veces, ni tiza. Así que nuestro refugio y nuestro látigo será verbal. Será desde las palabras y hacia las palabras donde podremos construir una esperanza. ¿Cómo enfrentar la pérdida total de la experiencia concentrada? ¿La atención destrozada, la imaginación perdida? El latigazo tiene que ser verbal, pero no entendido como castigo, sino como *flasheo* sonoro-musical, como ímpetu de indagación, como recuperación y reparación de historias, como renacimiento de lazos humanos: ¡BAM! Porque la idea misma de comunidad está en crisis, como señala Byung-Chul Han en *La crisis de la narración*:

Las narraciones son generadores de comunidad, El *storytelling*, por el contrario, sólo crea *communities*. La *community* es la comunidad en forma de mercancía. Consta de consumidores. Ningún *storytelling* podrá volver a encender un fuego de campamento, en torno del cual se congreguen personas para contar historias. Hace tiempo que se apagó el fuego del campamento. Lo reemplaza la pantalla digital, que aísla a las personas, convirtiéndolas en consumidores. Los consumidores son solitarios. No conforman ninguna comunidad. Ni siquiera las *stories* o historias que se publican en las plataformas sociales pueden subsanar el vacío narrativo. No son más que autorretratos pornográficos o autoexhibiciones, una manera de hacer publicidad de sí mismos. Postear, darle al botón de “me gusta” y compartir son prácticas consumistas que agravan la crisis narrativa. El capitalismo recurre al *storytelling* para adueñarse de la narración. La somete al consumo. (Han, 2023, p. 14)

Entonces, además de todo lo que ya hacemos, se nos suma otro trabajo urgente, algo que ya nos había anticipado Michel Ende en la novela *La historia interminable* (que tantos conocimos primero en su versión fílmica, *La historia sin fin*): tenemos que salvar Fantasía. Desesperadamente, tenemos que encontrarle un nombre a la Emperatriz, que es decir tenemos que salvar la palabra, tenemos que hacer que las historias proliferen, pero no las tenemos que

vender, no tenemos que someternos al impulso del mercado, de lo nuevo, de la moda, de lo breve, etcétera, etcétera. No. Tenemos que ir a contrapelo de toda idea de mercado, de toda *tiktokización* de la clase, de todo reino de lo efímero: tenemos que regalar las historias. Brindarlas, acercarlas, ponerlas a disposición, a veces incluso improductivamente. Muchas veces, cuando me escriben ex alumnos de hace años y años, recuerdan que siempre teníamos un momento inicial de la clase en la que les leía algo porque sí: no era para hacer un trabajo práctico, no era para hacer ninguna otra actividad que no fuera escuchar. Si tenías ganas, después de la lectura decías algo. Si no, no. Y estaba bien. Historias, historias, historias que se acumulan, poemas, fragmentos de ensayos, palabras, palabras, palabras. Una imaginación que se regala. Me pregunto por qué dejé de hacer eso estos últimos años, qué clase de rotura produjo en mí la pandemia que perdí ese momento tanpreciado. Escribirlo ahora es, también, hacer programa a futuro: planeo el retorno de una práctica que -lo sé- va a costar sostener. Escuchar, escuchar sin un archivo *pdf* a la vista, sólo escuchar. Pero, como escribió Gelman, “sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas. Sangran.”.

Ahora bien, además de regalar historias, de ponerlas a disposición, de inundar las aulas con historias y poemas ajenos, el foco de este trabajo es pensar que hay otra tarea que puede resultar clave: la recuperación de la propia historia. Dotar de sentido a la propia existencia desde la palabra, desde una búsqueda del lenguaje que puede tener puntos de partida que ahora nos parezcan pobres, algo raquíticos, como arbolitos pelados en medio de una tormenta, pero que -no debemos olvidarlo- siguen teniendo ramitas. Ahora, lo que me interesa, como señala la segunda parte del título de esta ponencia, “la construcción autobiográfica en las clases de Literatura de nivel secundario”, es la potencia autorreflexiva que puede tener, tanto para estudiantes como para docentes, hacer del acto de narrar un acto de potencia reflexiva, de vuelta y revuelta, de rizoma y de hacha y tiza sobre los propios devenires existenciales. Como dice Vir Cano (2021),

Narrar, para contar nuestras historias, para recordar nuestras experiencias, para archivar nuestras cartografías. Narrar, también, para fabular otras maneras de ser-con (...) Narrar, con suerte, para regar los brotes de sentidos en los que cobijar nuestras existencias, para darle lugar a nuestros contratiempos, para inscribir los fugaces tartamudeos de otros mundos (pp. 47-48).

Una conjunción entre lo ajeno y lo propio, donde dotar de sentido a los discursos que nos atraviesan. Escribe Sol, una alumna de quinto año: “cada vez siento más necesidad de escribir, aunque sea en una nota, los pensamientos que quedan esparcidos después de un párrafo con un ritmo especialmente entretenido, o una frase que genera una explosión de recuerdos enterrados abajo de años de no tener qué hacer con ellos”. Como vemos, había algo ahí, algo del orden de la existencia pendiente, descolocado, inarticulado respecto de ese Yo-Sol de la actualidad que encuentra su lugar y *constituye relato*, arma sentido, hace renacer una experiencia casi olvidada y contribuye a que una adolescente hoy, en 2024, abandone la inmediatez más absoluta, la necesidad de finales instantáneos de treinta segundos para encontrar algo más. Una apertura, diría yo. Afirmo Sol sobre la materia Literatura: “En ninguna otra materia se consigue algo tan interesante como una pizca de sus pensamientos (*se refiere a la literatura*). Siendo la 1:45 PM no creo alcanzar a escribir una conclusión apropiada, ¿pero qué hay más apropiado que eso? El tiempo no permite una conclusión a la literatura, le permite continuar día tras día”.

Lo inacabado, lo abierto, lo que promete futuro como una clave de oxigenación para un mundo que se ha vuelto resultadista e impaciente: “vení a este curso y aprendé a ser Dios en tres clases”, “hacete millonario sentado en tu casa”. ¿Qué más inmediato que morirse, entonces? Un día vamos a pensar que el resultado más corto es ese: la absoluta defunción de todo proceso, y qué es la vida, sino un proceso. Hay un *graffiti* que hace años veo cada vez que visito a mis padres en Balcarce, y que me alegra de que siga sobreviviendo a las lluvias y las pintadas. El *graffiti* dice “la meta es el camino”. En ese camino, la escritura. ¿Y para qué escribir? La escritura no automatizada, la escritura no sólo para sacarse una nota, sino la escritura para explorar la propia interioridad, los vínculos, la autobiografía. La escritura y la lectura. En su despedida de final de secundaria, Quimey escribió que las clases de Literatura siempre

fueron (son) las más esperadas en mi día a día, porque siempre me hicieron sentir segura, teniendo un lugar en este mundo, poder maravillarme de los libros y sumergirme en ellos sin alguien juzgándome. Escucharlo entusiasmado hablar sobre lo que le cautivaba, sobre lo que leía, me dijo que no estaba sola, que podía seguir leyendo y expresar lo que pensaba con total naturalidad. No era la niña rara o comelibros que todo mi entorno decía. Por ello dejé por un tiempo de leer...Gracias

a usted pude volver a adentrarme en el mundo que tanto extrañaba de la lectura, animarme a ignorar esos feos comentarios, a ser feliz en ese lugar de nuevo, sin sentirme culpable. Arregló algo que no había roto.

En la misma tesitura, Sol (otra Sol) cuenta que

en primero de primaria no sabía leer ni escribir. Eso era motivo de gran vergüenza para mí. Desaprobaba cosas por esa razón y me sentía incómoda, forzada a leer (...) Para mí, una librería o biblioteca era un lugar de tortura, y ahora es un lugar al cual me gusta ir y me da tranquilidad (...) con cada lectura fui logrando perder el miedo y la inseguridad.

Señala, también, que de las clases le gustan esos momentos para “pensar y reflexionar sobre quiénes somos y lo que seremos” y que “mediante un oral, ensayo o lectura nos muestres que somos más que cosas (...) somos personas y todas distintas y especiales, con la particularidad que tiene cada una”.

Resulta poderoso que, en el proceso de la construcción autobiográfica, en ese gran relato que es la vida, sea una materia, un conjunto de eventos en un par de días a la semana los que hacen que una persona se sienta reconocida como tal. Creo fervientemente que, por estos días, gran parte del tejido social se sostiene gracias a la existencia de la escuela, ese lugar tan criticado, tan vilipendiado y sobre el que tanta sobrecarga existe: que prepare para el mundo del trabajo, que dé educación financiera, que hable de política, que no hable de política, que dé ESI, que no dé ESI, que le enseñe a los chicos cómo sentarse, como escribir, como sumar, como hacer un curriculum, que los saque del sedentarismo, que los prepare para la universidad, que...etcétera, etcétera, etcétera. Pero, tal vez, el punto es lo que dijo Sol (la segunda Sol): que los reconozcamos como personas. Empecemos por ahí. En todos estos cursos hemos escrito mucho. Muchas consignas cerradas (escribí un cuento sobre tal y tal cosa) y muchas consignas abiertas: escribí, simplemente escribí. Ahí es donde, muchas veces, surge el discurso de lo íntimo, de lo que está más adentro y, no pocas veces, salen a la luz los miedos, los dolores, las dudas, alguna que otra certeza. Dice Masín (2023):

Escribir y curar. Escribir algo que no tiene nombre, algo asfixiante, una piedra en la garganta, en el pecho, en todo el cuerpo, el cuerpo mismo una piedra imposible de cargar, escribir hasta que eso sin nombre, esa piedra empiece a resquebrajarse,

escribir hasta que haya un modo de decir la piedra y en ese mismo acto la piedra se divide en partículas minúsculas que no obstruyan la respiración (p. 15).

Pero no podemos creer que una clase o que escribir en clase es una magia infinita que va a sanar todo dolor y a cerrar toda herida (ojalá). Porque, como la misma Masín (2023) señala, la escritura no es terapéutica: “*Terapéutica*, esa palabra engañosa puede hacernos creer que escribimos para algo, que hay un para qué, ya sea sanar, ya sea trascender, ya sea cambiar el mundo. Pero no, la poesía no puede usarse para algo. Se trata de otra cosa: la escritura poética tiene efectos. La escritura poética afecta” (p. 17). Por supuesto, hago extensivo lo que dice sobre la escritura poética a toda forma de escritura, a esos textos sin género, degenerados, que escriben mis estudiantes: ¿son ensayos? ¿Son diarios personales? ¿Son qué? No importa, no siempre importan las clasificaciones. Importa que hay algo en juego ahí, y que eso que está en juego le da nombre a algo, le da categoría de existencia a un sentir, a algo que puede construirse en una escritura individual pero que resuena en lo colectivo, porque no son pocas las personas que eligen compartir lo escrito: pasárselo al de la lado, leerlo en voz alta, hacer que el texto rebote por aquí y por allá, casi como un secreto que empieza a rodar: *like a rolling stone*, como las voces fantasmas de Pedro Páramo, el aula se nos llena de historias, de relatos, de reflexiones. Y hay un lugar para ello, el contenido máspreciado es ese. Si en secundaria superior vemos tanto las Cosmovisiones, ¿qué más importante que la cosmovisión acerca de sus propias vidas, de sus propias existencias?

Escribir con otros no quiere decir necesariamente escribir a dos, a tres o a cuatro manos:

Algo impele a escribir porque algo vibra. Eso que vibra, ¿viene de mí, viene de otro? Las dos cosas. Escribir sería escuchar lo que resuena en otro y verse afectado por eso. Verse afectado de un modo radical. Sería *la reverberación en mi cuerpo de eso que resuena en otro*, el *acompañamiento*. ¿No se parece mucho, también, a lo que nos pasa cuando leemos un poema que nos conmueve? Algo resuena. Algo reverbera. Escuchamos. Algo nos pasa en el cuerpo. Vibramos por simpatía, cuerdas aparentemente separadas que se montan en una misma armonía y suenan juntas (Masín, 2023, p. 34)

En ese acto compartido de creación y autoindagación, creo que el docente no debe quedarse fuera. Además de proponer a lxs otrxs, también puede ser parte de, vibrar también, como una cuerda más -nunca una cuerda privilegiada- y compartir parte de sus experiencias, de sus

sentires. La humanidad puesta en juego para mostrar que a ese sujeto que está ahí, trabajando, también lo atraviesa el mismo mar de dudas existenciales, de preguntas, de búsqueda de respuestas. Escribir para salirse del manual de la objetividad compulsiva, escribir en primera persona por qué elegí un libro, por qué una película, qué de bueno me pasó por dentro cuando nos salió una gran clase, qué dolores me trae una “mala” clase. Apuntalar la mirada desde textos personales: lo que yo vi en ese documental que les pasé, lo que yo pensé cuando leí tal cuento. Y después invitar: y vos, ¿qué viste? Sin obturar, la escritura puede ser pura apertura. Como escribió Sol (la primera Sol), la literatura continúa días tras día. Creo, también, que la experiencia de la escritura, de este tipo de escritura, no debería ser una exclusividad de nuestra materia: ¿por qué no hablar de la experiencia de un mundo físico en física? ¿O la luz no pega distinto en diferentes lugares? ¿No es por la física eso? ¿O es pura poesía? ¿No hay una experiencia narrable en todas las materias? Mi intuición me dice que sí.

Entonces, hablar con, hablar de, hablar para, hablar, escribir, compartir. Nunca más urgente que en estos tiempos la necesidad de recuperar el relato autobiográfico y el relato compartido alrededor de la metafórica fogata. Como en toda escritura, no hay recetas. Como en toda experiencia pedagógica, nada garantiza el éxito. Estas voces que atraviesan mi texto (Sol 1, Sol 2, Brisa en el cierre que se aproxima) son voces de aquellos momentos en los que las cosas funcionaron, realmente funcionaron. No hubo (ni hay, algunas de ellas son alumnas mías actualmente) experiencias que no hayan sido enriquecedoras, cuando las cosas funcionaron. Pero también tuve y tengo -este año más que nunca- múltiples fracasos. Fracasos rotundos, demoledores. La falta de escucha, la consigna que se pierde en la nada, el ruido, los jueguitos y las apuestas *online* comiéndoselo todo. Ese es el momento, entonces, de escribir. Algo: esta ponencia, un texto para compartir en aquellas clases donde haya oídos que se dan la oportunidad de escuchar al Otro, un texto para pegar en la pared. Porque ahí viene también ese otro salvataje mencionado en el título de la ponencia: la escritura como recurso de reflexión, de construcción de la propia autobiografía y de supervivencia. Espiralada, abigarrada, desencorsetada, desesperada, mágica, oscura, compleja, anhelante, atroz, feliz, valiente, amarga, dulce, balbuceante, en un grito, como sea, mi escritura no puede dejar nunca de ser una expresión más que de deseo, *del deseo*: ante todo lo que está mal, escribir; ante todo lo que está bien, también, porque la experiencia sí puede transmitirse, y porque tengo que empezar por mí mismo: ¿qué es eso de autotransmitirme la experiencia, si

fue mía? Quiero decir, no hay nada hasta que no haya lenguaje. No hay sin palabras. Una sensación, un dolor, un fulgor como un recuerdo, puede ser. Pero nada existe hasta que no tiene palabras. No existe para mí, no existe para los otros. Porque “la imaginación es el núcleo del deseo”, escribió Anne Carson, y para poder imaginar necesitamos de las palabras. Necesitamos dar el latigazo de imaginación a los demás, para que puedan escribirse a sí mismo, hacerse en actos y en palabras. Y para lograrlo primero tenemos que hacerlo para nosotros mismos. Clara Obligado (2022): “Escribir es acercarse y alejarse a la vez. Es regar y arrancar el narcisismo” (p. 75). Porque no se debe creer que el hecho de escribir acerca de la propia experiencia es un acto narcisista de autoregodeo (como acaso pueda parecer esta ponencia): es, muy por el contrario, poder salir del ensimismamiento, que sería el final de todo narcisismo -morir ahogado en el propio charquito donde reflejamos el rostro- para ir a una supradimensión de contacto con los otros. Esencialmente, el mismo mecanismo de la literatura: mientras mi compañera de banco, mientras mi profesor me lee ese fragmento de vida al que le dio forma y significado con las palabras que trabajosamente tuvo que buscar, *soy* mi compañera de banco, *soy* mi profesor. Y algo, un porcentaje, un latigazo de experiencia, un destello de esa otredad, quedará por un rato o para siempre en mí. Virus cantaba: “Hay que salir del agujero interior”. Y Clara Obligado dijo (2022): “Escribir es arraigar en el aire” (p. 65).

Buscar las florituras y las simplezas de la lengua, porque no hay paradoja en esa búsqueda: lo hacemos a la vez, a tiempo y a destiempo, con todo lo que queda de nosotros después de dar una clase, con todo lo que hay de nosotros en nuestras ilusiones al pensar una actividad, al imaginar el escenario de la acción, la amada aula, la gloriosa escena donde triunfamos y fracasamos, donde reímos y lloramos, donde todas las escenas del mundo son posibles cuando hay muchas Soles, muchas Quimeys, muchas Brisas, pero donde de vez en cuando vemos venir a la pantera dantesca, con miedo, con desazón. No importa, no importan ni la pantera ni la vanidad de los triunfos. Lo que importa es la inquietante búsqueda, el acuciante deseo de seguir, pase lo que pase, y de que ese camino sea, siempre, con otrxs.

Creo que este texto se dejó llevar por una deriva. Porque escribo, porque escribo acerca de lo que me pasa (“porque escribí porque escribí estoy vivo”, dice un verso de Enrique Lihn). Entonces, acaso todo esto fue un llamado, una convocatoria a escribir. val flores (2022):

escribir para (des)hacerse una vida es un temblor inmanente de un *estando* que declina de separar y clasificar las formas de escritura, porque la palabra aparece en su tono de pájaro o reptil o tormenta, su textura de pluma o espina o escama, su composición mineral que labra el espesor vulnerable de una garganta, su respirar vegetal que descortiza una lengua gástrica y estalla sus jugos en cada recoveco de una existencia imperceptible (p. 7).

La docencia es hermosa. La docencia es difícil. La adolescencia es hermosa. La adolescencia es difícil. Hay un mundo ahí para compartir, hay un mundo ahí para crear juntxs. El cierre de este trabajo no es ni de la poeta y psicoanalista Claudia Masín, ni de la escritora y maestra val flores, ni de la Licenciada en Letras Clara Obligado. El cierre es de Brisa, actualmente en quinto año de la escuela secundaria. Como su nombre, nos deja este airecito fresco, para que veamos que, en el mundo, todavía hay caminos y la pucha que vale la pena estar vivo:

Suena la alarma en bucle, un sonido que parece interminable. Día tras día, levantarse a la madrugada, salir a las apuradas con el temor de llegar tarde nuevamente y tomar un café en el auto, arriesgándome a derramarlo sobre mi uniforme. Llego, tal vez de buen humor, con sueño, o quizás enojada o triste, pero llego. Veo las caras de siempre; no me molesta, me siento en el mismo lugar, sabiendo que me esperan risas aseguradas durante la jornada. Sin embargo, no me conformo con eso; espero algo más.

Tengo clases de matemática, química, economía, política, historia, tal vez italiano o inglés. Siento el cansancio acumulado en mi cuerpo, pero aún falta. Entre el bullicio de las clases, llega la última hora, donde se construye algo nuevo, un espacio familiar, pero diferente, donde aparece como un destello la clase refrescante de literatura. Ese “algo más” que esperaba. Un panorama diverso se abre ante mí, y me pregunto cuál será el rumbo de esta nueva clase.

Tratando de valorar las pequeñas cosas, me pregunto qué más podría desear si cada miércoles y viernes, a última hora, me espera la clase de literatura, que no solo abarca lo que para mí es la tediosa ortografía, sino también esas charlas hogareñas sobre el libro que alguien leyó el fin de semana, en las vacaciones o cuando, a los once años, lo orillaron a leer un libro fantástico -y hoy sueña con recibir una carta mágica de una lechuza-.

Me vuelvo receptiva, tratando de adivinar qué es lo que nos espera. Si la música envolvente empieza a sonar, sé que es el momento de dejar fluir nuestra imaginación, llenarnos de

creatividad y plasmar a gusto aquella loca idea, aquella anécdota o aquel análisis de alguna obra apasionante. Si se apagan las luces, puedo suponer con certeza que vamos a ver aquel corto *underground* o aquella película caótica y reflexiva, y con ella, el análisis posterior. Ahí es donde nos perdemos en debates sobre personajes que se vuelven reales, donde me invade sorpresivamente un sentimiento, pues siento aquella libertad, esa que siente aquel que es escuchado. Cada palabra que digo se transcribe en hoja y tinta y es leída atentamente por todos. Es ahí, también, donde nos convertimos en escritores galardonados, grandes autores, cineastas entusiastas, actores de teatro, guionistas y adoradores de la vida, ya que lo que siembra la literatura solo puede estar acompañado por el más apasionante fruto.

En el aula, entre libros, risas y anécdotas, las palabras surgen de manera inconsciente del ávido lector que habita en cada uno. Surge esa conexión, alimentada por las historias, que nos hace sentir que los libros y la escritura son más que tinta y papel: son el único, el más único y transformador refugio.

Referencias

Cano, V. (2021). *Borrador para un abecedario del desacato*. Madreselva.

Fisher, M. (2009). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*. Caja negra.

flores, v. (2022). *labiar el desierto*. La libre.

Masín, C. (2023). *Curar y ser curados. Poesía y reparación*. Las furias.

Obligado, C. (2022). *Todo lo que crece. Naturaleza y escritura*. Páginas de espuma.

Oliver, M. (2021). *El trabajo del sueño*. Caleta Olivia.

Pradelli, A. (2016). *La búsqueda del lenguaje. Experiencias de transmisión*. Paidós.

Imágenes pictóricas e intervenciones culturales de mujeres artistas plásticas durante/ante la dictadura (Santa Rosa, La Pampa).

María Clarisa Nofri

Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica, FA, UNICEN

mariacclarisanofri@yahoo.com.ar

“El método es realmente simple: seguirá siendo un mundo de hombres hasta que uno no busque y valore a las mujeres en él” (Mira Schor, Linaje Paterno)

Introducción

A partir del estudio de registros diversos constituidos por una selección de obras pictóricas realizadas por la artista plástica Cristina Prado, por testimonios orales y noticias periodística, ubicadas estas últimas en el AHP “Fernando Araoz”, iniciamos el abordaje de las inscripciones femeninas en las modalidades de intervención críticas en el escenario político cultural de Santa Rosa, La Pampa, en la etapa dictatorial.

Si bien en este primer análisis la materia de estudio lo constituyen las participaciones artísticas y las obras plásticas de Cristina Prado¹ se incorporan de manera sucinta otras evidencias documentales que enriquecen la mirada contextual, procedimiento que redundará en una más adecuada comprensión y valorización de la propia intervención. Una serie de insumos con los que se problematiza la época desde una recuperación de las *lenguas* femeninas y sus productos / efectos en tanto sujetos incluidos en estructuras socioculturales

¹ Cristina Prado nació en Santa Rosa, La Pampa. Estudió en el Instituto Provincial de Bellas Artes y en los años sesenta cursó la carrera de Pintura en la Escuela de Bellas Artes “Figuerola Alcorta” de Córdoba, estudio que abandonó faltando pocos meses para concluirlo (Prado, 2024). Fue docente y es una reconocida grabadora que expuso individual y colectivamente en La Pampa, Bahía Blanca, Neuquén, Buenos Aires, Mar del Plata entre otras ciudades, además de en la Casa de la Cultura en México (Audisio y Abraham, 2014, p. 657). Entre los premios más importantes cabe mencionarse el Premio Grabado Salón Pampeano (1986), Primer Premio de Poesía Ilustrada “Voz y color” (1988), Primer Premio Grabado en el 59 Salón Regional de Arte Bahía Blanca (1989) y el Gran Premio de Honor Salón Pampeano (1990) (De la Cruz, s.f.). Las referencias omiten su participación en salones locales e intervenciones en actividades artísticas del interior provincial desde mediados de la década del sesenta (Comisión Municipal de Cultura. Santa Rosa La Pampa, 1968, Dirección de Cultura de La Pampa, 1968). Su producción pictórica y sus participaciones culturales durante la etapa dictatorial no figuran en ninguna reseña ni catálogo.

que las ha desmerecido y subordinado. De allí que es posible escribir que no hubo excepciones respecto a lo observado en otras áreas.

Cuerpos que incomodan en la “Isla de paz”

Si la apacible imagen de una “isla de paz”² que funcionó como envoltura negacionista del terrorismo para estatal y estatal pudo ser jaqueada a partir de los aportes de investigaciones que mostraron que la represión y la avanzada de la ultraderecha empezó a instalarse en 1975 en La Pampa³, lo que ocurrió en el campo artístico cultural aún permanece en un cono de sombras.

No es nada nuevo en la historia del arte que determinados colectivos hayan visto dificultado su participación, que impere sobre ellos una mirada simplificadora y devaluada. Si el proceso de indagación sobre lo ocurrido en los años dictatoriales debió enfrentar muchas complicaciones (y complicidades también) provenientes de las secuelas dejadas por el terror y su entramado en la subjetividad en el marco de nuevas realidades caracterizados por la precariedad de la democracia emergente el panorama propone otras problematizaciones cuando descubrimos que las modalidades críticas de intervención cultural tuvieron a mujeres artistas como protagonistas.

Desde los años sesenta y principios de los setenta las mujeres intervinieron en diversas esferas y áreas de la política y la cultura. Un proceso en que el feminismo entra, según lo expresa Griselda Pollock, en “guerras por la cultura” (2007, p. 141)

A nivel local las noticias periodísticas de la época refieren sobre la participación femenina en la realización de talleres, en salones artísticos, los usuales concursos de manchas infantiles

² El imaginario de “isla de paz” es una representación que se construye hacia los años sesenta y que también tenía la acepción de “isla feliz”. Esa imagen de excepcionalidad, en los ochenta, funciona como estrategia funcional para “desprender a La Pampa de lo sucedido en todo el país durante la dictadura militar. Y aún antes, durante el gobierno constitucional de Isabel Perón” (Asquini y Pumilla, 2008, p. 22).

³ En este territorio desde mediados de 1975 el clima político se había enrarecido. El gobierno pampeano atravesó situaciones de desestabilización, de intentos de “golpe institucional” por parte de la derecha sindical. En abreviado tiempo ocurrieron acontecimientos de inusitada violencia: colocación de dos bombas, una de ellas destruyó el frente del diario La Arena y la otra explotó en la sede sindical de la ATE (Zink, Moroni, Asquini, Folco, 2011, p. 107). Acciones y medidas represivas dirigidas a médicos (Asquini, 2005, p. 319), profesores, estudiantes universitarios, la intervención nacional de la propia UNLPam, el incendio en pleno centro de un automóvil (La Arena, 19/11/1975, p. 5) y días después la destrucción de la vivienda de dos docentes fueron la antesala donde la derecha operando mediante grupos parapoliciales fue difundiendo el terror.

y la presentación de sus creaciones visuales⁴ en un contexto donde las obras de artistas varones recibían un mayor realce, algunos de los cuales pasaron a ser considerados como los referentes plásticos de la pampeanidad. Se trata de artistas plásticos cuya producciones, opiniones e intervenciones fueron valorados en su tiempo y en la posterioridad.

Artistas cuyas trayectorias y obras no son contextualizadas en términos de la estructura social de la que participaron. De allí que es necesario desplegar miradas que contiendan en la lucha por la significación, que recupere esos procesos en los que acontecieron desobediencias a los disciplinamientos patriarcales dictatoriales. Una aproximación que iniciamos a partir del estudio de un conjunto de producciones pictóricas realizadas por Cristina Prado en años de dictadura y de su testimonio que hizo otra voz, acercó otros trazos de aquellos escenarios.

Nada más urgente que las palabras de Gloria Anzaldúa: “vencer la tradición del silencio” (1987, 104). En las entrevistas Cristina Prado insistía en observar las obras, que ellas mostraban, que se iba a ver mejor allí y repetía de su mala memoria, de cuando en una entrevista casi no pudo hablar. Ser no habladas, ser habladas, siempre el sujeto de la enunciación es otro, el tú, el ellos hablando de los yo y de nosotras, cuando somos habladas y cuando habladas somos silenciadas porque en este y tantos dominios aún hay evidencias del “sesgo sexista de la ‘memoria del saber’” (Femeinas, 2012, p. 11).

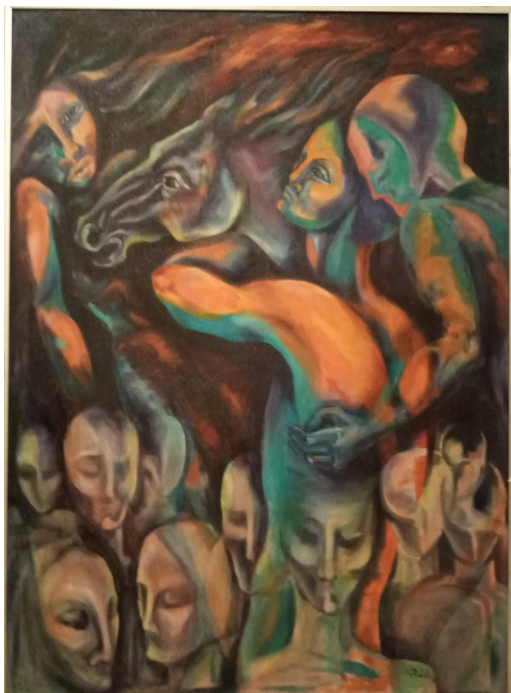
Las diversas maneras del *decir*, en ocasiones con el cuerpo recluido, ensimismado, tensionado/tensionante, desbordado/desbordando en construcciones pictóricas y otros *haceres* territoriales se movieron en rebeldía, las más de las veces en sutiles, fronterizas desobediencias, recurriendo a mediaciones figuradas.

Un discurso⁵, de voz apenas audible pero preciso en sus términos, se nutrió y extendió desde diversas materialidades; un lenguaje desde el propio cuerpo y los cuerpos que componían las piezas artísticas. No se trata sólo de cuerpos humanos en el lienzo sino de cómo estos están

⁴ A título de ejemplo, mencionamos noticias –escuetas- sobre la participación artística de Alicia Assad, María R. Braille, Ethel Elida Elorza de Frassetto, Malena Lizarraga, Heloisa Eskes, María Eugenia Lomazzi, María Eugenia Lons, Lía Pedrini, Cristina Prado, Velma Toscano de Altolaguirre, Teresita López Lavoine de Echaniz (La Arena, 28/12/1974, 8; ; La Arena, 01/06/1976, 9; La Arena, 16/06/1975, 1; La Arena, 23/10/1975, 8; La Arena, 28/10/1975, 7; La Arena, 19/12/1975, 7; La Arena, 26/03/1976, 5; La Arena, 20/05/1976,9; La Arena, 03/06/1976; La Arena, 01/09/1976,7; La Arena, 12/08/1978, 1; La Arena, 19/10/1978, 9; La Arena, 24/10/1978, 7, La Arena, 03/09/1980).

⁵Concebimos el discurso como “un conjunto múltiple de prácticas significantes inscriptas en materialidades diversas (no exclusivamente lingüísticas) y, también, el campo de realización simbólica, material y comunicativa de las ideologías en el que surgen los conflictos de interpretación que se libran en torno al uso social y político de los signos” (Richard, 2009, p. 76). Un discurso, como expresaba Foucault, estudiado por los objetos que este produce (Pollock, 2007, p. 147).

en los cuadros, de cómo el cuerpo de la artista, tanteando, incorporándose a lo colectivo desplegó discursos que desobedecieron el disciplinamiento, se insertó y enriqueció una red de objetos y prácticas que se expandieron y conformaron contravisualidades.



Desde el cuerpo tensado hasta la sutil rebeldía, los conceptos metáforas. Un buen contrapunto para afilar la problematización de esa y esta época de desigualdades a la luz de los aportes del feminismo consistiría habilitar otras preguntas: ¿por qué no se habla de grandes artistas mujeres en dictadura si hay evidencias que las muestran creando en condiciones adversas de censura, miedo, acoso?, ¿por qué los años posteriores, ya en democracia, no se revitalizaron esos protagonismos artísticos que mediante imágenes y prácticas culturales erigieron otras representaciones de ese *aquí* y *Cristina Prado, “Sin título”, óleo sobre lienzo.* ahora con

las que materializaron otras memorias?, ¿en qué medida ese imaginario patriarcal fue perturbado por esa presencia y contextura femenina creando pese a todo, imposible de ubicar, de encasillar dentro del *amateurismo*, de los géneros menores, de los estereotipos asignados a las mujeres de madre, de esposa, de discípula?

Una artista que profundiza (en) la realidad, que bajo coordenadas sociohistóricas que devoran/desaparecen cuerpos físicos y políticos los restituye en el lienzo. Un rescate atravesado por el proceso del terror en el que, en unos cuadros, la desnudez parcial o definitiva de cuerpos yacentes, abocetados, fundiéndose con el entorno, atravesados por la tragedia de otros/as remite a la fragilidad y, en otras pinturas, de cuerpos que guardan lo propio ante la mirada social, que apuntalan al dañado expresa los modos de experimentar la fragilidad transformada en fortaleza concretizada en productos y procesos que aúnan receptividad y perspicacia.

En ciertas obras del repertorio pictórico observado el cuerpo es devuelto en una desnudez que mediante la adopción de procedimientos y convenciones del arte es situado dentro las fronteras del discurso estético (Nead, 1992, p. 12). Con un estilo inconfundible sobre el que

ya venía construyendo su lenguaje de figuras humanas, insertas en composiciones abigarradas de formas que requieren verlas en sí mismas y con relación a otros elementos, se observa en ciertos lienzos personas atravesando proceso de mutación, insertas en una trama que remite de forma metafórica a la época, procedimientos que requerían un rol activo del espectador.

En esas composiciones la desnudez constituye otra desnudez. Unos/as humanos/as cuyos cuerpos semidesnudos o desnudos transmiten otras emociones e ideas. La presencia de ciertas mujeres aladas, yacentes cuyos rasgos sexuales (pechos, vagina) estaban presentes se ubica en las antípodas de la imagen divulgada por ciertos productos *mass mediáticos*. Se trata de pinturas de desnudos femeninos integrados en función de un sentido que se situó en las fronteras del discurso estético (Schor, 2007, p. 11). Cuerpos políticos muy diferentes a los cuerpos, también políticos, que se difundían en publicidades, en espectáculos y que constituían otros imaginarios contemporáneos al de la maternidad, de la santa.

En estas figuras pintadas al óleo no hay orificios y rasgaduras en las representaciones de cuerpos desnudos. El patriarcado está constituyéndolas, pero también está siendo cuestionado. En qué punto esas representaciones como presentaciones y como experiencia de una mujer que elabora su tiempo, que interpela, que sale del lugar de pasividad y de creaciones consumibles no está introduciendo inquietud y molestia en el orden patriarcal. Y en el tono de la problematización preguntamos si eran posibles otras visualidades /corporalidades en este escenario provinciano bajo el disciplinamiento dictatorial. La introducción de esos cuerpos por parte de una artista mujer constituye una acción perturbadora. La fuerza está puesta deliberadamente en el tema político-social, acorde al peso de la tradición presente en el lugar, pero también de la urgencia de ese tiempo que imponía la focalización en la muerte, la detención, la desaparición, la delación⁶. En sus cuadros las desnudeces están atravesadas por las estructuras patriarcales, pero también, como decíamos, lo tensionan. Una percepción del momento que cala los tiempos. La invisibilización de esas obras e intervenciones en la actualidad, la desvalorización no puede ser sólo explicada por concepciones políticas restringidas, por la continuidad de los mandatos dictatoriales sino que

⁶ Un dato entre otra información del mismo tenor, es la que refiere a secuestros/detenciones a plena luz del día ante sorprendidos y también acusadores vecinos (Asquini y Pumilla, 2008, p. 35).

requiere interpretaciones que den cuenta de estructuras patriarcales que se sostienen en modos de transmisión de conocimientos y valores (Femenias, 2012, p. 12).

¿Qué valores emanaron de esas disposiciones humanas a la intervención colectiva?, ¿qué sensibilidad hicieron otras piezas, registraron otras señas cuando la comprensión del frágil lejano no excluía al próximo?.

Una primera aproximación observable en noticias de la época permite advertir que las creaciones de las mujeres artistas que exponían individual, junto a otras artistas mujeres – algo inusual- o junto a artistas hombres representaron fundamentalmente naturalezas muertas, retratos, paisajes, animales, arte abstracto, diseños indígenas. La censura y persecución a la artista se comprende mejor si dimensionamos la singularidad de lo representado incorporando al análisis sus intervenciones artísticas en espacios de revalorización de la cultura nacional y popular⁷ durante los años previos en la provincia y su participación en diversas propuestas que empezaron a articularse hacia 1978 con el Grupo de Jóvenes de la Poesía de La Pampa. Son las obras pictóricas, sí, y también su trayectoria como mujer artista la que debe ser puesta en relieve para comprender más profundamente el proceso.

Dinamicidades. Rebeldías

Durante la dictadura hubo distintos modos de desmantelamiento de la producción cultural: uno fue relegar las obras, desmerecerlas, apenas mostrarlas o directamente no mostrarlas. La desvalorización del arte cobró impulso en estos primeros años. Las pinturas, grabados y dibujos que formaban parte del acervo patrimonial del Museo Regional Pampeano se encontraban recluidos⁸.

La provincia no sólo fue lugar donde hacer desaparecer obras de arte⁹ sino que se desmantelaron violentamente espacios que implicaban el trabajo coordinado de artistas de

⁷ Durante los años sesenta, primera parte de la década del setenta se fue constituyendo un circuito de Peñas que reunía a ciertos sectores vinculados a manifestaciones culturales locales. En estos espacios se exponían cuadros de artistas de otras provincias y de creadoras/es locales, tal el caso de Cristina Prado (Sombra, 2020).

⁸ Años en los que las exposiciones plásticas ocupaban un lugar relegado no sólo del espacio físico sino en la jerarquía que les confería la propia autoridad cultural. El director del Museo invitaba previamente a los concurrentes a ver primero la muestra de insectos, aves y mamíferos “para recién después lo que habíamos ido a ver” (Audisio y Abraham, 2014, p. 120).

⁹ En el otoño de 1987, en el predio del Parque Luro, el artista Miguel Dotori identificó entre un montículo, los despojos del mural del escultor Luis Falcini. La obra “Cooperación” había sido arrojada en territorio pampeano

varios lenguajes, como fue el caso de la Escuela de Títeres, que funcionaba en las instalaciones del Teatro Español bajo la órbita de la Dirección Provincial de Cultura (Sombra, 2020).

Junto a esas medidas de un poder desembozado, que no presenta ninguna cobertura, se instrumentaron otras que buscaba ramificar el poder de disciplinamiento. En los exigüos espacios oficiales de circulación y exposición hubo artistas que no participaron. Esa situación de invisibilización, de censura, no inhibió la organización de muestras individuales y grupales en espacios que se constituyeron para ese efecto. Este fue el caso de Cristina Prado, quien por un contacto con el diario La Arena comenta “hice una exposición en un local que me prestaron, que estaba vacío, que era una ruina, en pleno centro, frente a la plaza, porque no podía hacer una exposición ni en Cultura, ni en ningún lado, así que con total rebeldía fui y puse los cuadros ahí (Prado, 2020a).

Una exhibición que, según su testimonio, las personas “miraban un poquito”. Palabras que remiten a la timidez, a esquivar el compromiso por arrimar el cuerpo y participar con la mirada de una exposición de cuadros constituidos por metáforas sobre el clima represivo de la época. El recurso de la burocracia, el incumplimiento de la habilitación del espacio para cerrar la muestra fue pretexto para inhabilitarla.

El nivel de exclusión es recordado cuando, en un momento tan avanzado como 1982, con motivo de la Guerra de Malvinas, se hizo una colecta para recaudar fondos para los soldados donde hubo remates de cuadros de artistas plásticos. La exclusión oficial era parte de la estrategia:

Le pidieron a todo el mundo un cuadro para donar para hacer una venta para sacar dinero para los soldados de Malvinas (...) *Yo dije, a mí no me invitaron pues yo se los voy a llevar lo mismo* (Prado 2020b, las cursivas son propias).

En otro momento se refiere a la acción como “esas cosas de loca que te dan y dije: yo, me voy a hacer la estúpida y voy a llevar también” (Prado, 2020b). Cosas de loca era desafiar, consumir el acto ante el poder. La expresión que hizo cosas de loca, simulando ser “estúpida”, recrea estereotipos asignados a las mujeres, a ciertas mujeres y hace desde ahí nuevos movimientos. El hacer de estúpida como un acto, una representación, un artificio, un

en un momento impreciso de 1976, luego que a comienzos del Terrorismo de Estado fuera arrancada de la Unión Tranviarios de la ciudad de Buenos Aires (en Audisio y Abraham 2014, p. 121).

instrumento para enfrentar al poder. Un hacer que requiere un disfraz (la estupidez), una dosis de locura. Una acción que adquiere otra dimensión cuando es inscripta en una trayectoria de diversos y continuos episodios de acoso y persecución por parte de organismos de contrainteligencia gubernamental: “Yo salía de mi casa cuando iba a dar clase a la mañana de la escuela primaria, y había un auto que partía junto conmigo” (Prado, 2020b). Una práctica que se intensificó cuando participó en la experiencia de ilustrar los poemas del colectivo Joven Poesía de La Pampa “había un auto que no aparecía con uniforme, pero... un día nos avisaron que habían pedido los números de las patentes de mi coche y del que andaba Pablo Fernández¹⁰, que era de la madre” (ídem). A tal punto llegó el acoso que después de una jornada en la que en su casa se juntaron artistas, docentes, estudiantes del IPBA e interesados en sumarse a la experiencia de ilustrar el libro artesanal “Umbral”, se presentaron fuerzas policiales expresando que su automóvil había sido desplazado de la vereda por jóvenes desconocidos. Por ese motivo debió ir a la Comisaría Primera (en aquellos años había funcionado como lugar de detención y tortura de presos políticos) a declarar, acontecimiento para el que no se animó a ir sola debiendo solicitar el acompañamiento de su hermano (Prado, 2024).

A partir de esas consideraciones resulta claro que no se trata de una omisión involuntaria, sino que la exclusión resulta de sus participaciones culturales, de sus obras, de no reconocer los mandatos de silencio. Una artista que desafiaba el régimen de visualidades, los lugares y roles de las mujeres, de las mujeres artistas, debía ser colocada, vuelta a colocar, en un afuera. Para la desobediencia, la pampa era otra “isla”.

Dinamicidades. Las pinturas.

La situación represiva repercutió en el proceso creativo que se tradujo, en algunos casos, en la merma y dificultad para crear estéticamente. Estos momentos traumáticos, donde el afuera es un ámbito acechante por la represión, la censura, las intimidaciones, hasta en lo nimio que refleja el estar a merced de la arbitrariedad y la impunidad, donde el afuera es lo comunitario perdido generó, tal el caso de Cristina Prado, un proceso activo donde llena su espacio

¹⁰ Pablo Fernández fue uno de los impulsores del grupo *Joven Poesía de La Pampa*. La experiencia de poemas ilustrados no sólo encontró espacios alternativos en la ciudad, sino que recorrió pueblos de la provincia y localidades de provincias lindantes, como Río Negro (Prado, 2020b).

particular de arte. Sus obras y su itinerario hablan sobre imágenes que se configuran como espacios de memoria.

Son expresiones artísticas que como creación y como circulación remitieron al adentro y al afuera. Creaciones que canalizaron el impacto de lo callado en la artista y que, al mismo tiempo ella las quiso fuera de su espacio particular, un movimiento cuyas postas pasaron a ser los lugares de exhibición, las/los compañeros/as con los que empezó a movilizarse.

Sus pinturas no sólo desafiaron la parálisis que generó ese tiempo de fragilidades, sino que, trabajando sobre las formas de su imagen, siendo fiel a su estilo, creo potentes composiciones; estructuras en las que procesa, mediante lenguajes metaforizados, las contexturas para mediante esos actos y operatorias exteriorizar situaciones trascendentes.

Representaciones que construyen imaginarios, que con su presencia también intervinieron desafiando un tiempo que se pretende uniforme e igual. Expresan de una manera cualitativamente diferente a los testimonios, la documentación escrita y fotográfica, que acá pasó algo (Battiti et al, 2014, p. 50).

Una producción plástica que estuvo comprometida ideológicamente con su historicidad. Hay gestualidad potente en la materialidad de la pincelada¹¹, en la elección de los contrastes cromáticos y, en otras composiciones, en el manejo de la temperatura de las figuras y los ambientes, en la distribución y presentación de las representaciones y de las relaciones entre ellas que imprimen climas intensos que dominan el escenario. Los interiores de las imágenes y la finalidad con la que fueron hechas remite a procesos intelectuales en el desarrollo artístico: “pintaba bastante. Pero tenía mis peleas, entonces paraba y me ponía entonces a preparar otro cuadro” (Prado, 2020a). La obra existe articuladamente como idea, como proceso y como producto, en armados donde la corporalidad de la artista es sostén, vehículo, actos de hacer y de decisión, sensibilidad y compromiso hasta en el menor aspecto. Prácticas artísticas en las que la discordancia contiene momentos de la interrupción para re/iniciar con otros aires. Referencias que remiten a procesos intensos de creación donde los materiales de secado lento no constituyen un obstáculo.

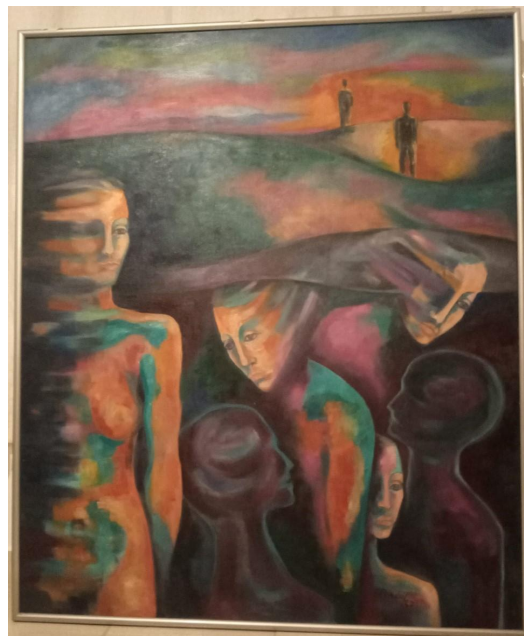
Cada pintura es una estructura en sí misma, un microuniverso donde los elementos se articulan y construyen narración y concepto valiéndose para ello de la relación de las figuras

¹¹ Perceptible no sólo en las direccionalidades e intensidad de las pinceladas sino en el trabajo con los pigmentos. “Si, me he peleado tanto con la pintura, quedan resobados de tanto color” (Prado, 2020a). Resobar, pintar varias veces, instancias que remiten a un tiempo extenso de trabajo en el taller.

elegidas y de estas con el fondo, cuando logran mezcladamente despegarse o cuando el entorno es paisaje abierto o el interior de una edificación imprecisa.

Para abordar el trauma, Cristina Prado presenta cuerpos humanos a los que estiliza, a los que representa en diversas situaciones, en ciertas ocasiones en estados yacentes, a manera de espectros, de reflejos, de sombras, en otras desfigurándose, desmaterializándose en entornos acromáticos. Representaciones en las que los fondos oscuros, casi negros, se extienden en torno de los cuerpos desnudos e inciden en la lectura del conjunto de las figuras. En la mayoría de estos casos son imprecisos, en otros hacen paisajes abiertos.

Cristina Prado, "Sin título", óleo sobre lienzo.



Pero ese tratamiento del fondo no es el único; también aparecen las edificaciones, extraños interiores que contienen escenas representadas de forma pequeña.

La contemporaneidad de ese hacer artístico con el presente trágico traduce el abordaje de la muerte, de sus gestores mediante presencias eufemizadas. Elabora un dispositivo crítico, singular, inconfundible que se erige en gesto de resistencia tomando y, en ocasiones, resignificando ciertos seres vivos como gatos (gatos negros, gatos de colores), peces, medusas, caballos, buitres, o valiéndose de figuras combinadas como árboles humanizados, mujeres y hombres con alas (formas humanas zoomorfizadas¹²), elementos como el agua, así como incluye cierta iconografía indígena (quetzalcoatl¹³) y objetos de poderosa significación cultural, tal el caso de las máscaras del teatro, los naipes, la guitarra, aspectos

¹² En el análisis de algunas obras del periodo, Usubiaga expresa que las reminiscencias icónicas zoomórficas o las formas humanas zoomorfizadas, entre otras características detectadas, expresan la tarea de recomponer la identidad del sujeto representado (Usubiaga, 2012, pp. 104, 161, 164).

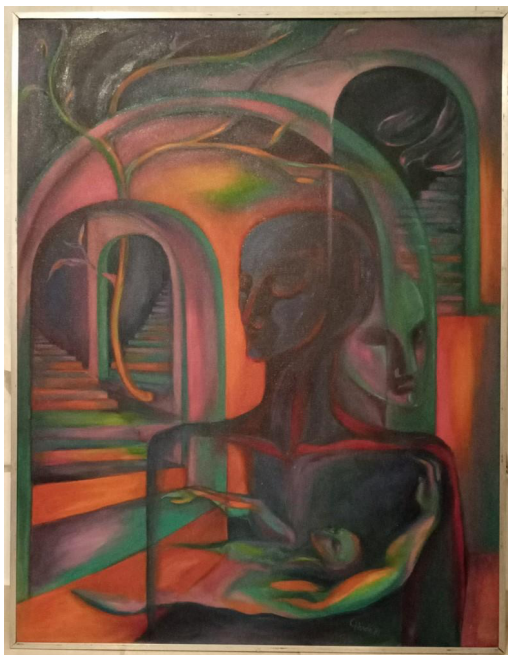
¹³ La inclusión de esta figura entre otras, no sólo es sincretismo que enriquece la experiencia artística, sino que su inclusión es un guiño a un pasado reciente, muy diferente a ese tiempo, donde lo prehispánico recolocaba la pregunta por la identidad regional en todos los campos, incluido lo artístico.

que cabalgan en y entre el conjunto de sus representaciones pictóricas componiendo narraciones generalmente dramáticas que entraman con sus marcos históricos.

Obras que tienen la particularidad de desplazarse en la ambigüedad temporal. Mientras mantiene actualidad porque precisamente los sistemas autoritarios, en líneas generales, operan e imprimen marcas similares sobre los cuerpos y las subjetividades, ancla en su tiempo, enhebrando puntadas para impactar sobre las/os observadoras/es.

El lugar es lugares, consistencias a las que es necesario tantear en los actos de ingreso desde el lenguaje plástico. Procesos en que la presencia de ambientes de zozobra, de disciplinamiento, de autoritarismo, de abulia, de muerte son imprimidos en zonas de signos desplegados con sagacidad y en el que las imágenes interpelan, violentan esa aparente cotidianeidad anodina que las hace posible. Una figuración en la que conviven distintos niveles de aproximación y complejidad de las figuras de la imagen en relación a los significados.

Crear implica mirar, es hacer mirada, seguir la mirada, sostener la mirada. Una serie de enunciaciones que cuando remite a los hombres, preferentemente occidentales u occidentalizados que trabaja(ro)n sobre las categorías funcionales a las instituciones que garantizan el mantenimiento del sistema patriarcal no ofrece problemas. Ahora bien, si es una mujer la que mira, la que vuelve la vista para conocer, conocerse y conocernos se vuelve peligrosa, particularmente en ese contexto de represión y censura. Los cuadros subvierten las categorías de lo legitimado políticamente. Son *Cristina Prado, "Sin título", óleo sobre lienzo*. pinturas en donde una mujer es la que mira y mirando puso la vista en otras realidades, lo mirado devenida mirada a partir del proceso de creación artística (desarrollo lleno de especificidades que remiten al dominio del espacio, de las formas y figuras, de los materiales, de las técnicas, del asunto), mirada que se atrevió a codificar su tiempo mediante representaciones complejas que abordaron la condición humana ante la tragedia social, un



cuerpo que busca restituir su lugar, que transita los adentro y los afuera, que muestra la porosidad y conexión de esos ámbitos.

En la representación de las figuras humanas, los cuerpos femeninos ocupan un lugar visual significativo. Una potencia que no reside en el tamaño sino en los atributos con los que aparecen. Animales, árboles, mitologías en sus pinturas, sobre todo cuando representa lo femenino. Mujeres que en el contexto de lo que se debilita, se desmembra, se esfuma aparecen más sólidas. También mujeres construidas como figuras aladas llegando con tonos cálidos a un territorio oscuro, en

donde hombres y mujeres elevan sus manos y rostros en actitud de solicitud de auxilio. En otras composiciones recreadas como mujeres de cabezas aladas, fundidas en estructuras de troncos de poderosos árboles que se integran parcialmente y desbordan una arquitectura de escaleras y laberintos donde conjuntos humanos diminutos, presentados mediante siluetas, se hallan reunidos y aislados en diversos pasadizos, en disposiciones corporales que remiten al encuentro en el dolor.

Las mujeres traspasadas por ese contexto de reclusión, de miedo, de horror, pero, en determinadas circunstancias, presentadas como menos impactadas, pero también asociadas a la continuidad de la vida, los resquicios de resistencia, la integridad, la esperanza. Cuadros que guardan, además, relación con los procesos en los que participa. Hay una pintura de Cristina Prado donde, estableciendo un contrapunto a otras imágenes sombrías, hay un músico vestido tocando la guitarra¹⁴, acompañado de unos gatos y de una figura de mujer que simboliza la poesía, conjunto que se recorta de la totalidad de la composición. El

¹⁴Miguel de la Cruz interpreta que Cristina Prado en ese cuadro pinto a Pablo Fernández. Un cuadro que fue “un ícono del grupo, una figura que expresa un apasionamiento retraído en la música. Más que en su fisonomía se lo veía retratado a Pablo en su carácter. Era un militante de la poesía y la causa revolucionaria” (De la Cruz, 2018).

contraste de la figura con ese fondo oscuro y solitario “tiene como una onda más del grupo” (Prado, 2020b)

*Cristina
Prado con
las
escritoras
Teresa
Poussif,
María
Victoria*



*Scheuber, Teresa Pérez, del “Grupo Joven Poesía Pampa”,
1980*

Unas breves palabras

Partimos de la necesidad que ese imaginario patriarcal de “isla de paz” que todavía permanece cuando se desconoce lo ocurrido durante la dictadura en el terreno de las artes visuales debía ser estudiado desde las voces, imágenes y prácticas de las mujeres, una singularidad puesta en contexto, en relación, como ocurrió entonces, como exige ser comprendida.

La investigación de y con ciertas lenguas femeninas hizo posible dimensionar otros relieves artísticos culturales de esos años, unos donde los espacios fueron resignificados y en los que las obras pictóricas capturan y reconstruyen sagazmente las tramas que habitaban la nueva realidad; un repertorio icónico que *procesa mientras sucede* y al que se lo quiso compartido. Figuras y composiciones que se constituyeron, como afirma Andrea Giunta, en un discurso que “retomó el cuestionado poder simbólico de la imagen y que buscó, incluso, ejercer violencia simbólica en tanto constituía un orden opuesto al discurso de la destrucción” (2011, p. 141).

Documentación Primaria

Noticias publicadas en diarios, folletos artísticos.

Comisión Municipal de Cultura. Santa Rosa La Pampa (1968) *Salón Primavera de Plásticos Santarroseños*. En adhesión al Día de La Pampa [Folleto].

Concurrida fue la exposición de Poemas Ilustrados (20 de mayo de 1976), *La Arena*, Santa Rosa.

Concurso de Pinturas (28 de diciembre de 1974), *La Arena*, Santa Rosa.

Dirección de Cultura de La Pampa (1968) *Segunda Bienal de Artes Plásticas del Centro Sur de Argentina* [Folleto].

Exposición (16 de junio de 1975) *La Arena*, Santa Rosa

Exposición (01 de junio de 1976). *La Arena*, Santa Rosa

Exposición artística (23 de octubre de 1975), *La Arena*, Santa Rosa.

Exposición de Prado (03 de septiembre de 1980), *La Arena*, Santa Rosa.

Exposición en Victorica (26 de marzo de 1976), *La Arena*, Santa Rosa.

Inauguración. Muestra Pictórica de Velma T. de Altolaguirre (19 de octubre de 1978), *La Arena*, Santa Rosa.

La caracterizada expresión cerámica de Malena Lizarraga y Heloisa Eskes (19 de diciembre de 1975), *La Arena*, Santa Rosa.,

La muestra de María A Lons (03 de junio de 1976), *La Arena*, Santa Rosa.

María R. Braile, una pampeana laureada. Obtuvo el 1er Premio Nacional de Escultura. (28 de octubre de 1975), *La Arena*, Santa Rosa.

María Rosa Braile, su obra artística, sus proyectos (24 de octubre de 1978), *La Arena*, Santa Rosa.

Muestra Pictórica en Santa Rosa (12/09/1980), *La Arena*, Santa Rosa.

Oficiales. Plásticos DPC en D. Turismo (01 de septiembre de 1976), *La Arena*, Santa Rosa.

Prado y Sánchez. Exponen el 24 en la Municipalidad (20 de mayo de 1976), *La Arena*, Santa Rosa.

Se incendió el automóvil del detenido Dr. Maffrand (19 de noviembre de 1975). *La Arena*, Santa Rosa.

Tintas de María Belén, (12 de agosto de 1978), *La Arena*, Santa Rosa.

Testimonios.

Prado, Cristina (2020a, 29 de agosto) Entrevista personal. Santa Rosa.

Prado, Cristina (2020b, 4 de diciembre). Entrevista personal. Santa Rosa.

Prado, Cristina (2024, 29 de febrero) Entrevista personal. Santa Rosa
Sombra, Osmar (2020, 19 de agosto). Entrevista personal. Santa Rosa.

Bibliografía

- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: the new mestiza = La Frontera* (96-114), Capitán Swing.
- Asquini, N. (2005). *Crónicas del fuego. Luchas populares, peronismo y militancia revolucionaria en La Pampa de los '70*. Amerindia.
- Asquini, N. y Pumilla, J. C. (2008). *El Informe 14. La represión ilegal en La Pampa, 1975-1983*. Ediciones CPE.
- Audisio, R. y Abraham, L. (2014). *Artes visuales de La Pampa. Primer Diccionario de Artes Visuales de La Pampa*. Editorial Dunken.
- Battiti, F., Méndez, M. L. y Moguillansky, C. (2014). El Dolor y el otro: Múltiples elaboraciones, *Controversias en psicoanálisis de Niños y Adolescentes*, 14. https://www.controversiasonline.org.ar/articulos_revista/el-dolor-y-el-otro-multiples-elaboraciones/
- De la Cruz, M. (s.f.). *Pinacoteca. Museo Provincial de Arte. Obras y autores de la Colección Pampeana*, Ministerio de Educación y Cultura, Subsecretaría de Cultura.
- De la Cruz, M. (2018) Complicidad de los versos, *La Arena*, 04/11/2018, <https://www.laarena.com.ar/caldenia/2018-11-4-3-19-17-complicidad-de-los-versos>
- Femenias, M. L. (2012) El ideal del 'saber sin supuestos' y los límites del hacer filosófico, *Sapere Aude*, 3 (5): 7-31.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Siglo Veintiuno Editores.
- Nochlin, L.(2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?, en K. Cordero Reiman e I. Saenz (ed.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (17-43), Universidad Iberoamericana.
- Nead, L. (1992). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (11-27), Tecnos.
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon, K. Cordero Reiman e I. Saenz (eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (141-158), Universidad Iberoamericana.

Richard, N. (2009) La crítica feminista como modelo de crítica cultural, *Debate feminista*, 40: 75-85, <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2009.40.1439>

Schor, M. (2007). Linaje paterno, K. Cordero Reiman e I. Saenz (eds.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (111-129), Universidad Iberoamericana.

Usubiaga, Viviana (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Edhasa.

Zink, M.; Moroni, M.; Asquini, N.; Folco, M. (2011) Historia política, orden institucional, construcción de ciudadanía en La Pampa, *Historia de La Pampa II. Sociedad, Política y Economía. De la crisis del treinta al inicio de un nuevo siglo* (85-129), Universidad Nacional de La Pampa.

Los ritos comerciales de la muerte

Ayelén Susana Orciani

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

ayeeorciani@gmail.com

En el presente trabajo se indagó sobre la historia del cementerio y los servicios funerarios en la ciudad de Tandil, Provincia de Buenos Aires. Se hace especial énfasis en la indagación del mercado que se fue desarrollando a fines del siglo XIX y principio del siglo XX en torno a todos los servicios que se requerían al momento del fallecimiento de un ciudadano. Dicho mercado abarcaría desde la implementación de talleres encargados de la construcción de los ataúdes, hasta necrópolis, arte funerario, creación de bóvedas, casas funerarias, etc.

En lo que respecta a las fuentes utilizadas se consultó diferentes periódicos de la época, se hicieron entrevistas a personas que trabajan en los servicios fúnebres, familiares de personas que desempeñaron un rol en el comercio funerario y que hoy ya no están, como así también se visitó el cementerio local municipal, el museo de historia Fuerte Independencia y el archivo histórico perteneciente a la localidad estudiada.

Se constató que la ciudad tuvo un primer cementerio que se ubicaba en las inmediaciones de la actual Plaza Moreno, al pie del Parque Independencia, del cual se pudo obtener poca información, solo recuperar el dato de su traslado en el año 1872 debido a cuestiones urbanísticas y de planificación, dejando paso al actual cementerio ubicado sobre la Avenida Brasil. Esta necrópolis empezó a poseer una riqueza cultural y natural que antes no ostentaba. A su vez, también comenzó a formar parte de una riqueza simbólica y material debido a sus obras de arte funerario y espacios monumentales que definen la identidad cultural de la sociedad tandilense.

Nuevas concepciones

A fines del siglo XIX se da un proceso de laicización y construcción- consolidación del Estado Nacional que llegan a tener una injerencia y un rol cada vez mayor en la vida pública y privada de los ciudadanos. La forma en que estos procesos penetran cada espacio,

transformando y regulando esa convivencia social entre individuos, así como entre las ciudades de los vivos y las ciudades de los muertos, son centrales incluso para comprender las sociedades de nuestro tiempo. Durante este proceso la muerte, así como otras esferas de la vida en general, se transforma en un asunto público. Entendemos que los mismos distan de ser lineales, homogéneos, siendo más bien enmarañados y particularidades. Debe intervenir en el fallecimiento de un ciudadano el ámbito médico (para certificar la muerte), la policía (dependiendo la causa de muerte) una legitimidad religiosa (si profesa algún credo la persona fallecida), y el mismo cementerio. La institucionalización de la muerte, donde cada muerte debe ser notada, registrada; la necesidad imperante de desplegar estrategias en el proceso de construcción y consolidación de los Estados con la finalidad de salvaguardar a los individuos, donde los cuerpos ahora aparecen como disruptores y deben ser reconducidos lejos de la vida cotidiana. Entendemos que los cementerios constituyen, además de sus simbolismos, la materialización de la muerte como también la materialización de la vida. Enmarcados en un contexto sociohistórico particular, el interior de los cementerios portan - tanto en su trazado, su planificación, como en su arquitectura- los rasgos de la sociedad circundante: representaciones sociales y culturales, relaciones de poder, diferenciaciones confesionales. Aún más, los cementerios son espacios políticos. La ocupación de un espacio y sostenerlo en el tiempo, la posibilidad de evidenciar su identidad implica una relación de poder.

Las innovaciones dentro de la localidad con respecto al mercado funerario son consecuencia, como ya expresamos, de un contexto particular acompañado de un crecimiento demográfico causado por la migración en la segunda mitad del siglo XIX, modificando todas las dimensiones de la ciudad. Los cambios resultaron profundos adentrándose en toda la sociedad, en los estilos de vida de los ciudadanos, en las costumbres y en las mentalidades. En lo que respecta a la ideología acerca de la muerte, se destacan obras de nuevos poetas, pintores, escritores, que reflejan sus reflexiones sobre el tema.

El alejamiento del cementerio hacia la periferia de la ciudad, se fundamentaría en un intento por alejar la corrupción, los vicios y las miserias urbanas, y devolverle la tranquilidad, pureza e inocencia de la naturaleza, tornando cada vez más necesario el distanciamiento de la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos.

A su vez, para dicha época el proceso de urbanización y modernización floreciente dio paso a que el cementerio se convirtiera en un sitio de memoria de los grandes hombres, donde se realizan grandes monumentos y tumbas simbólicas, en el cual las personas iban a visitar y recordar al difunto. (Ariés, 2000) Es a partir de entonces, que los cementerios empiezan a concebirse como museos al aire libre.

Indagando en una de las fuentes periodística de la ciudad, se pudo dar cuenta de que este tipo de conductas y creencias se generalizaban al resto de la sociedad:

El culto de la muerte y la ofrenda de los vivos:

Paso el día de los muertos...! Y el de los vivos, porque en él, el espíritu humano pletórico de orgullo y vanidad, lleva su pompa mundana a lucirla al dominio del no ser! Hay algo en ese día, que se confunde y contrasta con la fe y la congoja que parece esparcirse por el ambiente austero de ese dos de noviembre.

Es la seda que adorna a las bellas, que pasa por el mismo sendero que un muerto recorrió; es el perfume del toilet más fuerte que el de las violetas del cementerio, que acaricia las severas cruces y hasta parece embriagar a los que yacen; es la risa, la charla de los curiosos, que convierten en fiesta alegre, el acto de rendir homenaje a la memoria de los que fueron; en una palabra, es la transformación de las tumbas, que guardan restos humanos, en objetos curiosos que se van a visitar sin pena, con el rostro descubierto, sin que vele un negro tul, símbolo del duelo y el dolor!

Se va al cementerio, para aspirar en el trayecto el aire puro y la fragancia selvática de las flores de la campiña; se va al cementerio, despojada el alma del recuerdo por los muertos, y luciendo hermoso bouquet sobre el ebúrneo seno o prendido al ojal del saco, que sustituye el modesto ramo de las eternas siemprevivas: se va al cementerio, para admirar sus monumentos, para recorrer las legendas escritas sobre las lozas tumulares, para alterar la paz de los muertos con carcajadas que hacen coro a los sollozos de unos pocos, que son los sinceros! Y las campanas de las iglesias católicas, doblan intertanto; al son de sus toquea funerarios, acuden los mas de sus creyentes a practicar el escenario, a hacer ostentación de su olvido; y tras la negra sotana que percibe los movimientos convulsivos de quien la lleva, afanoso de oro, se estrecha temerosa por un momento la soberbia humana, que pide al pastor astuto su metida influencia ante el señor, por las almas de los muertos! Las reliquias antiguas ejercieron el culto de los muertos; los egipcios, cubiertos el cuerpo de negros crespones, acompañaban silenciosos el féretro, y al depositarlo en la cripta, con el dejaban las ropas previsiones y armas con que habría de vestirse y alimentarse el nuevo ser; cuidaban la tumba del ka, y cuando el alma del muerto, después del juicio sideral, se encarnaba en un nuevo ser, en el segundo ka, recién entonces abandonaban el cuidado del sepulcro.

El cristianismo no tuvo el culto de los muertos, pero la iglesia de roma, divisándolo otra vez, lo convirtió en rito.

Y ese rito, fue el pedestal en que se asentó una nueva forma de ostentación y por esa ostentación, el llamado ministro del señor cobra prebendas, prebendas que se pagan, aunque por ellas no se haga más que humedecer con agua insípida la tierra de los muertos, y se turbe su paz y su quietud, olvidando que es el único derecho de que gozan, inalienable e inviolable! ¹



Figura 1- Foto de principio del siglo XX, aportada por la Casa funeraria Alessi y Manna.

La escritora presentada anteriormente nos deja en claro que el cementerio se volvió un lugar donde recordar a los difuntos y un lugar de paz, de tranquilidad, de respeto, como así también de suntuosidad de la riqueza.

La construcción de las bóvedas y el loteo de tierras se realizó sin una planificación rígida, no habiendo registros de proyectos previos. Dentro del cementerio se encontraban mezclados las sepulturas de tierra y los subsuelos, y cada bóveda presentaba su estilo propio, siendo en su mayoría, con varios símbolos masónicos. También se hallaba el cementerio de disidentes, integrado mayormente por ciudadanos de origen danés, siendo un espacio destinado al enterramiento de aquellos que no profesaban la fe católica. Estos mausoleos están realizados en granito y rodeados perimetralmente por cercos de metal.²

Las expresiones artísticas de la arquitectura y adornos funerarios que se encuentran en las distintas bóvedas o tumbas, evidencian el simbolismo ritual funerario de las clases altas de

¹ Borgia. P. El culto de la muerte y la ofrenda de los vivos. *Luz y Verdad*, 4 de noviembre, 1901.

² Aportes extraídos de entrevista abierta realizada en el mes de enero 2019 a la Coordinadora de Patrimonio Cultural Prof. Magdalena Conti, en carácter de visita al Archivo Histórico de la ciudad de Tandil.

la ciudad. (Velázquez y Suasnabar, 2009) En el caso del cementerio local se evidencia la introducción de la masonería y su estética particular en el arte funerario, como ya fue nombrado. Cabe destacar que la masonería se fundó en Buenos Aires en 1857, comenzando a establecer logias al interior de la provincia. Estos grupos de sociabilidad se caracterizarían por la utilización de elementos simbólicos que provienen de otras estéticas. El artista masón se apropia de dichos símbolos y los emplea. (Paz Trueba, 2011)³

La invención de los mercados a merced de los ritos de la muerte

Alrededor del año 1870, ante la llegada de los inmigrantes y la consolidación del Estado liberal, se profundizaron medidas políticas higienistas, causadas por pestes de la época, causando la introducción de la industrialización y el comercio en los ritos fúnebres (Fig. 1). Esto produce un cambio en las actitudes sociales ante la muerte y a consecuencia de ello, las prácticas funerarias empezaron a ocupar un lugar central, transformando también las prácticas de sociabilización. Muchas de las nuevas ideas que se introdujeron en la localidad fueron provenientes de la masonería, es decir, la elite ilustrada de la época. (Guerra, 2015) Estas transformaciones sociales derivaron en la creación de un circuito mercantil en la ciudad que brindaba todo tipo de servicios fúnebres. En las décadas pasadas, los servicios fúnebres



Figura 2- Coche Funebre "de los angelitos", 1910.
Museo Historico Fuerte Independencia Tandil.



Figura 3- Coche de cortejo funebre, 1920.
Museo Historico Fuerte Independencia Tandil.

³ En lo que respecta a Tandil, se creó la logia denominada Luz del Sud N°39, siendo reconocida e institucionalizada en el año 1873, logrando instaurar un grupo social, una elite letrada, que se posicionó políticamente. Es así que fue creando distintas redes, vínculos que intervinieron en la transformación política, económica y cultural de la sociedad, teniendo como objetivo el desarrollo y la expansión de una sociedad moderna. Según Yolanda de Paz Trueba, la mayoría de los miembros masones se encontraban en una clase social media con un cierto nivel cultural, que participaban en varios ámbitos de la ciudad.

se realizaban en el hogar del fallecido o de la familia, preparándose una habitación de la casa para tal efecto. A veces era necesario sacar o mover los muebles de la habitación para preparar ese espacio. Familiares, amigos y conocidos se acercaban a darle su último adiós y luego acompañaban a los hombres de la familia hasta que era llevado al cementerio y depositado en el lugar que le correspondiese. El traslado era a pie y se cargaba el féretro a pulso. Esta tradición duró hasta que aparecieron las primeras empresas de sepelios que contaban con los carruajes tirados por caballos, de dos, cuatro o seis, según la categoría del servicio. Dichos carros se usaron en un lapso de tiempo no muy extenso, ya que después las carrozas fúnebres con cortinas toman su lugar. Primeramente, tenían techos de madera con una cruz o con porta coronas de madera, y luego se fueron modernizando. La mayoría de estos carruajes eran importados de otros países o, en algunos casos, se ensamblaban en Argentina utilizando piezas provenientes del extranjero, produciendo un imaginario en los públicos como verdaderos referentes de buen gusto y sofisticación. En los casos de familias indigentes, la municipalidad de la ciudad se hacía cargo del servicio luego de elaborar un informe socio económico.

En el cementerio de Tandil se observan distintas bóvedas de varias familias que residían en la localidad. En la mayoría de las puertas se observó que muchas comparten elementos como el tipo de material, el diseño de los paneles, los colores, y el estilo de los herrajes, combinando entre tres o cuatro de estos aspectos similares. En la ciudad no había servicio de fundición de bronce por lo tanto los accesorios, por ejemplo, floreros, placas y puertas eran traídos desde Buenos Aires, especialmente de la Broncería Ferrari, la cual ofrecía a los clientes un catálogo de placas que contenía unas 100 muestras a elección.



Figura 4 - Placa con referencia a Broncería Ferrari. Cementerio Municipal, Tandil.



Figura 5 - Puerta de bóveda realizada por Broncería Ferrari. Cementerio Municipal de Tandil

Tras el paso del tiempo, irán mutando las prácticas fúnebres y las representaciones de la muerte en la sociedad. Es así que empieza a regir una explotación comercial en torno a la muerte, la cual tiene una función moral y social, que intenta ocultar el rechazo a una expulsión radical de la muerte. Esto pone de manifiesto de la muerte del otro. (Ariés, 2000)

El mercado detrás de la muerte

A fines del siglo XIX y principios del siglo XX, los *ciudadanos* le otorgan una carga emotiva importante al último adiós del difunto que se crea y se conjuga con los aspectos higienistas de la época dando paso a la creación de un sistema mercantil que floreció en Tandil como lo fueron las casas velatorias.



Figura 6 - Foto de la ciudad de Tandil, siglo XX.
Fuente: Casa velatoria Alessi y Manna.

Los velatorios eran obligados por la ley para que el difunto yaciera entre 24 a 30 horas para evitar el entierro de gente viva (casos de catalepsia) y porque el contacto con el aire acelera el proceso de descomposición. Así, es que se desarrollan distintos negocios que ofrecen servicios para los velatorios, como los talleres de arte funerario, talleres de realización de ataúdes, constructores de bóvedas, venta de parcelas, florerías, broncerías, cochería y servicios de pompas fúnebres. Estos negocios se adaptaron a los distintos compradores de la sociedad y sus necesidades. Un claro ejemplo de cómo se fueron adaptando los diversos servicios fúnebres, pudo encontrarse en un anuncio publicitario de un periódico de principios del siglo XX:

Cochería y servicios de pompas fúnebres de Fidel Sarachu

Gran rebaja de precios:

participo al público en general que de común acuerdo con el Sr. Manuel Carreras hemos introducido grandiosas mejoras en cajones fúnebres y demás accesorios traídos expresamente de la Capital Federal para mejorar servicio del publico a precios sumamente módicos, que estará al alcance de todos y que serán los siguientes:

Un entierro de primera clase, cajón especial de lo mejor, servicio de velorio de la primer clase, coche fúnebre a cuatro caballos y 20 volantas de acompañamiento

incluso coche de duelo por la cantidad \$600 (lo que se cobraba solamente por el cajón)

Para la clase ministeriosa no se cobrara sinó [sic] lo más ínfimo mucho menos que antes, apreciando las necesidades de la clase.

Los que favorezcan encontraran la realidad sin nada de bombo en mi casa 11 de septiembre N°549, ó en la carpintería del Sr. Manuel Carreras.⁴

El primer servicio que se brindó en la ciudad fue el de cochería y servicios de pompas fúnebres de Fidel Sarachu (Tandil, 1854-1918). Ya para el año 1905 se encontraba vigente la publicidad de la casa de servicios y pompas fúnebres Sánchez Hermanos, que se hallaba situada en la calle Belgrano 649. La misma, en años posteriores cambiaría su nombre a Casa García.

Otro de los servicios que se encuentran en este periodo, es la funeraria Alessi y Manna, la cual perdura hasta el día de hoy en la ciudad, y con ella se puede apreciar una larga historia. Esta empresa familiar empezó prestando servicios de cocheros de plaza y luego pasó a un negocio de alquiler de Mateos que se llamaba “La Movediza”. Esta llevaba a los turistas por los suburbios del pueblo, a su vez que prestaba servicios de acompañamiento a una empresa de sepelios. En 1925 Alfonso Enrique Manna, su fundador, adquiere el terreno donde la empresa se encuentra actualmente, en la calle Mitre (Fig. 7). El servicio contaba con carrozas tiradas a caballos, servicios pomposos donde también por el tamaño de la ciudad en aquellos años los servicios fúnebres eran acontecimientos donde las familias y la sociedad se movilizaban, siendo los velatorios muy concurridos.⁵

⁴ Fragmento extraído del periódico *El Municipio*, Tandil Abril 25, 1900.

⁵ Datos aportados por Alberto Hugo Manna.



Figura 7- Frente de la Casa velatoria Alessi y Manna, 1925.
Fuente: Archivo fotografico Pierronni

Los velatorios hasta mediados del siglo XX eran realizados en las casas de familias, como expresamos anteriormente. Así, las funerarias prestaban servicios llevando distintos elementos a las viviendas para los velatorios, destacándose entre ellos seis candelabros de bronce que se colocaban en los extremos del ataúd, la mesa para posar el ataúd, un *Cristo*, dos ángeles, un vitro sobre unas maderas de roble, luces y, dependiendo la religión, se llevaban cruces. Cada uno de estos elementos variaba en precios, ya que las empresas contaban con distintas tarifas según la materialidad del elemento que utilizaban. Por ejemplo, había distintos tipos de candelabros (Fig. 8), algunos denominados de “primera” que pesaban 52 kilos y siendo de bronce puro y había otros que llegaban a pesar 70 kilos.

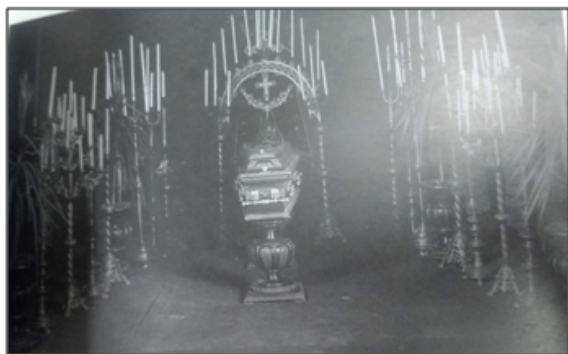


Figura 8 - Imagen de rito mortuario, 1900.
Fuente: Archivo Pierronni. Gentileza de Jose Luis Betelu.
Coleccion Privada.
Aportes de Elias El Hage y Ricardo Pasolini.

Los velorios tenían por costumbre acompañarse con comidas y bebidas, ya que estos duraban varias horas y eran muy concurridos por los ciudadanos; entre ellos conocidos, vecinos, familiares y amigos. Finalmente, el finado era llevado a mano a pulso hasta la calle (Fig. 9) y los empleados de la cochera lo cargaban en el fúnebre. Si el muerto había sido un vecino pudiente, se lo transportaba en “La Glorietta” de cuatro caballos, pero si pertenecía a los sectores humildes, de a pie iba en una modesta “Pakard” o “Arnobeau” con apenas una yunta. Las personas que vivían en zonas rurales velaban a sus familiares en hoteles de la ciudad siendo esta práctica, tiempo después, anulada por la municipalidad, y quedando solo las casas fúnebres con el servicio de salas para los velatorios. Las familias en dicha época invertían más dinero en los funerales y mortuorios. Esto se observa en la construcción de bóvedas, en los cajones que se utilizaban, en el tipo de carruaje que se recurría y en el prototipo de servicio que se manipulaba. En el caso en que las familias de principios del siglo XX no pudieran pagar estos servicios la municipalidad se hacía cargo de comprar el cajón y la casa funeraria ponía al servicio todos los elementos para el velatorio.

Recuperando aportes históricos otorgados por José Luis Betelú, las dos casas que prestaban servicios fúnebres en la primera mitad del siglo XX eran la Casa Sanchez y la Casa Alessi y Manna. Estas se van a diferenciar en el tipo de tarifa que cobraban, ya que la Casa Sanchez prestaba sus servicios usualmente a las clases altas de la ciudad, mientras que la otra funeraria tenía precios más populares que podían llegar a solicitar la mayoría de las personas.



Figura 9 - Fotografía del siglo XX donde se evidencia una practica social en torno a la muerte.
Fuente: Casa velatoria Alessi y Manna.

Otros mercados que dan cuenta de los gastos que se originaban ante la muerte, son los talleres de arte funerario entre los que se destacó el taller de José Ulloa, que data desde el año 1912 y que se especializaba en las artes funerarias trabajando con bloques de granito en

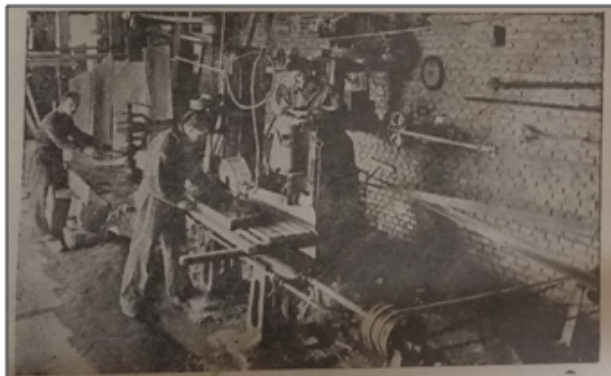


Figura 10 - Taller de arte funerario de Jose Ulloa, 1912.
Fuente: Fontana Osvaldo, "Tandil en la historia"



Figura 11- Industria marmolera de Torcuato Ulloa, 1929.
Fuente: Fontana Osvaldo, "Tandil en la Historia"

bruto y la realización de estatuas (Fig.10). Otro taller era el de Torcuato Ulloa que se instaló en la ciudad años más tarde y junto con su hermano José ponen una industria marmolera de artes funerarias (Fig.11).

Por último, el taller de Adolfo Salvi, que se encargaba de trabajos en mármol y que data del año 1919 y además de hacer otras producciones ya sean escalones, zócalos, estufas, también hacía monumentos sepulcrales, cenotafios entre otras cosas. (Fontana, 1947)

En lo que concierne a la construcción de las bóvedas del cementerio, además de su estética, tenía como función principal la construcción de nichos subterráneos, por el olor y la propagación de enfermedades. El principal constructor fue Italo A. Tassi, oriundo de la ciudad de Azul quien se instaló en Tandil a principio del siglo XX. Dicha personalidad decide cambiar su estilo de vida, ya que provenía de una familia que lo había abandonado junto con su hermano, padeciendo la



Figura 12- Boveda construida por Italo A. Tassi
Cementerio Municipal de Tandil

penuria. Al radicarse en Tandil, ambos hermanos encontraron trabajo de albañil especializándose en la edificación de las bóvedas (Fig.13), siendo la actividad que en ese entonces se requería y era más rentable. Así, fue montando una empresa de construcción de bóvedas la cual contaba con arquitectos y contadores, denominada *Tassi y Conema*. Las familias que requerían de su servicio encargaban edificaciones definidas y algunos materiales que provenían de la herrería y bronceería A. Ferrari de la ciudad de Buenos Aires, como las puertas de hierro y los vitrales.

Tassi realizó la construcción de la mayoría de las bóvedas que eran de familias adineradas, como así también muchas de las tumbas del cementerio danés. Era una persona, según el testimonio de su hija, apasionada por su trabajo, ya que además de la edificación de las bóvedas también llevaba un control y un cuidado de estas, siendo esta labor no rentada.⁶

Con el paso de los años la construcción de bóvedas mermó y fue así que creó una empresa familiar de bronceería que le permitía seguir obteniendo ganancias, la cual sigue brindando sus servicios hasta el día de hoy en la avenida Brasil.



Figura 13 - imagen donde se aprecia el registro de la forma del constructor de la bóveda. Cementerio Municipal de Tandil.

Otras bóvedas eran construidas por R. Bertucci, José D. Amico, entre otros. Una de las bóvedas más conocidas es la perteneciente a la familia Santamarina, cuyo exponente fue José, siendo uno de los pocos familiares enterrados en la ciudad, quien fue representante del conservadurismo a escala local y nacional. El constructor de la bóveda fue el conocido Camilo Romairone (Italia, 1850; Buenos Aires, 1915), un escultor italiano que también realizó el monumento a Brandsen en el cementerio de Recoleta. Podría interpretarse que la decisión de Santamarina de contratar a un constructor italiano, en lugar de recurrir a servicios locales, se relaciona tanto con la destacada riqueza y estatus de la familia a nivel local, como de su particular valoración del arte. Esta preferencia se alinea con el interés de ciertos miembros de la familia por el coleccionismo de obras y esculturas artísticas, muchas de las cuales eran importadas del exterior.

⁶ Información aportada en la entrevista realizada a Esterlina Tassi.



Figura 14 - Boveda perteneciente a la familia Santamarina, realizada por el escultor Camilo Romairone. Cementerio Municipal de Tandil.

A partir de la década de 1950 se agudiza la concepción de la muerte y se abandona el luto por un lado y disminuye significativamente la visita al cementerio. Asimismo, se comienzan a pensar otras formas de exhumar a los cuerpos: la cremación, con ella se deja de lado la idea de la materialización de un lugar y el culto del recuerdo que tanto lo caracteriza. Pero esto también trae aparejado el pensar el servicio fúnebre y de velatorios de otra forma distinta que se adapten a las ideas demandantes de la población y de otra cultura, un ejemplo claro es la transformación en las iglesias católicas que comienzan a permitir las prácticas crematorias de los difuntos en la década de 1960.

Patrimonio cultural

Es relevante destacar un aspecto de los bienes patrimoniales de la ciudad catalogados en el anexo 5 del Archivo Histórico de Tandil. En este documento, se incluyen dentro del patrimonio funerario los cementerios patrimoniales, abarcando tanto el cementerio católico como el no católico o disidente. El concepto de patrimonio cultural alude a un legado transmitido entre generaciones, que abarca desde elementos intangibles hasta construcciones arquitectónicas, las cuales reflejan aspectos materiales y simbólicos de culturas pasadas (UNESCO, 1972). La preservación de este patrimonio debe garantizarse mediante una apropiación democrática y colectiva. Para que este proceso genere un beneficio común, es fundamental crear conciencia sobre la importancia de su conservación, comprendiendo que

el patrimonio es parte integral de los derechos y deberes culturales que contribuyen a la construcción de ciudadanías responsables.

Entendemos que el patrimonio de una ciudad es construido por la sociedad que la habita, otorgando valor a elementos que representan su historia, símbolos, arquitectura, arte, entre otros. En el caso del cementerio, las distintas bóvedas se consideran patrimonio no solo por su arquitectura, sino también por su significado social, su valor artístico y su relevancia cultural. Reflexionar sobre estos espacios, que forman parte del patrimonio cultural, nos invita a reconsiderar la importancia de resignificar nuestra mirada hacia ellos. Estos lugares permiten rescatar un pasado común y son testigos privilegiados que expresan la memoria colectiva y viva de la sociedad.

Consideraciones finales

A partir de los datos recolectados, se puede afirmar que Tandil, al igual que muchas otras ciudades hacia fines del siglo XIX, experimentó una serie de transformaciones ligadas al contexto nacional que provocaron cambios a nivel económico, social, político y cultural, los cuales continuaron y se profundizaron a lo largo del siglo XX. Estos cambios provocaron otros, como lo fue el crecimiento demográfico que alteró tanto la fisonomía como la mentalidad de la ciudad en torno a la muerte y sus representaciones. Los extranjeros que se asentaron en la ciudad se convirtieron en los nuevos sectores acaudalados, y entre ellos se destacaron varios miembros de la masonería, quienes participaron activamente en el ámbito político, económico, cultural y en la administración municipal. Entre los cambios que promovieron estos nuevos sectores, se destaca la instauración de un nuevo ritmo económico, la creación de actividades de consumo, la invención de talleres fúnebres y la producción de bienes y servicios que marcaron una nueva realidad social.

En cuanto al imaginario sobre la muerte, se observan múltiples transformaciones, entre ellas, la creación de un mercado funerario en el que la burguesía local, mayoritariamente compuesta por miembros de la masonería, ostentaba su riqueza a través de funerales suntuosos. En estas ceremonias se invertían sumas considerables de dinero, no solo en los rituales en sí, sino también en la construcción de nichos, bóvedas y tumbas en el cementerio. Esta ostentación acentuaba la desigualdad entre las clases altas y las populares. Un ejemplo claro de esta diferenciación eran las tarifas diferenciadas de los servicios fúnebres, de acuerdo

con la clase social. La representación de la muerte estaba vinculada con la exhibición de riquezas, lo que transformaba la percepción social en torno a los ritos funerarios.

Los cementerios, como reflejo de la sociedad, mostraban de manera evidente las brechas sociales en la disposición física de los enterramientos. En el caso de Tandil, esta diferencia se percibe en la disposición de las bóvedas: las familias más pudientes y reconocidas ocupaban la parte central y más visible del cementerio, mientras que detrás de estas se encontraban las tumbas del resto de la población. Los miembros de la logia masónica, generalmente ubicados en las áreas prominentes del cementerio, erigían bóvedas que reflejaban su alto estatus social. Esta práctica refuerza la idea de que los integrantes de estos grupos, en su mayoría, disfrutaban de un nivel de vida superior que les permitía acceder a ceremonias fúnebres más suntuosas. Este hecho, a su vez, contribuyó al crecimiento y expansión del comercio funerario en la localidad, consolidando una diferenciación marcada entre las clases sociales en torno a los rituales de la muerte.

La muerte, como parte de este escenario, se inserta en un contexto más amplio de manifestación social. Los ritos funerarios son un reflejo de los hábitos y costumbres de una época, un sector social y una cultura; son formas de expresar creencias, memorias y también olvidos. Los cementerios, en este sentido, son lugares vivos en tanto espacios de memoria, donde se recuerdan a personas de nuestros círculos cercanos y a figuras destacadas o reconocidas por la comunidad. Además, estos espacios cargan con un fuerte simbolismo e imaginarios en torno a la muerte, uno de los mayores enigmas que trasciende a todas las culturas y seres humanos.

Actualmente, Tandil cuenta con 113 bóvedas catalogadas como patrimonio, y se está legislando la patrimonialización del cementerio en su totalidad. Esto pone de manifiesto la relevancia de este espacio no solo a nivel local, sino también en los ámbitos provincial y nacional.

En conclusión, los cementerios revisten importancia por dos cuestiones fundamentales. En primer lugar, son lugares indispensables para el funcionamiento de la sociedad, donde convergen aspectos jurídicos, de salubridad y socioculturales. En segundo lugar, constituyen espacios de estudio e investigación para disciplinas como la etnografía, la historia y la arqueología, las cuales permiten una mejor contextualización cultural del pasado.

Bibliografía

- Ariés, P. (2000). *Historia de la muerte en Occidente: Desde la Edad Media hasta nuestros días*. El Acantilado.
- Barrán, J. P. (1990). La muerte 'civilizada': 1860-1920. En *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Banda Oriental.
- Fiquepron, M. R. (2017). La muerte del vicepresidente: Epidemias y crisis en Buenos Aires (1867-1868). *Avances del Cesor*, 14(17).
- Fontana, O. L. (1947). *Tandil en la historia. Antecedentes completos de Tandil histórico (1823-1883)*. Talleres Gráficos Locales Vitullo, Vistalli y Ci- La Minerva.
- Garrido, P. (2016). *Luz y Verdad y la esfera masónica en el Tandil de fines del siglo XIX y principios del XX*. Tesis de Licenciatura, UNICEN.
- Guerra, D. F. (2015). Recuerdos de la muerte: Literatura, imagen y prácticas funerarias en los inicios de la prensa ilustrada en Buenos Aires. *IX Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, Ensenada. http://www.academia.edu/36980108/Recuerdos_de_la_muerte._Literatura_imagen_y_pr%C3%A1cticas_funerarias_en_los_inicios_de_la_prensa_ilustrada_en_Buenos_Aires
- Lavagnini, A. (2007). *Manual del maestro secreto con un estudio preliminar sobre el origen universal y fundamental unidad de los grados superiores de todos los ritos y sistemas*. Kier S.A.
- Martín López, D. (2009). Arte y masonería: Consideraciones metodológicas para su estudio. *REHMLAC. Revista de Estudios Históricos de la Masonería*, 1(2). https://www.researchgate.net/publication/40763583_Arte_y_masoneria_consideraciones_metodologicas_para_su_estudio
- Nario, H. (1983). *Un caso de función supletoria de la masonería en el campo político del interior bonaerense*. UNCPBA-Junta de Estudios Históricos de Tandil.
- Paz de Trueba, Y. (2011). Masonería y sociabilidad en el centro y sur de la campaña bonaerense: Fines del siglo XIX, principios del XX. *Prohistoria*, 16. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S185195042011000201
- Pérez, D. E. (2014). *Historia de Tandil VI*. Cidle Editora.
- Rocchi, F. (1999). *Inventando la soberanía del consumidor: Publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940*. Taurus.

El Hage, E., & Pasolini, R. (2010). *Tandil en la Argentina del Bicentenario: Vida cotidiana y sociedad 1823-2010*. Municipio de Tandil, Usina Popular y Municipal, Cámara Empresaria de Tandil.

Spinelli, M. E., & Zeberio, B. L. (1983). Inmigración y conflicto: Condiciones de vida y anarquismo en Tandil al comenzar el siglo XX. *Historia Regional Bonaerense*, UNCPBA-Junta de Estudios Históricos de Tandil.

Velázquez Pérez, G., & Suasnabar, M. G. (2009). Rest in Peace... Una revalorización del patrimonio cultural a través del estudio del Cementerio Municipal de Tandil (1865-1930). 2º *Jornadas del MERCOSUR, 3º de la Provincia de Buenos Aires sobre Patrimonio Cultural y Vida Cotidiana*, 11-13 de noviembre.

Documento oficial

UNESCO. (1972). *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural*. Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
<https://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>

Periódicos

Periódico *Nueva Era* (1919). *Centenario Tandil 1823-1923*.

Periódico *El Municipio* (1899-1900, ed. especial 1919-1969).

Diario *El Eco* (1888).

Periódico *Luz y Verdad* (1900-1905, 1930, 1940).

En torno a la crisis en el vínculo visión-verdad en la cultura ocularcentrista actual

Abril Evelyn Ortega

Universidad Nacional de Mar del Plata

abrilortega812@gmail.com

Introducción

La instalación de la hegemonía de lo visual por sobre el resto de los sentidos no fue azarosa. Por el contrario, existen múltiples teóricos que señalan que el privilegio a la vista fue otorgado a conciencia. Martin Jay (2008) rastrea sus inicios en la Grecia clásica, en donde se puede detectar ciertas prácticas culturales imbuidas por lo visual, como la religiosa, haciendo énfasis en la representación física de los dioses o en su vigilancia constante, o la relevancia de la óptica para las ciencias griegas. Pero, por sobre todas las prácticas, la filosofía es en donde más se hace patente el sesgo visual, puesto que se encuentra ya en su propio nacimiento, con los filósofos pre-socráticos y el surgimiento del asombro filosófico ante todo aquello que se presentaba frente a los ojos, con la intención de hallar la verdad que se encontraba en esas imágenes (p. 27). El dominio de la vista se irá instaurando cada vez más con los desarrollos filosóficos posteriores, pero a la vez que va emergiendo su desconfianza. En las alegorías de Platón queda manifiesta esta situación, sobre todo en la de la caverna, en donde se distingue un ámbito sensible, en el cual la vista era la facultad óptima para ver las cosas, y el ámbito inteligible, en donde se encuentran las ideas. En aquél, el alma es la facultad que permite conocer las ideas, de modo que es una especie de ojo interno de la mente. Pese a esto, Platón señaló que tenía sus reservas respecto a la vista, identificando que la visión la realizaba el alma o el ojo interno, mientras que el ojo externo puede llevarnos a ciertas ilusiones, como las sombras que se advierten dentro de la caverna.

A pesar de que, a partir de Platón, se atenúa el privilegio de la vista en la cultura griega, problematizando así el vínculo entre visión y verdad, no por ello debemos pasar por alto de que se trató de una cultura que se puede denominar ocularcéntrica. Con esto en cuenta, podemos avanzar unos siglos en la historia para analizar otras etapas, tales como el medioevo cristiano o la modernidad, para dar cuenta de si podrían catalogarse como culturas especialmente visuales. En cuanto a la Edad Media, la primera cuestión a cavilar es la instrucción mediante imágenes del arte eclesiástico, como una herramienta eficaz

para educar a los fieles iletrados sobre los eventos evangélicos. De esta manera, el arte seguía los intereses de la iglesia, utilizando las figuras para contar una historia que resultara accesible a la vista, que pudiera ser sencillamente comprendida una vez los ojos las captaran. Por mencionar otros factores, en esta etapa se siguen profundizando y desarrollando los estudios de óptica, se produce toda una tradición visionaria que busca instruir a los creyentes para tener visiones, y también se reparó en los peligros de la tentación visual, tal como señala Martin Jay (2008) respecto al trabajo de Tomas de Aquino por distinguir el buen uso de imágenes del que produce idolatría. (p. 39)

Por supuesto, la desconfianza hacia las imágenes que se produce con la llegada del Renacimiento, no es más que una toma de conciencia sobre el poder de lo visual. La literatura, la ciencia y el arte renacentista están imbuidos por lo visual, y la desnarrativización del arte, esto es, dejar de concebir a las imágenes como medios para narrar, junto con la aparición de la perspectiva lineal, que busca generar la ilusión de representar los objetos tal como aparecen ante la vista inmóvil, es decir, trasponer la realidad tal como se capta con la mirada al lienzo, son los factores claves para determinar cómo se configura la cultura visual de esta etapa. Ahora bien, ¿Qué ocurre en la modernidad? Es en este punto donde se logra advertir que existen modos de ver condicionados por ciertos factores históricos, sociales y culturales, es decir, que existen diversos regímenes escópicos. Siguiendo nuevamente a Martin Jay (2008), él señalará que el perspectivismo cartesiano es el régimen escópico dominante de la modernidad, ya que él “legitima un modo de investigación científica basado en la observación visual de evidencias, que tomaría una dirección decisivamente empírica” (p. 61).

Descartes privilegia la vista al advertir su utilidad, y esto coincide con el nuevo modelo de las ciencias basado en la observación y experimentación, en donde se propone la moderna división sujeto-objeto, encontrándose un observador distanciado del objeto a examinar –puesto que, tal como señala Bergua, “mientras que la vista nos separa del mundo, el resto de sentidos nos acercan a él” (Bergua, 2023, p. 63) – y la visión como el medio para acceder al conocimiento. Así, con la cultura visual moderna se advierte que el acto de ver no es una cuestión meramente espontánea o natural, no es un simple hecho fisiológico, no es solo recepción de estímulos externos, sino que la visión es una construcción social, determinada y constituida como el resultado de un marco histórico y cultural concreto:

Y por lo tanto, con un ponerse entonces en evidencia que la constitución del campo escópico es cultural, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y

culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro régimen escópico. (Brea, marzo de 2007, p. 149)

Masividad y verdad en el vínculo visión-conocimiento

Como hemos visto, en el horizonte moderno se termina de consolidar la hegemonía de lo visual y el vínculo visión-verdad a partir del proceso de racionalización de la vista. En *las tres eras de la imagen*, Brea define como se producen estas lógicas de la visión vinculadas a una teoría de la verdad:

Su presupuesto es que, en efecto, lo visible es verdadero –y lo verdadero lo visible– como entrometimiento recíproco de visión objetiva y verdad interior –espacio de conciencia–Es lo que podemos llamar –lo que ha sido llamado–ocularcentrismo (Jay, 2000). Su enseña: que la visión produce verdad –que es fuente de conocimiento válido–siempre y cuando en su organización se articule el entrometimiento de la estructura-sujeto. (Brea, 2010, p. 24)

Con este recorrido en mente, es posible abrir varios interrogantes para analizar la cultura visual actual: ¿Qué ocurre con la atribución de verdad a las imágenes contemporáneas? ¿La era digital actual organiza un modo particular de organizar la visión, un modo específico de ver? De ser así, ¿Qué características tiene? Para abordar estas cuestiones, primeramente se debe identificar qué tipo de imágenes abundan en la actualidad: la imagen digital de circulación en redes. José Luis Brea (2007) precisa los rasgos característicos de la e-image, que él denominará imagen-tiempo, a partir de la fugacidad e impermanencia que las caracteriza. De esta manera, la imagen electrónica tiene una condición fantasmagórica a raíz de su carencia de duración, de su circulación fugaz en los medios online (p. 153). A su vez, la imagen digital tiene la posibilidad de revelarse en cualquier parte, la potencialidad de aparecer en una cantidad indefinida de pantallas, para desaparecer con el paso de un instante. Esta omnipresencia o ubicuidad de las imágenes digitales permite que se conviertan en un vehículo de difusión masiva, con un alcance exponencialmente mayor a cualquier otro tipo de imagen en la historia.

Esto, a su vez, se debe a que las imágenes contemporáneas no están sujetas indisolublemente a algún tipo de soporte, como si lo están los cuadros y fotografías

tradicionales, es decir, no-digitales. Así, Brea distingue las imágenes-tiempo de las imágenes-materia, que parecen incrustadas en su medio, y con ello, “son ellas mismas las que están detenidas, estatizadas. Ellas capturan, y retienen, un tiempo único (...) estas imágenes son –y han sido siempre para nosotros– sobre todo, memoria.” (Brea, 2010, p. 12). Esto determina el factor testimonial que se le ha otorgado a las fotografías, que capturan/recortan un fragmento de la realidad y, con ello, afianzan su vínculo con la verdad. Esto es bien diferente a la fugacidad de la circulación virtual de las imágenes-tiempo, y, sobre todo, hay que destacar que no comparten ese régimen técnico que las liga eternamente al soporte-objeto; las imágenes digitales son enteramente códigos binarios, inmateriales.

De modo que, teniendo sus características en cuenta, se puede comenzar a precisar cuáles son los modos de vinculación que determinan estas imágenes, que tipo de experiencias suscitan. Esta constante experiencia de lo efímero en las redes sociales configura una receptividad impaciente, que no admite tiempos de espera. No hay demora al reparar en esas imágenes que aparecen y se amontonan en la experiencia cotidiana de la digitalidad, solo lleva unos instantes antes de pasar al siguiente posteo que sugiere el algoritmo de la aplicación. Estos hábitos de mirar irreflexivos hacia los dispositivos digitales resultan incompatibles con las posibilidades de toma de conciencia genuina. Constantemente se produce la difusión de imágenes sintomáticas de las crisis que recorren el globo, ya sean ambientales, humanitarias, económicas, y entre otras. Sin embargo, no son más que objetos de indignación *express*, que con el paso del tiempo apenas se recuerdan, o poca repercusión tienen como para lograr interrumpir la cotidianidad y así tomar cartas en el asunto.

De esta manera se logra determinar, entonces, la contradicción que encierran las imágenes digitales: por un lado, la masividad de la recepción de las imágenes digitales parece contar con el presupuesto de que, a cuanta más llegada, a cuanta más viralización, más posibilidades de toma de conciencia, pero la velocidad de su circulación termina desencadenando un consumo rápido e inconsciente. Este régimen escópico, este modo de ver apresurado que configura y condiciona la digitalidad, ¿Qué repercusión tiene para la atribución de verdad que se le da, o no, a estas imágenes? Retomando nuevamente a Brea en *La era de la Imagen electrónica*, señala que la fuerza de creencia de las imágenes tradicionalmente deviene de la configuración *de la imagen como dispositivo, mediación y operador de verdad* (marzo 2007, p. 20) en la esfera religiosa o cultural. Desprendida desde hace siglos de su impronta religiosa, la imagen paulatinamente fue perdiendo su

credibilidad, aunque esto bien puede discutirse si se reflexiona acerca de las características mencionadas anteriormente sobre la cultura visual moderna. Pero, si se recupera la idea de que la imagen-materia como portadora del crédito de lo verdadero (marzo 2007, p. 19) y el concepto de fuerza de creencia, entonces, cabe hacerse la pregunta de cuál puede ser el factor determinante para la pérdida o disminución de la fuerza de creencia respecto a las imágenes contemporáneas.

Edición y manipulación de las imágenes

Junto con todo lo dicho hasta el momento, hay que centrar la atención en un hecho decisivo que diferencia el presente de cualquier otra etapa, y es la cuestión de que cualquier persona puede ser productora de imágenes digitales. Basta con tener un celular y tomar una fotografía, basta con descargar una aplicación y colgar la imagen en las redes, incluso utilizando sus medios de edición antes de publicarla. Actualmente, consciente o inconscientemente, se advierte que las imágenes digitales no ofrecen garantía de la realidad —y de allí la pérdida de la fuerza testimonial de las imágenes digitales en comparación con las tradicionales—. Las personas tienen la posibilidad de reconocer cuando una imagen ‘está trucada’, editada, cuando un video es falso, o es un *sketch*. Incluso si a veces no se advierte la falsedad de una imagen, pronto alguien más lo nota y lo revela compartiendo su descubrimiento al resto de los usuarios para que se tome conciencia de ello. Cualquier persona puede manipular una imagen, con mayor o menor éxito dependiendo la habilidad para la edición, y eso, a su vez, se debe a que la imagen digital, como código binario que es, admite su íntegra manipulación, se puede trucar hasta su propia constitución.

Por supuesto, en el análisis no podían faltar las imágenes generadas con inteligencia artificial. Este es un hecho sin precedentes en la historia de la producción de imágenes. En redes sociales, una experiencia común es poder interactuar con un *bot* de la propia aplicación, como para responder consultas sobre soporte técnico, en donde estos intentan imitar el comportamiento humano a la hora de generar sus respuestas. Pero a día de hoy el asunto se ha complejizado, puesto que se ha revelado que existen perfiles en redes sociales que producen imágenes de una persona que simplemente no existe. Un caso es el de Sofia Artif, modelo e influencer en instagram con casi 200.000 seguidores, cuyas fotos en eventos y festivales como el de Cannes, son falsas (Justo, 2023). Todas sus imágenes son generadas por inteligencia artificial, y así se ha construido un personaje en redes. Incluso existen otros perfiles en donde postean imágenes como si se documentara

su día a día, retratando actividades diarias como cocinar, hacer gimnasia, de paseo y demás. También varias marcas internacionales de renombre de la industria de la moda han colaborado con estos perfiles de modelos generadas por IA, haciendo una foto utilizando la ropa de la marca y accesorios.

Así, en este mundo superpoblado por imágenes que ya no portan el crédito de lo verdadero, puesto que nada dicen de la realidad, el comportamiento se configura de modo tal que se ha comenzado a dejar de asignar verdad a las imágenes que circulan impermanentes en redes sociales. Pese a esto, constantemente tenemos los ojos sujetos a las pantallas de las computadoras o dispositivos celulares. El predominio de las redes sociales en nuestra cotidianeidad nos habla de nuestra cultura visual. Permitimos pasar horas enteras deslizando el dedo en la pantalla en instagram, mirando *reels*, fotos e historias, a tal punto que para mucha gente se ha vuelto adictivo, en donde hay que hacer un acto de fuerza para dejar a un lado el celular. Nos encontramos en un mundo en donde hasta las IA ven rentable producir imágenes para colaborar con marcas, en la cultura ocularcentrista definitiva. Un mundo en el que constantemente miramos imágenes en las que no creemos, pero no podemos desprendernos de ellas.

Breves líneas de cierre

Provenimos de una tradición profundamente ocularcentrista, que históricamente ligó lo verdadero a lo visible, frente a una imagen que era evidencia, memoria, eternidad y duración. Con la transfiguración a la digitalidad, el vínculo visión-verdad se esfuma casi por completo delante de la fugacidad e impermanencia de la e-imagen, pero sin renunciar a quedar inmersos por las lógicas que habilita. En el marco de esta situación de adormecimiento en la que nos hallamos respecto a las imágenes electrónicas, cabe preguntarnos, entonces, si hay posibilidades de fomentar una perspectiva crítica hacia las mismas que desemboque en un potencial movilizador, o nuestro destino es seguirle la corriente a las dinámicas que se instalaron junto con la hegemonía de la digitalidad.

Referencias bibliográficas

Jay, M. (2007) *Ojos Abatidos*. Akal.

Bergua, J. A. (2023) “Ocularcentrismo y occidentalidad. Más allá del debate sobre las modernidades”, en Revista *Imaginación o barbarie*. Universidad Santo Tomás. Facultad de sociología. Bogotá. nro. 26.

Brea, J. L. (2010) *Las tres eras de la imagen. imagen-materia, film, e-imagen*. Akal.

Brea, José Luis (2007) “Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image”, en *Estudios visuales* 4: 145-164.

Brea, J. L. (2007) “La era de la imagen electrónica”. Conferencia pronunciada en La LABoral. Centro de Arte y Creación Industrial (Gijón). Marzo de 2007.

Justo, D. (2023) “Las modelos que triunfan en redes sociales y ni tan siquiera existen: la inteligencia artificial gana peso en Instagram”, disponible en <https://cadenaser.com/nacional/2023/06/27/las-modelos-que-triunfa-en-redes-sociales-y-ni-tan-siquiera-existen-la-inteligencia-artificial-gana-peso-en-instagram-cadena-ser/>

***“No perdamos el tiempo”:* Poesía, comunidad y amistad en la poética de Gloria Fuertes**

Lara Sol Paglione Mareque

Universidad Nacional de Mar del Plata

laraspaglione95@gmail.com

Este trabajo forma parte de un proceso de investigación que posee dos etapas. En principio, me propuse analizar la obra de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917 – 1995) desde la idea de comunidad. La segunda parte, surge cuando quise dar un giro a la investigación sin abandonar el rastreo teórico sobre lo comunitario, porque lejos está de agotarse. Para ello, sostengo mi perspectiva respecto de la poética de Gloria Fuertes como un espacio donde se pone a funcionar la idea de comunidad, pero ahora la pregunta que motoriza mis indagaciones es: ¿Cómo se dan las relaciones entre los colectivos o los sujetos que habitan esa comunidad? Aquí aparece la noción de amistad. Desde Cicerón hasta filósofos contemporáneos como Giorgio Agamben han reflexionado en torno a dicho concepto. El vínculo amistoso, creemos, supone la proximidad, el reconocimiento del otro. Desde ese gesto se sostienen muchos de los poemas de Fuertes. Por lo tanto, a partir de una tríada conceptual que une poesía, comunidad y amistad, me interesa ahondar en la obra de una poeta social de posguerra que ha sabido exhortar a los escritores de su época para que dancen en las leproserías; griten al poderoso y puedan crear “esa frase que abraza todo el mundo”.

Yo tuve un hermano
no nos vimos nunca
pero no importaba.
Yo tuve un hermano
que iba a los montes
mientras yo dormía.
Lo quise a mi modo,
le tomé su voz
libre como el agua.

Caminé de a ratos
cerca de su sombra.
“Che”-Julio Cortázar

¿Qué tienen en común Gloria Fuertes, Julio Cortázar y el “Che”? A modo de cambalache literario, las tres figuras vienen a mi mente como eco de una idea central en mi investigación: la amistad. No es que los tres sean amigos; tampoco puedo dar testimonio de que se hayan conocido. Pero cada uno se ha pronunciado en torno a la amistad de diversas maneras. Animo a decir que una de las frases repetidas hasta el hartazgo y que ha sido adjudicada al Che Guevara, habla de cómo fraternizar con un otro:

“No creo que seamos parientes muy cercanos, pero si usted es capaz de temblar de indignación cada vez que se comete una injusticia en el mundo, somos compañeros, que es más importante”. Julio Cortázar, por su parte, resuena en mí gracias al poema que le dedica al revolucionario y libertador de Cuba: “Lo quise a mi modo / le tomé su voz”; sus versos conectan con una de las hipótesis centrales de Agamben en su texto “El amigo” (2014). Para el filósofo un amigo es un *alter ego*, pero no desde la concepción moderna que tenemos de dicha fórmula, sino desde su etimología. Es decir, un amigo es “otro sí mismo” (p. 38). A partir de ese punto en común, Agamben comienza a pensar la parte política de la amistad: lo compartido. Es decir, lo común entre dos sujetos. O sea, la comunidad que nace en una relación de amistad.

En mis primeros acercamientos a los textos que analizan la idea de amistad, me sorprendí al descubrir que los conceptos que constituyen la tríada conceptual que elegí para analizar a Gloria Fuertes poseen una relación de mutua necesidad. Es decir, la amistad supone a la comunidad. Es necesaria para que ocurra. Es, de alguna manera, su manifestación política. Incluso, no es casual que Agamben se detenga a comentar en su texto que tuvo la intención de discutir aquello que implica la amistad con su amigo Jean-Luc Nancy que es considerado uno de los principales pensadores de la noción de comunidad. Sus escritos son insoslayables al momento de comprender lo comunitario.

He decidido, como puede advertirse, comenzar mi trabajo por una de las conclusiones. Puesto que mi proceso de estudio partió desde la relación *poesía – comunidad* y devino en la amistad para pensar en el modo en que los colectivos sociales y culturales manifestados en los versos de Fuertes tienen relación. Pero, en esta última etapa, he

comprendido que son conceptos que se retroalimentan y, por lo tanto, poseen una dinámica dialógica entre sí.

Aún rodeo el nombre de Gloria Fuertes, pero no atravieso su poética. Para ello, quisiera detenerme en algunos datos claves de su vida que nos ayudarán a comprender por qué he decidido pensar su obra a partir de conceptos que cargan en sí mismos décadas e incluso siglos de estudio en toda la cultura occidental. Creo no existe mejor forma de presentarla que utilizando sus propios poemas:

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme.
A los tres años ya sabía leer
y a los seis ya sabía mis labores. [...]
A los nueve años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;
a los quince se murió mi madre, se fue cuando más falta me hacía
(Fuertes, 2022, p. 41)

Así versa “Nota biográfica” que oficia de preámbulo a su libro *Obras incompletas* (1975). El poema es más extenso, pero en estas primeras líneas podemos encontrar núcleos de sentido claves en la vida y obra de la poeta. Madrid y, agrego específicamente, el barrio Lavapiés, serán topónimos recurrentes que hacen de los escritos de la poeta, una obra *in situ* (aun teniendo que publicar algunas de sus obras fuera de España debido a la censura impuesta por la dictadura franquista). A su vez, el nombre propio rebasa sus escritos; en todas sus formas y facetas. Me animo a pensar que la conjunción entre su nombre de pila y su apellido ofician de sello para consagrarla como “Poeta de guardia” (1968) –como bien pronuncia el título de uno de sus tantos poemarios- de la posguerra española. “Gloria en la guerra”, “Fuertes de guerra”, la “Gloria de Dios”. Es una presencia multifacética desde lo autoral, la referencialidad, el juego de palabras, el humor (pieza clave en el modo de escribir y decir de Fuertes). Su nombre se despliega en su propia voz, pero también en la de muchos otros. Es decir, se nombra y es nombrada como poeta. Dato que no es menor, teniendo en cuenta su contexto de producción atravesado por una dictadura y un sistema social opresivo para el rol público de las mujeres. Es insoslayable la serie de investigaciones que ha encabezado la Dra. Verónica Leuci a lo largo de su trayectoria en

relación a la importancia fundamental que adquiere el nombre propio en la obra de la poeta madrileña. En su texto “Poetas *in-versos*: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González”, afirma:

La presentación del sujeto “Gloria Fuertes” se manifiesta, a lo largo de todos sus libros, a través de usos sintácticos que fluctúan en titubeos y “contorsiones” entre las personas gramaticales. Éstas evidencian un juego de espejos y puntos de vista múltiples a través de los cuales “Gloria Fuertes” se emplaza, por momentos, en la primera persona, pero luego se exhibe también como una presencia citada o invocada en la escritura, asomando como un hablante otro, objetivado como un “ella” o un “tú”, que discurre como personaje de la escena poética (2013, p. 257).

Me detengo brevemente en este aspecto sustancial de la obra de la poeta porque nos adentra en esa relación que entabla el sujeto poético con el otro en tantísimos poemas. No creo equivocarme si digo que todos sus escritos se sustentan en una base dialógica que, en principio, incluye al lector u oyente. Los que aquí nos conciernen son aquellos en los que la voz lírica dialoga con otro que también toma la palabra; es referido; es presentado y se encuentra en relación estrecha con la figura Gloria Fuertes que se presenta como un crisol de identidades.

En la progresión de años que muestra el fragmento de “Nota biográfica”, vemos que lo trágico se inmiscuye entre tareas simples de cuidado o de aprendizaje. Es decir, la muerte, la guerra, saber leer, el nacimiento o saber las labores que le corresponden socialmente, todo se encuentra en un mismo plano. El paralelismo sintáctico entre los versos: “A los nueve años me pilló un carro / y a los catorce me pilló la guerra”, refuerzan la semejanza de valor que le otorga a todos los hechos la poeta porque, incluso, se sostienen en un mismo tono. En estos pormenores discursivos, entiendo que también funciona la comunidad como un espacio que atañe al ser en relación con aquello que lo rodea. En esa experiencia, lo trágico posee la misma potencia operante que el resto de las órdenes sociales y culturales.

Jean-Luc Nancy en *La comunidad inoperante* (2000) afirma: “La comunidad es participar en la existencia; lo que no equivale a compartir alguna sustancia común, sino que es estar juntos expuestos a nosotros mismos en cuanto heterogeneidad” (p. 127). Aquí, nuevamente, retomamos la presencia del otro como existencia fundamental para que la comunidad (y agrego también, la amistad) acontezcan. En la prolífica obra de Gloria Fuertes, aquello que se comparte funciona como un punto de acercamiento entre la voz

poética y el lector, el oyente, el desvalido, la madre soltera, los que sufren de penas por amor. Es tal la importancia que lo otorga a lo común entre el yo y los otros que uno de sus poemas pertenecientes a *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (1980), se llama “Poética” y dice: “En esto de escribir no tengo oficio / -ni beneficio-, / pero tengo muchas cosas que os pasan / -y me pasan- / y sé decirlas” (p. 116).

En principio, titular al poema como “Poética” supone darle una entidad programática; es decir, es un texto que reúne los principios literarios que caracterizan su obra. Por otro lado, el poema vascula entre la falta y la posesión, pero esta última adquiere mayor peso al complementarse con el saber decir del yo poético. Aquí resuenan fuertemente las ideas que plantea el filósofo Roberto Espósito quien publica en el año 2003 su libro *Communitas: origen y destino de la comunidad*. El punto de partida de Espósito es remitirse al origen etimológico de la palabra *comunidad* para, luego, exponer una forma particular y diferente de entender la noción en relación, justamente, de lo común. En ese sentido, el autor afirma:

El *munus* que la *communitas* comparte no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un «deber» une a los sujetos de la comunidad —en el sentido de «te debo algo», pero no «me debes algo»—, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos (pp. 30-31).

Gloria Fuertes regala su don de la palabra; su comprensión en relación a la vida y a las vicisitudes que atraviesan los colectivos sociales marginados de su época. Nos encontramos en el período de la posguerra española con la consecuente dictadura implantada por Francisco Franco durante casi 40 años. En ese proceso signado por el horror, la violencia y el hambre extrema, los versos de Fuertes operan como el reverso de la cara más cruel de la historia española. Incluso, el poema antes citado se asienta en una profunda intimidad con ese otro al que apela. Al decir: “tengo muchas cosas que os pasan”; la vaguedad del término “cosas” se abre como un guiño para aquel que entiende la carga que posee el término. Es un mensaje *entre nos*, para quien se sienta identificado en esa misma experiencia del yo lírico. Entonces, nos abrimos paso hacia la amistad. Agamben, en “El amigo” hace referencia al lienzo del siglo XVII, de Giovanni Serodine en el que representa a los apóstoles Pedro y Pablo siendo conducidos al martirio. El filósofo afirma:

Serodine representó a los dos apóstoles tan cercanos, con las frentes casi pegadas una sobre la otra que no pueden verse en absoluto: camino al martirio, se miran sin reconocerse. Esta impresión de una proximidad por así decir excesiva se acrecienta todavía más por el gesto silencioso de las manos que se estrechan por lo bajo, apenas visibles. Siempre me pareció que este cuadro contiene una alegoría perfecta de la amistad, ¿qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse ni una representación ni un concepto de ella? (p. 35)

Para Agamben el concepto de amistad no permite definición, va más allá de cualquier caracterización porque, de alguna manera, el reconocimiento de un amigo supone advertir la existencia misma de nosotros mismos como sujetos. El amigo hace agradable nuestra existencia. Para ello, retoma las ideas de Aristóteles en la *Ética* a Nicómaco quien resalta la importancia de la experiencia compartida como forma de advertir la propia existencia: “esto significa que la amistad tiene un rango ontológico y, a la vez, político”. Nuevamente, la amistad nos remite a la comunidad, a lo compartido; a lo común.

Rubén Benítez (1980) habla del “maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes” y resume certeramente las variadas voces, figuras, nombres y referencias que adquieren protagonismo en la obra de la poeta. En alusión a ello, quisiera destacar otro poema breve de la autora que pertenece a su último poemario publicado en 1995 llamado *Mujer de verso en pecho*. El escrito se denomina “A la cuarta edad” y dice:

Queridos viejecitos míos:
Hablar del pasado es como hacer trampa.
Yo he tenido unas piernas preciosas
y unos pechos divinos.
Todos hemos tenido
amores, dolores, éxitos o hijos.
Ahora estamos en la sala de espera
esperando ver al Doctor-Dios
que nos curará el reuma,
la vida y lo del riñón (Fuertes, 1995, p. 99).

Gloria Fuertes lo es todo: vieja, prostituta, madre soltera, mendiga, ligona, homosexual, circense. Pero es una Gloria que se construye verso a verso, poemario a poemario y no sé cuánta relación tiene con Gloria Fuertes que nació en Madrid, vivió en Lavapiés,

consiguió una beca en Estados Unidos, estuvo en pareja casi veinte años con la hispanista Phyllis Turnbull, aunque se decían amigas y murió en 1998 un poco sola, socialmente vista como la autora de literatura infantil para niños, pero que en verdad atesoraba una obra prolífica sobre poesía social de posguerra. A lo largo de este trabajo me referiré a esa voz poética que construye su comunidad con los marginados, con los desplazados socialmente que hace de sus poemas un susurro al oído, íntimo, para otro que lo necesita. En el poema citado podemos advertir varias de las estrategias discursivas fundamentales que hacen de sus poemas un espacio comunitario y de amistad. El uso de la primera persona del plural supone la relación dialógica entre el sujeto y su referente. La utilización del diminutivo “viejecitos” y el posesivo “míos” desde un inicio marcan el tratamiento de familiaridad con dicho grupo social. Pero lo que destaca de su intención de plegarse al otro, de hacerlo parte de su intimidad es que logra no dejar de implantar su nombre propio, su figura personal. El “yo” determina un vaivén entre lo singular y lo plural y expone esa capacidad autoral de hacer comunidad sin que su figuración como poeta pierda peso. El hecho de abrirse al otro, a los otros, sin dejar de mostrar su yo más íntimo, es una de las formas en que la comunidad y la amistad se vuelven experiencia. Fuertes logra construir un sujeto poético singular, pero situado en lo colectivo. O mejor dicho, el sujeto Gloria Fuertes se construye en y desde la comunidad y la amistad. Su obra aparece como un espacio de reivindicación, un lugar sostenido por la comprensión y la ternura hacia el otro que vive violentado por el sistema social. Constantemente apela a su gesto dadivoso, de regalarnos lo que ella misma pudo conservar a pesar del dolor: la escritura y el arte. Creo que las mejores palabras para cerrar este trabajo, son las de ella, nuestra poeta de “verso en pecho”: “Mi mundo poético es vuestro mundo; de tanto preocuparme por vosotros continué olvidándome de mí. Vivo sola pero no aislada, salgo a la calle, hablo, escucho, siento o presiento vuestros laberintos, siento o presiento que nos necesitamos” (2022, p. 32).

Bibliografía citada

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo? Seguido de El amigo y La iglesia y El reino*. Adriana Hidalgo editora.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Ed. Amorrortu,
- Fuertes, G. (2022). “Prólogo: Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”. En *Obras incompletas*. Cátedra.
- Fuertes, G. (2022). *Obras incompletas*. Cátedra.

- Fuertes, G. (2004). *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Cátedra.
- Fuertes, G. (2006). *Mujer de verso en pecho*. Cátedra.
- Leuci, V. (2013). "Poetas *in-versos*: ficción y nombre propio en Gloria Fuertes y Ángel González" en *Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013*. UNMdP.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Un mundo rural en transformación desde las experiencias personales: el caso de las mujeres en Estación de la Canal

Valeria Palavecino

Inves. Adjunta CICPBA / Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Políticos (CIEP) Facultad de Derecho - Facultad de Ciencias Humanas UNICEN

vapalalavecino@fch.unicen.edu.ar

Yesica Amaya

Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Políticos (CIEP) Facultad de Derecho - Facultad de Ciencias Humanas UNICEN

amayes@fch.unicen.edu.ar

Vanesa Gregorini

Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Políticos (CIEP) Facultad de Derecho - Facultad de Ciencias Humanas UNICEN

vgregorini@fch.unicen.edu.ar

Albina Baez Gonzalez

Facultad de Ciencias Humanas UNICEN

albina.analia@gmail.com

Florencia Díaz

Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Políticos (CIEP) Facultad de Derecho - Facultad de Ciencias Humanas UNICEN

florenciadiaz333@fch.unicen.edu.ar

Maria Paz Touceda

Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Políticos (CIEP) Facultad de Derecho - Facultad de Ciencias Humanas UNICEN

mptouceda@fch.unicen.edu.ar

Introducción

De la Canal es una población rural del Partido de Tandil –Provincia de Buenos Aires– surgida alrededor de la estación ferroviaria del mismo nombre, inaugurada en marzo de 1891 sobre el ramal Las Flores-Tandil del entonces Ferrocarril del Sud. Desde sus comienzos estuvo habilitada tanto para el transporte de pasajeros como de cargas, vinculándose históricamente a la actividad ganadera y sus derivados –la producción

lechera y de quesería—, los cuales han marcado el perfil de la estación y su zona de influencia. De la Canal queda a 30 km de la ciudad de Tandil y cuenta con una población que va de los 50 a 60 habitantes estables en el poblado (INDEC, 2010), mientras que en la zona aledaña se estima unos 300 habitantes. Hacia mediados del siglo pasado su población era más numerosa, pero la cercanía con la cabecera del partido – ciudad de Tandil—, la falta de oferta laboral y el cierre del ramal ferroviario afectó enormemente a la localidad, colaborando con el éxodo poblacional (Palavecino y Padrón, 2022).

En los relevamientos llevados a cabo en la comunidad, hemos podido observar que se trata de unas pocas familias de arraigo prolongado, y que, a su vez, comparten vinculación con las mismas labores: el comercio rural, las tareas agropecuarias, el trabajo en fábricas de quesos locales, entre otras. A estas familias se suman, periódicamente, otros grupos conformados por trabajadores temporales o fijos que se establecen en los campos aledaños o en las fábricas de quesos.

Para los espacios rurales el desarrollo del sistema educativo se remonta a principios del siglo XX, las primeras décadas vieron emerger las escuelas primarias y con el paso de los años los jardines de infantes y las escuelas secundarias. Como muy bien a marcado Cobeaga D’Anunzio se buscaba “una mejora de la educación en las zonas rurales en la ampliación del espectro de oportunidades educativas del alumno proveniente del ámbito rural, tendiente a favorecer la sociabilidad del mismo, el mejoramiento del servicio educativo y la elevación del nivel de vida de dichas comunidades” (2016, pp. 14-15). Objetivo que se ha cumplido ampliamente dado que la escuela se ha transformado en el referente obligado de las poblaciones rurales.

A este recorrido no fue ajena la comunidad de Estación De la Canal, quienes en 2009 concretaron el proyecto de la Escuela Secundaria N° 13. Esta iniciativa surge de las gestiones de varias familias de la comunidad que anhelaban evitar que sus hijos migraran hacia la ciudad o recorrieran largas distancias para asistir a otras instituciones rurales, como la Concentración N°1 de Gardey. Estas familias reconocen en la educación un derecho y un mecanismo clave para el arraigo en la comunidad, en un momento en que la identidad local cobra especial relevancia. Así, para las poblaciones dispersas en el territorio rural, el establecimiento escolar se vuelve fundamental para crear vínculos tanto dentro de la propia comunidad como con grupos externos.

Lo dicho hasta aquí da cuenta de la importancia y el rol fundamental que tiene la Escuela Secundaria N°13 de De la Canal como referente de la comunidad. El inicio de los vínculos con la institución comenzaron en 2017, cuando la docente Patricia Gavazza y parte de sus

estudiantes acercaron al CIEP-FCH un conjunto de inquietudes que habían surgido en la institución y deseaban concretar. Esas primeras inquietudes se materializaron en el Proyecto de Extensión “*Espacios de la Memoria. Hacia un Museo Comunitario para Estación De la Canal (Tandil)*” financiado por la UNICEN, el cual se desarrolló entre 2018 y 2020, y a partir de allí nos conectamos con otros actores e instituciones de la comunidad. Aunque cabe destacar que la escuela, sus alumnos y docentes, fueron parte fundamental del proyecto, en tanto gestores e impulsores de la propuesta. Los docentes, alumnos y graduados universitarios que integramos el proyecto nos propusimos posicionarnos en un rol de facilitadores de herramientas que permitieran a la comunidad accionar en relación a la mejor forma de poner en valor los elementos centrales de su identidad, sean estos materiales o inmateriales.

Desde comienzos de 2024 retomamos el trabajo entre la Secundaria N° 13 y parte de lo que fuera el equipo extensionista que desarrolló el proyecto antes mencionado. En esta instancia presentaremos algunas reflexiones sobre la elaboración de un libro hipermedia que tiene como objetivos, por un lado, reunir la producción generada por el proyecto de extensión y, por otro, poner en valor el conjunto de entrevistas realizadas por el equipo extensionista. Hemos dividido la ponencia en varios apartados: el primero abordará el contexto rural que enmarca, en términos generales, los relatos de las entrevistadas; el segundo describirá las características generales del proyecto de extensión para dar cuenta del trabajo realizado. Luego nos adentraremos en el marco teórico que sustenta esta propuesta, y finalmente presentaremos la construcción y las decisiones metodológicas tomadas en el trabajo con las entrevistas. Concluiremos con algunas reflexiones y tareas futuras.

Un territorio en transformación

El trazado ferroviario, como ya marcamos, fue decisivo en el poblamiento del espacio rural pampeano en tanto numerosos pueblos surgieron alrededor de sus estaciones (Cortés Conde, 1979; Scobie, 1982; Gallo, 1984; Gaignard, 1989). Al sur de la provincia de Buenos Aires, el Ferrocarril del Sud extendió sus ramales uniando los principales centros comerciales: Mar del Plata, Tres Arroyos, Olavarría, Tandil y Benito Juárez. La Estación ferroviaria del partido de Tandil se habilitó al público en 1883 y pertenecía al ramal Ayacucho (Palavecino, Padrón y Barandiarán, 2022). Desde entonces, contó con una estación cabecera de Partido que se localizó en la ciudad, en tanto que en la zona rural se ubicaron estaciones más pequeñas. Estas permitieron una mejor unificación del espacio,

como así también extender la integración fuera de los límites del partido. Así, sobre el ramal Las Flores, la Estación De la Canal comenzó a operar en agosto de 1891 (Palavecino, 2009).

Las paradas, localizadas dentro del partido de Tandil, estuvieron habilitadas para el tráfico de pasajeros, así como para el transporte de encomiendas y de movimientos de cereales y ganado. Estas paradas ferroviarias fueron incorporadas rápidamente por las poblaciones de la zona que las circundaba (Palavecino, 2009). Es importante remarcar el protagonismo que el ferrocarril presentó hasta la década del '30 en el radio de influencia de las estaciones. Esta situación se observa en un aumento constante del transporte de cargas como de pasajeros, y no sólo desde, sino también hacia el medio rural. Este escenario sufrirá modificaciones a partir de 1930, puesto que luego de la crisis económica los niveles de movimientos (cargas y pasajeros) difícilmente recuperarán los valores precedentes.

La crisis del modelo agroexportador, el creciente desarrollo industrial que se impuso lentamente a partir de los años 30', dejaron su impronta en un incipiente pero marcado decrecimiento de la población rural, que aunque con diversos ritmos, no ha dejado de declinar. Así, como afirma Bertonecello (2012), la población rural bonaerense que para inicios del siglo XX representaba algo más de un cuarto de la población del país, en el año 2000 se ha reducido a sólo un 14 % de la misma. Si bien las primeras migraciones campo-ciudad se registraron hacia los años 30', fue el período 1947-1960 el cual muestra los índices más significativos (la población rural pasa de 1.200.000 habitantes a 750.000). Ello se vincula, fundamentalmente, al atractivo que ofrecían las ciudades así como a las nuevas oportunidades abiertas por el desarrollo industrial (Balsa, 2006; Blanco, 2007).

El cierre de los ramales ferroviarios producido entre finales de la década de 1970 y la de 1990, dio el impulso final al éxodo rural, puesto que con el ferrocarril se diluyeron también las fuentes de trabajo aún disponibles (Martínez, 2007) así como un medio de comunicación fundamental (Veschi et. al., 2000; Stratta Fernández y de los Ríos Carmenado, 2010).

Como consecuencia del descenso de la cantidad de población, el despoblamiento en los pueblos rurales se expresó en el envejecimiento de la población, la pérdida de servicios y equipamiento, y en el desaprovechamiento de la capacidad instalada. Eso provoca lo que Díez Tetamanti (2006) ha definido como desertización socioeconómica y desarticulación territorial. Ahora bien, el despoblamiento rural no ha eclipsado la centralidad de lo rural en el ámbito bonaerense, sobre todo si miramos los espacios más alejados de los grandes

centros urbanos. El sudeste bonaerense da cuenta de ello, por cuanto, aun a pesar del crecimiento urbano de algunas ciudades (Linares y Velázquez, 2012), la producción rural y sus actividades conexas siguen siendo el motor económico de la región. Con el desarrollo de pautas de sociabilidad más semejantes a las de los grandes nucleamientos urbanos, las tradiciones rurales siguen mostrando arraigo identitario en el cultivo de distintas expresiones artísticas, en la preservación de las destrezas criollas, en las tradiciones alimenticias, entre otras (Ratier, 2004; Palavecino y Miglione 2013; Villanueva, 2014). Ejemplo de ello es Estación De la Canal en tanto ha podido sostener en el tiempo costumbres comunitarias y sociales ampliamente arraigadas, como la participación en el Fútbol Agrario –a través del club Defensores de De la Canal–, las Fiestas de Egresados de la escuela, los Bailes de la Cooperadora Escolar y un picnic festivo en el mes de febrero. Estos eventos son sumamente convocantes, ya que toda la comunidad colabora en la organización de los mismos. Así, lo rural se identifica con lo bonaerense (Bertoncello, 2012), le imprime identidad propia y sirve de referencia tanto para esos pueblos anclados en el campo como para las ciudades cabeceras de partido que se nutren de las actividades que se desarrollan en el medio rural.

En el creciente contraste entre culturas que tienden a disociarse y distanciarse, producto de una modernidad que no las incluye, han surgido en los últimos años indicios de la vitalidad de esa cultura rural y su resistencia a desaparecer. El interés de las comunidades por valorar su propia historia, rescatar la memoria, evitar el olvido y preservar su patrimonio surge en contraste con la mirada de un "otro" no rural. Este otro observa ese espacio con interés y lo descubre, quizá idealizado, como una oportunidad de retorno a lo natural, a la calma, y como un lugar donde también encuentra las raíces de la identidad bonaerense. Estos fenómenos recientes forman parte de lo que se ha denominado "nueva ruralidad" (Ratier, 2004).

Para Cloquel (2014) la población involucrada en estos procesos visualizan la ruralidad como un fenómeno dinámico que depende de la forma en que la sociedad observa e internaliza los cambios en el territorio. Este resulta fundamental para comprender la “construcción intergeneracional de las identidades locales, las representaciones colectivas acerca de las transformaciones y las desigualdades sociales producidas en el espacio local” (Cloquel, 2014, p.15). Esto es posible en la medida en que se asimile el territorio a un patrimonio localizado lo que implica reconocer a ambos -territorio y patrimonio- como “recursos” los que generan tanto valores de cambio como relaciones sociales que estructuran las identidades locales (Cloquel, 2014).

Construyendo vínculos desde la extensión

Tanto las propuestas de extensión como las de investigación que hemos desarrollado desde el CIEP han tenido orígenes y objetivos diversos, con un horizonte claro que integra investigación, docencia y extensión. En este sentido, el proyecto que hoy volvemos a valorar, “Espacios de la Memoria. Hacia un Museo Comunitario para Estación De la Canal (Tandil)”, fue posible gracias al trabajo previo en propuestas que tenían como protagonistas a pueblos rurales, el ferrocarril y diversos actores de la campaña bonaerense. Tales propuestas estuvieron enmarcadas en un trabajo interdisciplinario que involucró tanto a estudiantes, graduados y docentes universitarios, como así también a estudiantes, docentes, gestores culturales que resultan ser la contraparte que gestionaban los proyectos en el territorio. El equipo extensionista así conformado y concebido, desarrolla y aplica diversas herramientas en el campo en relación a los diversos intereses que lo nuclean, buscando la autonomía en la toma de decisiones respecto de los objetivos y metas propuestas.

Así en el marco del proyecto de extensión que desarrollamos entre 2018 y 2020 en De la Canal, se realizaron jornadas de trabajo-talleres, que tuvieron ejes transversales que apuntaban a potenciar la historia del espacio regional, la cuestión patrimonial e identitaria desde una perspectiva local. Asimismo, todas las actividades se orientaron a responder y reflexionar en torno a una consigna clara y concreta: ¿qué harían con sus bienes patrimoniales? Metodológicamente, se buscó destacar las acciones participativas realizadas, como Bi-Común, Safaris Fotográficos, Relevamiento de Recursos, Encuestas y Entrevistas. Además, se diseñaron talleres sobre Museos Comunitarios e Interpretación del Patrimonio, con el propósito de que los participantes pudieran elegir de acuerdo con sus intereses y expectativas. Así la puesta en marcha del proyecto tuvo como resultado la implantación de múltiples actividades desarrolladas “en y fuera del aula” (Palavecino y Padrón, 2022). Estas dieron como resultado la elección de una temática como disparador para trabajar los distintos focos de interés del proyecto: “*Las mujeres como protagonistas*”. Ello implicó, entre otras cosas, la diagramación de un guión de entrevistas y talleres específicos para llevar a cabo ese objetivo como veremos en los próximos apartados.

Ahora bien, ¿cómo acercamos a la comunidad local los resultados del trabajo realizado a lo largo de 2019? Se acordaron diversas iniciativas, entre las que destaca el montaje de una instalación artística titulada “*El revés de la trama. Donde las mujeres son*

protagonistas”. Esta se pensó a partir de objetos que fueron destacados por las entrevistadas. En algunos casos haciendo referencia al “oficio” que desempeñaron o desempeñan. La muestra fue acompañada con “sonidos” recopilados en las distintas salidas de campo que realizamos en la localidad. Por otro lado en “*Rastros y rostros de las mujeres en el medio rural*” buscamos, desde un formato audiovisual, construir a partir de fragmentos las miradas de las entrevistadas, protagonistas indiscutidas del quehacer diario del poblado y el mundo rural. Las temáticas trabajadas fueron diversas: las mujeres en el tiempo –ayer y hoy–; las representaciones sobre la niñez; los pasatiempos y lugares de ocio; los espacios de trabajo, tareas, vínculos y sociabilidad en territorio; el ferrocarril; sus miradas sobre De la Canal, entre otros. También se editó un video resumen del proyecto que fue presentado en un encuentro en la comunidad de Estación De la Canal. Cabe destacar que durante el 2020 y 2023 no pudo retomarse el proyecto en la comunidad, y actualmente, tras reanudar conversaciones en búsqueda de estrategias para continuar con el trabajo, iniciamos el procesamiento de las entrevistas mencionadas para la edición y publicación de un libro en formato digital.

¿Las voces de las mujeres rurales como depositarias de la herencia e identidad comunitaria?

El mundo rural, como campo de estudio dentro de las Ciencias Sociales, ha captado la atención de numerosas investigaciones. Además, las temáticas abordadas van más allá del desarrollo del agro pampeano, entendiendo la producción y los productores, y dando paso en los últimos años a la emergencia de nuevos actores que han configurado este ámbito. En este contexto, las tradiciones rurales siguen reflejando el arraigo identitario dentro de la comunidad, preservando y transmitiendo saberes.

En el marco de este proyecto, cobran especial relevancia los saberes y experiencias locales producidos por un conjunto de mujeres de De la Canal. Esta constituye la puerta de entrada para analizar aspectos de la memoria e identidad de dicha comunidad rural, con el propósito de avanzar, en línea con el proyecto de investigación que nos nuclea, en la indagación de los procesos identitarios y el vínculo pasado-presente que estas sociedades establecen a partir de sus representaciones y prácticas. En este sentido, se busca mirar estos fenómenos desde una multiplicidad de escalas (Revel, 1995-1998), intentando observar, desde una mirada local y regional, cómo distintos actores sociales siguen creando lugares en el territorio y continúan generando paisajes de pertenencia. En

este proceso, se reconoce la pluralidad y complejidad de los colectivos sociales, cuyas identidades no son absolutas sino relacionales y dinámicas.

Desde este punto de vista entendemos a la(s) identidad(es) como una construcción que se funda en la memoria, lo cual supone la existencia de un proceso de elección y conservación de determinadas “memorias” y asimismo, de construcción y reconstrucción de la identidad que va a fundarse en qué recordar y que no. Por lo tanto “las memorias” a las cuales nos acercamos a partir de la voz de este grupo de mujeres, son siempre procesos subjetivos, anclados en experiencias y marcas simbólicas y materiales (Jelin, 2002). Así, la memoria es siempre un campo de disputas, que se construye desde el presente, por ende las miradas reflejan las dicotomías del pasado y sobre todo las del presente.

Con el propósito de adentrarnos en la construcción de identidades a partir del registro de los actores sociales y sus prácticas en contextos territoriales específicos nos detenemos en los relatos de mujeres de la localidad de De la Canal, quiénes tienen un importante arraigo en la comunidad, ya sea porque nacieron y transcurrieron gran parte de su vida allí, o porque se radicaron siendo jóvenes y formaron sus familias, y/o porque trabajaron en el lugar. Es importante destacar que así como son escasas las indagaciones que abordan los procesos de patrimonialización, identidad y memoria en el ámbito rural (Katzner, 2020), lo mismo ocurre al momento de detenernos en los bienes culturales que representan las identidades de las mujeres, que recuperan sus voces y memorias que han sido históricamente negadas, silenciadas e invisibilizadas.

Como abordan Birriel Salcedo y Cuenca (2016) es evidente percibir la exclusión de las mujeres y sus acciones en las representaciones del pasado, aunque se pueden mencionar como señala Lugo Espinosa (et. al., 2011) algunos trabajos que abordan esta temática como Rivera (2006), Martínez (2009) y Díaz (2009), todavía persiste una escasa interpretación y divulgación sobre estas realidades. En este sentido, coincidimos con Arrieta Urtizberea para quien en *"los aspectos vinculados al estudio, análisis y construcción del patrimonio cultural predomina una visión eurocéntrica, patriarcal, occidentalocéntrica y modernizante"* (Urtizberea, 2017, 11). En otras palabras, a pesar de que el patrimonio cultural conforma la(s) identidad(es) de los pueblos, el acceso al mismo sigue siendo desigual (García Canclini, 1999; Jiménez-Esquinas, 2017).

En sus ya clásicos trabajos, Dora Barrancos (2005, 2007) enfatiza en la hegemonía de los abordajes que recuperan el accionar de las mujeres en el ámbito urbano, quedando relegadas las voces de las mujeres rurales. Si bien no podemos dejar de mencionar los importantes avances en las últimas décadas, en materia de investigación de género y

feminismo, específicamente en la ruralidad (De Arce, 2008, 2010, 2011), la perspectiva metodológica y teórica desde la cual se desarrolló el proyecto de extensión, y el actual proyecto de investigación, habilita la construcción de conocimientos situados en los saberes y experiencias de este grupo de mujeres, cuyas voces las coloca como referentes de su comunidad. En este sentido, este trabajo busca ampliar la mirada sobre las identidades que se construyen en los espacios rurales en el marco de la nueva ruralidad. Este recorrido iniciado abre algunos interrogantes ¿pueden constituirse estas mujeres y sus narrativas en depositarias y transmisoras de la memoria y la cultura inmaterial de su comunidad? ¿Los estereotipos contruidos sobre la ruralidad y la feminidad, se refuerzan en el caso de las mujeres rurales? ¿Puede ser puesta en tensión la imagen de la mujer rural asociada tradicionalmente a su rol materno y doméstico, vinculado al cuidado de su familia y las actividades rurales o de la chacra consideradas una extensión del deber hogareño, y constituyendo una clásica división sexual del trabajo? Estas son algunas de preguntas que guían nuestro trabajo y buscarán ser esbozadas en la producción hipermedia en la que estamos trabajando.

El uso de las entrevistas en la construcción de las memorias comunitarias

Como queda expuesto, la recuperación de la historia oral y cotidiana de la comunidad de De la Canal se basó principalmente en la utilización de entrevistas a mujeres, quienes fueron las principales portadoras de las narrativas y experiencias comúnmente invisibilizadas en el relato histórico oficial. El enfoque metodológico adoptado para este proyecto fue eminentemente cualitativo, con una perspectiva que permite captar la complejidad y riqueza de los relatos de vida (Vasilachis de Gialdino, 2006). La elección de esta metodología responde a la necesidad de comprender cómo se construyen y se viven las experiencias en el contexto rural, empleando un enfoque que respeta la identidad de los sujetos investigados, considerando la epistemología del sujeto conocido. Esto nos permitió que las mujeres entrevistadas no solo fueran fuentes de información, sino también coautoras en la producción de conocimiento, colaborando en la construcción de un relato compartido sobre la vida en De la Canal.

Las entrevistas fueron realizadas por estudiantes de la Escuela Secundaria N° 13, en colaboración con docentes y estudiantes de la universidad, y de la misma institución educativa, en el marco del proyecto de extensión ya mencionado. El diseño de las entrevistas siguió la metodología de “entrevista no dirigida”, según los planteos de Guber (2011), buscando explorar temáticas que surgieron a partir de los distintos encuentros y

actividades del proyecto. Esta modalidad permitió que las entrevistadas compartieran sus experiencias sin la imposición de preguntas cerradas, facilitando un espacio de diálogo horizontal y de construcción conjunta del conocimiento.

Desde una perspectiva etnográfica, la propuesta fue construir un dispositivo de recolección de información sensible al contexto y a las historias de las mujeres entrevistadas, respetando sus tiempos y formas de expresión. La relevancia de este enfoque radica en que las mujeres de la comunidad, hasta el momento, no habían tenido el mismo protagonismo en los relatos locales que los hombres. Este proceso de recuperación de voces femeninas, muchas veces omitidas, buscó revertir la dinámica hegemónica del discurso histórico, subrayando la importancia de las mujeres como agentes de cambio en el ámbito rural.

Para la realización de las entrevistas, se llevó a cabo un taller con el objetivo de capacitar a los estudiantes y miembros del equipo extensionista en las técnicas necesarias para llevarlas a cabo. El taller abordó cuestiones fundamentales como las características de la entrevista etnográfica, la importancia del diálogo entre el entrevistador y el entrevistado y la necesidad de mantener una postura no directiva para evitar sesgos en las respuestas. Las actividades se basaron en reflexiones propuestas por Guber (2011), abordando preguntas como: ¿qué es una entrevista etnográfica? y ¿cuál es el diálogo establecido entre el observador y la perspectiva etnográfica? De esta manera, se consolidó un esquema de entrevista que sirvió de guía para todo el equipo, manteniendo una estructura flexible que permitiera incorporar las particularidades de cada relato.

El proceso continuó con la organización y selección de las mujeres a entrevistar, priorizando la diversidad de experiencias y ocupaciones. Se realizaron 14 entrevistas a mujeres de distintas edades y con variadas trayectorias laborales y familiares. Los encuentros fueron llevados a cabo en diferentes espacios de la comunidad, tales como la Escuela Secundaria N° 13, el Club Defensores de De la Canal durante los encuentros futbolísticos de la Liga Agraria, el Almacén de Ramos Generales de Lasarte Hnos. y en domicilios particulares tanto en la zona rural como en la ciudad de Tandil. Los contactos iniciales fueron facilitados por los estudiantes locales, quienes ya habían tenido un primer acercamiento con algunas de estas mujeres en noviembre de 2018.

Actualmente, el análisis de las entrevistas se está realizando con base en diversos ejes temáticos de los que privilegiamos y seleccionamos los que aparecían con más fuerza en el relato de las protagonistas: mundo del trabajo, vida cotidiana, caminos rurales, eventos significativos y vida en De la Canal (pasado, presente y futuro). Cada uno de estos ejes

permitió desentrañar aspectos particulares de la experiencia femenina en el ámbito rural, como los roles laborales y familiares, las condiciones de vida, la evolución de los medios de transporte y comunicación, así como la percepción de pertenencia e identidad dentro de la comunidad.

Para la publicación del libro hipermedia, revisamos y analizamos nuevamente las entrevistas, seleccionamos los fragmentos más representativos para ilustrar estos ejes y actualmente nos encontramos elaborando una narrativa coherente y accesible para comunicar los resultados. En este sentido, la metodología cualitativa se complementó con un análisis cuantitativo de las menciones y temas recurrentes, lo que permitió visibilizar patrones y tendencias en las historias compartidas. Sin embargo, la base del análisis se mantuvo centrada en la riqueza de los relatos, siguiendo la línea planteada por Vasilachis de Gialdino (2006) en la cual se privilegia la comprensión de los contextos y procesos vividos por los sujetos entrevistados.

Como resultado, con los fragmentos de entrevistas seleccionados estamos armando un libro hipermedia que busca acercar estos relatos a la comunidad en general y, especialmente, a la escuela secundaria N° 13, principal motor del proyecto. La participación de la escuela no sólo facilitó el acercamiento a las voces femeninas de De la Canal, sino que también se constituyó en un espacio de resignificación de la historia local. En este sentido, como señala Alderoqui, resulta fundamental abordar lo local en sus múltiples aristas, entendiendo que la comunidad es un territorio que educa y, por ende, constituye un espacio simbólico de construcción de ciudadanía (Alderoqui, 2003). Desde esta perspectiva, la Historia Local se vincula con el reconocimiento identitario de la comunidad, su historia y su memoria, reforzando la importancia de integrar las voces de mujeres que tradicionalmente no habían tenido protagonismo en el relato histórico. De este modo, las entrevistas no solo contribuyeron a la recopilación de la historia oral de la comunidad, sino que también generaron un espacio de diálogo intergeneracional e intercultural, promoviendo un proceso de construcción de memoria colectiva y fortaleciendo los lazos de identidad local.

Es importante destacar que la intención de estas decisiones metodológicas es reconocer el lugar central que las mujeres de De la Canal han tenido en la historia de su propia comunidad, reafirmando el valor de sus experiencias cotidianas y su rol como protagonistas en la configuración de la vida local.

Reflexiones finales

Establecer vínculos entre la Universidad y el territorio no es una tarea sencilla, y mucho menos lograr que perduren en el tiempo. Sin embargo, el trabajo desarrollado en Estación De la Canal demuestra que esto es posible. Además, hemos logrado superar la lógica de objetivos a corto plazo en el territorio. Partimos de nociones que resultan centrales para vincularnos en el territorio con actores diversos como es el caso de la co-construcción de saberes, la organización de las prácticas y acciones concretas en el espacio de forma conjunta, y la puesta en común de los resultados parciales del proyecto. Estos son algunos de los ejemplos que nos han permitido mantener y fortalecer vínculos hasta la actualidad, lo que sería impensado desde una lógica ajena al trabajo conjunto entre todos los sujetos involucrados y la comunidad en la que se desarrolló la propuesta extensionista inicial.

En esta línea, es fundamental destacar un eje transversal que ha guiado este y otros proyectos en los que hemos trabajado (Palavecino, 2023) la posibilidad de articular extensión, investigación y docencia en las distintas propuestas, independientemente del punto de partida, generando un proceso de retroalimentación constante. Sin estas articulaciones la propuesta de un libro hipermedia sobre las mujeres rurales en Estación De la Canal hoy no sería posible.

Resulta aún más relevante destacar el protagonismo que las mujeres asumen en el espacio rural de esta comunidad, un protagonismo que surge como respuesta a una problemática impuesta desde el territorio. Es necesario escuchar otras voces y reconocer a los protagonistas que han dado forma a la ruralidad pampeana. Esto genera un diálogo enriquecedor entre las experiencias territoriales y los procesos de extensión, investigación y docencia. Dichos procesos no solo presentan desafíos metodológicos, sino que también abren un espacio para la discusión y el intercambio de ideas, lo que nos permite plantear y reconocer el patrimonio rural, los procesos identitarios yuxtapuestos y los ejercicios de memoria colectiva.

Dichas acciones buscan dilucidar un pasado en el contexto de las nuevas ruralidades, revelando búsquedas colectivas que tienen como premisa última la pregunta fundamental: ¿quiénes somos? Este proceso no solo permite reconstruir identidades, sino también promover un entendimiento más profundo de las dinámicas rurales y sus transformaciones en la actualidad.

Bibliografía

- Arrieta Urtizberea, I. (2017). *El género en el patrimonio cultural*. Editorial Universidad del País Vasco.
- Balsa, J. (2006). *El desvanecimiento del mundo chacarero, Transformaciones sociales en la agricultura bonaerense 1937-1988*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Barrancos, D. (2005) Historia, Historiografía y Género. Notas para la memoria de sus vínculos en Argentina, La Albaja, vol. 9, Universidad Nacional de la Pampa.
- Bertoncello, R. (2012), La población rural, en Hernán Otero (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires. Tomo 1: Población, ambiente y territorio*, Edhasa.
- Birriel Salcedo, M., y Ríquez Cuenca, C. (2016). Patrimonio, turismo y género. Estrategias para integrar la perspectiva de género en el patrimonio. *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n°89, 128-133.
<https://produccioncientifica.ugr.es/documentos/5eebf2ab29995209f4265f04>
- Blanco, M. (2007). *Reforma en el agro pampeano. Arrendamiento, propiedad y legislación agraria en la provincia de Buenos Aires 1940-1960*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes
- Cortés Conde, R. (1979). *El Progreso Argentino: 1880-1914*. Sudamericana.
- De Arce, A. y Patiño Alcivar, M. (2008) Género y trabajo en el campo argentino. Discursos y representaciones sociales, en V Jornadas de Investigación y Debate. Trabajo, propiedad y tecnología en el mundo rural argentino, Bernal, Provincia de Buenos Aires.
- De Arce A. (2010), Opiniones autorizadas. Género, ciudadanía política y ruralidad en Pergamino (Buenos Aires, 1946) en Jornada; X Jornadas de Historia de las Mujeres y V Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, Universidad Nacional de Luján.
- De Arce, A. (2011), Entre la familia y la chacra. El trabajo de las mujeres rurales pampeanas a mediados del siglo XX, en Quintas Jornadas de Historia Económica de la Asociación Uruguaya de Historia Económica; Asociación Uruguaya de Historia Económica-Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay.
- Díez Tetamanti, J. M. (2006). *Despoblamiento y Acción del Estado en la región Sudeste de la Provincia de Buenos Aires entre 1976 y 2004. Estudio de caso en las localidades de Mechongué (Partido de General Alvarado) y San Agustín (Partido de Balcarce)*, Tesis de Licenciatura de Geografía, Mar del Plata, UNMdP.

- García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del Patrimonio, en Aguilar Criado, Encarnación. *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Jiménez-Esquinas, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En *El género en el patrimonio cultural* (pp. 19-48). Universidad del País Vasco= Euskal Herriko Unibertsitatea.
- Katzer, L. (2020). Patrimonio popular en Lavalle (Mendoza): Ramadas y clubes. En Gascon, M. (Coord.), *Patrimonios. Experiencias en debate*. Editorial Biblos.
- Linares, S. y Velázquez, G. (2012). La conformación histórica del sistema urbano. En H. Otero (dir.), *Historia de la provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, UNIP: Editorial Universitaria, Edhesa.
- Lugo Espinosa, G., Alberti Manzanares, M. D. P., Figueroa Rodríguez, O. L., Talavera Magaña, D., & Monterrubio Cordero, J. C. (2011). *Patrimonio cultural y género como estrategia de desarrollo*. Tepetlaoxtoc, Estado de México.
- Martínez, J. P. (2007). 1977-2006: el ciclo de las reformas traumáticas. En López, M. y J. Waddell (comp.) *Nueva historia del ferrocarril en la Argentina: 150 años de política ferroviaria*. Lumiere.
- Palavecino, V. (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*, Tesis Doctoral en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Quilmes.
- Palavecino, V. y Miglione, J. (comp.) (2013). *Historia y memoria de un pueblo que perdura en el tiempo. Estación Gardey. 1913-2013*, Tandil, Grafikart, ISBN 978-987-28063-2-3.
- Palavecino, V.; Padrón, J.M. y L. Barandiarán (2022). La red ferroviaria en el sudeste bonaerense: origen, expansión, nacionalización y crisis. El caso de Tandil, siglo XXI-XX. En Silva, A y J. Tripiana (Comp) *Poéticas de la Persistencia. Ferrocarril, artes y memorias en la construcción de territorios*. Arte Publicaciones - Facultad de Arte - UNICEN.
- Palavecino, V. (2023) Repensando la práctica extensionista desde el modelo de la extensión crítica. *Masquedós - Revista De Extensión Universitaria*, 8(10), 1-12. <https://doi.org/10.58313/masquedodos.2023.v8.n10.278>
- Ratier, H. (2004), *Los poblados bonaerenses. Vida y milagros*. Editorial La Colmena.

- Scobie, J. (1982), *Revolución en las Pampas. Historia Social del trigo argentino (1860 – 1910)*. Ediciones Solar.
- Stratta Fernández, R. y de los Ríos Carmenado, I. (2010). Transformaciones agrícolas y despoblamiento en las comunidades rurales de la Región Pampeana Argentina. *Estudios Geográficos*, vol. LXXI, nº 268, Enero-junio.
- Vasilachis de Gialdino, I. (coord.) (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa.
- Veschi, É.; Silva, J. A.; y Nieva, R. (2000). Análisis de los resultados del proceso de privatizaciones ferroviarias en la República Argentina. *XX Congreso Panamericano de Ferrocarriles*, 18 al 22 de septiembre, La Habana, Cuba.
- Villanueva, S. (2014). *Política y comunidad en el sudeste de la Provincia de Buenos Aires: La Fiesta Nacional del Ternero y Día de la yerra (Ayacucho, 1940-1969)*, Tesis de Licenciatura de Historia, Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN, Tandil.

Proyecto Molinos: (tecno)poéticas ambientales

Gabriela A. Piñero

TECC-FA-UNCPBA / Escuela de Bellas Artes Luciano Fortabat

pinero.gabriela@gmail.com

María Paz Mosca

Escuela de Bellas Artes Luciano Fortabat

mariapazmosca@gmail.com

Pablo Alí

Escuela de Bellas Artes Luciano Fortabat

paali@abc.gob.ar

Introducción

“Proyecto Molinos: (tecno)poéticas ambientales” es un proyecto de investigación en arte coordinado por la Escuela de Bellas Artes Luciano Fortabat, que explora los cruces entre arte, ciencia y territorio en la ciudad de Azul (Buenos Aires, Argentina). Financiado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires, los diversos momentos del proyecto involucraron instancias de reflexión, capacitación y producción de obra y demandaron abordajes interdisciplinarios con aportes de la crítica cultural, la teoría del arte, la tecnología, la ecología política y la biología que permitieron interrogar algunos de los postulados más tradicionales de la educación artística.

El proyecto se desarrolló a lo largo del año 2024 e implicó diálogos y articulaciones (en marcha desde el año 2023) con diversos espacios e instituciones locales y regionales: la Escuela Secundaria Técnica No. 2 Vicente Pereda, Azul ElectroArts / Jornadas de Arte y Derecho (Facultad de Derecho, UNCPBA), el Instituto de Hidrología de Llanuras (UNCPBA, CICPBA, CONICET), el Doctor Ramón Nosedá, fundador y director de Grupo Laboratorio (1997-2021) y el proyecto PIO "Neo-extractivismo y prácticas de re(s/x)istencia. Registro documental y mapa colaborativo sobre experiencias socio-estéticas en el centro de la provincia de Buenos Aires (Azul, Tandil, Olavarría)” (Facultad de Arte, UNCPBA).

Los resultados finales – exhibidos en el marco del XVIII Festival Cervantino de la ciudad de Azul- consistieron en salas inmersivas, obras interactivas, *mappings* e instalaciones fotográficas realizadas por estudiantes del Profesorado en Artes Visuales (PAV) y la

Tecnicatura en Fotografía (TF) de la Escuela de Bellas Artes, junto con estudiantes de 6to año de la Escuela Secundaria Técnica No. 2 Vicente Pereda. A partir de la recuperación de conflictividades locales y regionales muy concretas, las diversas producciones invitaban a reflexionar sobre nuestros modos de habitar la Tierra y los vínculos que cotidianamente establecemos con lo no-humano: ¿de qué modo nuestros modelos productivos y decisiones de consumo afectan nuestros ecosistemas? ¿Qué capacidad de mirada y reconocimiento tenemos sobre especies vegetales fundamentales para la reproducción de la vida? ¿Con qué estrategias ciudadanas contamos, y qué otras podemos imaginar, para construir ciudades más justas desde lo social y también desde lo ambiental?

Prácticas artísticas contemporáneas en clave ambiental

La confluencia entre arte, ciencia y territorio en las prácticas y experiencias desarrolladas en el marco de Proyecto Molinos, se inscribe en los desplazamientos que el arte contemporáneo habilitó en las formas de realización, exhibición y conceptualización artística, principalmente desde la década de 1990. La desmaterialización de la obra que propuso el conceptualismo a fines de 1960, la progresiva articulación de la práctica artística con las singularidades de sus respectivas sociedades, la puesta en crisis de la lógica centro/periferia (trasladada al terreno de lo artístico en términos de original/derivativo), así como las formas nuevas de politicidad, marcaron un quiebre con las nociones de originalidad, universalidad y autonomía, centrales de la estética moderna (Smith, 2013; Danto, 1999). Estas transformaciones exigieron la acuñación de nuevas categorías y aproximaciones de análisis, capaces de dar cuenta de la diversidad de expresiones que empezó a adquirir la práctica contemporánea y de la nueva relación que este arte proponía con su tiempo (Agamben, 2011). Caracterizado como un sistema que empezó a configurarse en los años 1960 y 1970 en tensión con las formas propias del arte moderno y el sistema de las bellas artes, el arte contemporáneo refiere, así, a una nueva estructura de producción artística con impactos también en los espacios y dinámicas de formación y enseñanza artística.

Speranza (2019) y Medina (2010), entre otros, señalan el trabajo articulado con comunidades situadas de algunas de estas propuestas, así como su integración en un aparato crítico. Se trata, en ocasiones, de proyectos de investigación artística que cuestionan la noción tradicional de obra de arte (sobre todo en su aspecto

mercantilizable), e invitan a pensar lo artístico en términos de prácticas críticas abiertas a la incertidumbre y a la experimentación (Smith, 2013).

A partir de estas reflexiones y los desplazamientos antes referidos, una de las primeras consignas de trabajo con los y las estudiantes que participaron de Proyecto Molinos consistió en la construcción de una mirada territorializada que identifique conflictividades ambientales cercanas que puedan ser puestas en discusión e inviten a la reflexión a partir del desarrollo de dispositivos artísticos y artístico tecnológicos. El abordaje propuesto buscó indagar algunos de los impactos que los cambios productivos experimentados a nivel regional en los últimos años tuvieron en los cuerpos y ter un jugo naturaleza de hoyritorios, y el potencial de las prácticas socio-estéticas en la imaginación de nuevos modos de vincularidad y construcción de lo común. Las diversas instancias de investigación-creación involucraron el trabajo articulado de diversas asignaturas (Lenguaje Visual III y Medios Audiovisuales e Imagen Digital en el caso de PAV y Medios Audiovisuales I e Historia de la Fotografía y la Cultura II en la TF), promoviendo el desarrollo de prácticas intermediales con una fuerte presencia de componentes tecnológicos.¹

“La senda acida” (Imagen 1), “Manjúa” (Imagen 2), “Clarooscuro del Mar Argentino” y “Efecto coral”, cuatro instalaciones inmersivas desarrolladas por estudiantes de tercer año del Profesorado en Artes Visuales junto con estudiantes de sexto año de la Escuela Secundaria Técnica No 2 reflexionan, respectivamente, sobre las causas y efectos de la lluvia acida; la pesca masiva en nuestros mares, los impactos de la contaminación acústica y los desechos plásticos en la tortuga verde, una especie que habita el mar argentino; y la importancia de la defensa y cuidado de las barreras de coral de nuestro planeta. Por su parte, el estudiantado de segundo año de la Tecnicatura en Fotografía trabajó en un recorrido denomin mañana tranqui en tu casaado “Mapeo sensorial del Callvú” que se emplazó en la “Isla de los Poetas”, una zona del Parque Municipal D. F. Sarmiento ubicada a la orilla del Arroyo Azul. El recorrido reunió c ponmeuatro producciones que invitaban a conectar y conocer la biodiversidad del arroyo: “Matas Vivas” (Imagen 3), un *mapping* creado a partir del registro de las plantas acuáticas que viven en el arroyo; “Los invisibles”, una instalación fotográfica que visibiliza diversas especies de hongos que habitan la zona; “Semáforo del Callvú” (Imagen 4), un dispositivo interactivo creado

¹ Según Kosak (2019) “lo intermedial puede ser entendido como una mixtura de medios y/o lenguajes que privilegia los modos de ser ‘entre’ ellos una vez que entran en contacto en obras particulares, así como una perspectiva de lectura de tales obras (p. 171).

junto con estudiantes de la Escuela Técnica que informa los niveles de *escherichia coli* - una bacteria fundamental para determinar la aptitud del agua con fines de recreación- en distintos puntos del arroyo; y “La isla”, una acción de limpieza colectiva que culminó en la construcción de una escultura con los desechos recolectados.

Kosak (2015) denomina tecnopoéticas aquellas zonas de lo artístico que ponen de relieve la confluencia del arte y la tecnología, en tanto regímenes de experimentación de lo sensible y potencias de creación (p. 10). Las tecnopoéticas, sostiene Kosak, asumen el propio entorno y actúan en consecuencia (p. 10) lo que determina la dimensión situada y contemporánea de estas prácticas. En el marco de Proyecto Molinos, esta noción resultó operativa para caracterizar muchas de las producciones realizadas en tanto la experimentación tecnológica devino parte central de los diversos procesos de investigación-creación. La noción de poéticas/políticas, también conceptualizada por Kosak (2019), permitió nombrar aquellas producciones (“La isla” y “Los invisibles”) en las cuales la experimentación tecnológica no ocupó un lugar relevante, sin por esto perder su filo crítico: “toda poética, en cuanto teoría o concepción acerca del hacer artístico, implica un posicionamiento político” (p. 75).

Recuperar estas nociones provenientes de la teoría del arte y formularlas (problematizarlas) en clave ambiental, implicó repensar la potencia del arte y de la tecnología en el debate y reflexión sobre nuestros modos de habitar la Tierra y de vincularnos con la Naturaleza. Permitted, también, dar cuenta de los modos en que las diversas obras se desplegaron a partir de una mirada emplazada y encarnada fuertemente comprometida y atravesada por el propio hábitat. En este marco, el concepto de *ambiente* funciona como un concepto complejo y dinámico que remite, en última instancia, a la construcción de un proyecto social y demanda saberes heterogéneos para problematizar las interacciones (históricas y cambiantes) entre lo natural y lo sociocultural y económico a escala local (Ministerio de Educación de la Nación, 2021, pp. 15-17).

Abordajes situados y experiencias relacionales desde una perspectiva de cuidado

Como mencionamos anteriormente, uno de los objetivos centrales de Proyecto Molinos fue la producción de obras que, a partir del cruce entre arte y tecnología, reflexionen sobre los desafíos ambientales que signan el presente desde una perspectiva situada y territorial. Al hablar de territorio, nos referimos a “la apropiación del espacio geográfico”. El desarrollo de una perspectiva situada y relacional es inherente al trabajo de *territorialización* en tanto se funda en las experiencias y saberes, así como la participación

cotidiana, de quienes lo habitan. Se trata de un ejercicio que involucra ideas de pertenencia, transformación y construcción de un proyecto social y natural colectivo y común (Ministerio de Educación de la Nación, 2021, p. 28).

La dimensión situada de nuestras prácticas y saberes fue especialmente desarrollada por autores/as vinculados/as a la inflexión decolonial (Restrepo y Rojas, 2010) y a las epistemologías feministas (Haraway, 1995; hooks, 2019) con el fin de impugnar la falsa universalidad de cuño occidental. Las nociones de punto de vista (Haraway, 1995) y lugar de enunciación (Mignolo, 2007) enfatizan la necesaria localización y *parcialidad* de todo conocimiento. Contra la totalización y la visión única (la “mirada conquistadora”) que se pretende “desde ninguna parte” y se erige desde “las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco”, Haraway (1995) argumenta a favor de un posicionamiento crítico que asuma el propio emplazamiento y sus implicancias en la construcción del saber (p. 10). “Pensar situadamente es reconocer la condición de experiencia en la producción de cualquier práctica, incluso el pensamiento, en la medida en que se trata de una inmersión en las singularidades” (Diéguez, 2019, p. 113).

A través de la denuncia, piezas como “Manjúa” y “Semáforo del Callvú” cuestionan las concepciones instrumentales y mecanicistas sobre la naturaleza, implícitas en los modelos productivos dominantes que vulneran los ecosistemas. “La isla” y “Efecto coral”, por su parte, exploran alternativas a la lógica de dominio de esos modelos económicos, a partir de ensayar otros modos de vincularidad y de cuidado. Estos abordajes, invitan a cuestionar el antropocentrismo y la concepción abstracta del individuo autónomo moderno, al enfatizar nuestra dimensión relacional y eco-dependiente y reconocernos como “seres receptivos y relacionales, nacidos con una voz -la capacidad de comunicarnos- y con el deseo de vivir en el seno de relaciones” (Gilligan, 2013, p. 13).

Al tratarse de una propuesta educativa que involucró instituciones de educación secundaria y superior, Proyecto Molinos permitió un abordaje a la educación ambiental, como proceso permanente, integral y transversal desde una perspectiva de cuidado (Ley para la implementación de la Educación Ambiental Integral N° 27621). Al hablar de cuidado, nos referimos a “una dimensión de la ciudadanía” que demanda el desarrollo de políticas integrales tendientes al resguardo del bienestar y la autonomía (Dirección de Cultura y Educación, Gobierno de la Provincia de Buenos Aires), no sólo de las personas sino también de la Naturaleza entendida como “condición básica de nuestra existencia y, por tanto, (...) base de los derechos individuales y colectivos” (Acosta y Viale, 2024, p. 203).

El libro *La muerte de la naturaleza* de Merchant (2023) nos enseña que el sojuzgamiento de las mujeres y de la naturaleza pertenecen a un mismo proceso iniciado con la Modernidad occidental (siglos XVI y XVII) que impuso un enfoque mecanicista e instrumental al servicio del capital.

La imagen de la naturaleza que triunfó durante la Edad Moderna fue la de un reino desordenado y caótico que era necesario someter y controlar. Esta naturaleza salvaje e incontrolable se asociaba con la mujer (...). Las imágenes de la naturaleza y de la mujer eran reversibles. Si las ninfas vírgenes ofrecían paz y serenidad, la madre tierra ofrecía nutrición y fertilidad. Pero la naturaleza también provocaba plagas hambrunas y tempestades. De manera similar, la mujer era tanto una virgen con una bruja, y mientras los amantes cortesanos del Renacimiento las ponían en un pedestal, los inquisidores las quemaban en la hoguera. La bruja, símbolo de la violencia de la naturaleza, creaba tormentas, causaba enfermedades, destruía cultivos, obstruía la procreación y asesinaba a los niños. La mujer indisciplinada, al igual que la naturaleza caótica, necesitaba ser controlada. (p. 181)

Bajo esta perspectiva, la Ley de Educación Ambiental Integral (Ley N°27.621) se entrelaza con la Ley de Educación Sexual Integral (Ley N°26.150) en tanto posibilidades de problematizar la lógica depredadora y conquistadora que, en aras del progreso, vulneró cuerpos y territorios. La noción de cuerpo-territorio de Gago (2019) funciona, en este sentido, como “concepto-horizonte” (Svampa en Speranza 2019, p, 29) en tanto sostiene la imposibilidad de "recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje" (p. 97) y apuesta a desarmar los fundamentos patriarcales y antropocéntricos (además de coloniales y racistas) que aún hoy priman en nuestras sociedades.

Educación artística como espacio de trabajo interdisciplinar

Las diversas instancias de diálogo y trabajo compartido que se organizaron en la Escuela a lo largo del 2024, con especialistas de distintas áreas y espacios educativos y de investigación, promovieron el desarrollo de obras interdisciplinarias en las que la integración de los diversos enfoques y disciplinas fue constitutiva de la delimitación del problema de investigación y del desarrollo del proyecto artístico (García, 2006). Los saber-hacer propiamente artísticos se articularon con reflexiones teóricas y metodológicas provenientes de diversos campos, especialmente de las ciencias sociales y naturales.

El trabajo articulado entre talleres y asignaturas del Profesorado en Artes Visuales y de la Tecnicatura en Fotografía, promovió una aproximación a la educación artística como espacio de trabajo interdisciplinar, capaz de dar respuesta a los desafíos que plantea la contemporaneidad, atendiendo a la especificidad de nuestros propios contextos y territorios (Ministerio de Educación de la Nación, 2011, p. 17). Este abordaje implicó el abandono de aproximaciones tradicionales, en las cuales lo artístico era concebido principalmente en términos de habilidades técnicas (enfoque academicista) o de libre expresión (enfoque expresionista), y la puesta en funcionamiento de una concepción de lo artístico como campo de conocimiento con saberes y metodologías específicas (Ministerio de Educación de la Nación, 2011, p. 20).

Gonzalez (2023) sostiene que los métodos de investigación artística cuestionaron varios de los supuestos más tradicionales de la ciencia occidental: “la distinción antropocéntrica entre sujeto investigador y objeto investigado, las divisiones binarias entre teoría y praxis, pensamiento y sentimiento, y la diferenciación jerárquica entre el conocimiento científico institucionalizado y todo el resto de los saberes” (p. 21). Según Steyerl (2010), en estos métodos la reivindicación de especificidad choca con la reivindicación de singularidad: participan de un paradigma general con criterios y discursos compartidos y crean, a la vez, una determinada organización artística con sus propias lógicas y campos de referencias que los pone en tensión con los modos estandarizados de producción de conocimiento (p. 5). En este punto, según Speranza (2022), es donde reside su no te deja hacerlo potencial:

la potencia política del arte radica entonces, precisamente, en reorganizar el campo de lo sensible, modificar lo visible, las formas de percibirlo y expresarlo. La estética es una suerte de interfaz. Y más: el arte no sólo puede dar a ver lo que nos vemos y modificar lo visible, sino que puede incluso fijar la mirada en el presente y sondear la oscuridad. (p. 20)

En esta línea de reflexiones, Proyecto Molinos se perfila, así, como un proyecto de educación artística que, desde una perspectiva situada y relacional, problematizó algunos de los desafíos ambientales del presente. La posibilidad de pensarnos desde coordenadas locales, permitió abordar problemáticas muy concretas que funcionaron como punto de encuentro con los diversos públicos. A través de los propios procedimientos, materialidades y localizaciones, las diversas prácticas y experiencias interpelaron a los y las visitantes y los/las invitaron a reflexionar sobre nuestras prácticas de consumos y a imaginar nuevos modos de vincularnos con la naturaleza y habitar la tierra. La práctica

artística se perfila, en este sentido, como lugar de condensación de conflictos, lugar en que proyectos y memorias alternas entran en tensión y se disputan nuevas formas de vida y politicidad. Proyectadas sobre árboles a la vera del arroyo, la fragilidad de la imágenes en movimiento de “Matas Vivas”, evoca la progresiva pérdida de biodiversidad y vulneración de nuestros ecosistemas locales. No se trata sólo de resguardar el planeta para la preservación de nuestra especie. Como señalan Acosta y Viale (2024), se trata de una ampliación de derechos que supere una perspectiva antropocéntrica para contemplar también los derechos de la Naturaleza.



Imagen 1. “La senda ácida” / Proyecto Molinos. Instalación inmersiva que aborda los vínculos entre la lluvia ácida y la tala masiva de árboles. El proceso de producción de obra implicó una búsqueda documental, que se puso a disposición de los y las espectadoras. Fotografía de Pablo Alí.



Imagen 2. “Manjúa” / Proyecto Molinos. Dispositivo interactivo que invita a reflexionar sobre algunos de los impactos que nuestros modelos productivos y prácticas de consumos tienen en las diversas especies no humanas. Fotografía de Pablo Alí.



Imagen 3. “Matas Vivas”/ Proyecto Molinos. *Video mapping* que recupera el conocimiento de la flora acuática nativa del Arroyo Azul, a partir del registro de las llamadas matas o lamas en su hábitat natural. En una de las caminatas con estudiantes, Ilda Entraigas, investigadora del IHLLA y docente de la Facultad de Agronomía (UNCPBA), señaló la diversa coloración que adquieren estas plantas en distintos puntos del arroyo, como un indicador de la calidad del agua y de la presencia de diversos factores contaminantes.



Imagen 4. “Semáforo del Callvú”/ Proyecto Molinos. Dispositivo interactivo que, a partir de datos históricos (1994-2021) elaborados por el Dr. Ramón Nosedá sobre la presencia de la bacteria *Escherichia coli* en diversos puntos del Arroyo Azul, informa sobre la aptitud del agua para uso recreativo. Hasta el año 2021 esta información se publicaba en el Diario El Tiempo. Durante el proceso de investigación, el Dr. Nosedá alertó sobre la necesidad de sumar nuevos puntos de monitoreo en función de la ubicación y el tipo de actividades industriales que se están desarrollando en la zona. Fotografía de Pablo Ali.

Referencias bibliográficas

- Acosta, A. y E. Viale. (2024) *La naturaleza sí tiene derechos*. Siglo XXI.
- Agamben, G. (2011) ¿Qué es lo contemporáneo? En: *Desnudez*. A. Hidalgo (pp. 17-29).
- Danto, A. (1999) *Después Del Fin Del Arte*. Paidós.
- Diéguez, I. (2019) Interpelando el “caballo académico”: por una práctica afectiva y emplazada. *Nómaditas*, 50, 11-121. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n50a7>
- Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires. (2022). “Recurso para el trabajo institucional Políticas de cuidado”. Programa La construcción de una mirada de cuidado como intervención ante situaciones de padecimiento subjetivo de las y los estudiantes.
- Gago, V. (2019) *La potencia feminista*. Tinta Limón y Traficantes de Sueños.
- García, R (2006) *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación de la investigación interdisciplinaria*. Gedisa.
- Gilligan, C. (2013) “La ética del cuidado” *Cuadernos de la Fundació Víctor Grífols i Lucas*, Número 30.
- González, V. (2023) *Becas a la investigación Artística: Proyecto Ballena*. Ministerio de Cultura de la Nación.

- Haraway, D. (1995) *Ciencia, "cyborgs" y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- hooks, b. (2019) "La teoría como práctica liberadora". *Nómadas* 50, Universidad Central, Colombia, pp. 123-135.
- Kozak, C. (2006) Técnica y poética. Genealogías teóricas, prácticas críticas. I Jornadas *Internacionales Poesía y experimentación*, Universidad Nacional de Córdoba.
- Kozak, C. (2012) *Tecnopoéticas argentinas*. *Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.
- Medina, C. (2010) "Contemp(t)orary: Once tesis", *Ramona* 101, pp. 72-76.
- Merchant, C. (2023) *La muerte de la naturaleza*. Siglo XXI.
- Mignolo, W. (2007) *La idea de América Latina*. Gedisa
- Ministerio de Educación de la Nación. (2011) *Modalidad educación artística: Resolución CFE No 111/10 y Anexo. Resolución CFE No 120/10*.
- Ministerio de Educación de la Nación. (2021) *Ambiente, territorio y comunidad: una mirada desde la Educación Ambiental Integral*.
- Restrepo, E. y Rojas, A. (2010) *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Editorial Universidad del Cauca.
- Smith, T. (2012) *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI.
- Speranza, G. (2019) *Futuro presente*, Siglo XXI.
- Speranza, G. (2022) *Lo que nos vemos, lo que el arte ve*. Anagrama.
- Steyerl, H. (2010) ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. *MaHKUzine. Journal of Artistic Research* 8.

El arte y la memoria, lo visto y lo dicho, acerca de la muerte de Sócrates

Marcela Patricia Pitencel

Grupo Nova Lectio Antiquitatis, Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional
de Mar del Plata y Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE)

marcelapitencel@gmail.com

Diego Alejandro Reinante

Grupo Nova Lectio Antiquitatis, Centro de Estudios Históricos, Universidad Nacional
de Mar del Plata y Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos (CIEsE)

diegoreinante35@gmail.com

Introducción

En el marco de anteriores investigaciones como “Vigilar y castigar en el mundo grecorromano” (2019) y “Crisis y legalidad en el mundo grecorromano: amnistía y represión” (2018) analizaremos en el presente trabajo la muerte de Sócrates, transcurrida en una situación de crisis política después del fin de la guerra del Peloponeso y el inicio del fin de la ciudad estado como marco de la vida política. Lo que nos ocupa en esta nueva ponencia es un hecho particular cargado de significación política. Nos detendremos en el abordaje de este acontecimiento a partir de la narrativa de dos discípulos del filósofo: Platón y Jenofonte y, por otra parte, el tratamiento de este relato que realizan el pintor francés Jacques Louis David durante el Neoclasicismo francés y el trabajo del director del neorrealismo italiano Roberto Rosellini realizado para la televisión.

La historiadora británica Mary Beard en su libro nos plantea que “...lo que vemos es tan importante para nuestra comprensión de la civilización como lo que leemos y oímos” (2019, p. 11). Es así que en nuestra ponencia nos proponemos analizar la relación entre la construcción de la memoria histórica a través del relato de Platón y Jenofonte, reutilizando el concepto de “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2002; Candeau, 2001) y por otra parte a partir de los relatos de la Antigüedad, el concepto de los “agentes de la memoria”, que, en este trabajo en particular, son los pintores de la Modernidad y los directores de cine del siglo XX. Por lo tanto, la influencia del mundo antiguo no es algo que haya permanecido convenientemente inmovilizado en el pasado remoto, este es reeditado tanto por el pintor francés como por el director de cine italiano. Nuestra

investigación se guía por las siguientes preguntas: ¿qué conservaron del relato histórico?, ¿Qué se transmitió? Y ¿Por qué?

Los emprendedores de la memoria en torno a la muerte de Sócrates

Centramos nuestra mirada en un caso específico, el juicio y la pena capital aplicada a Sócrates en el año 399 a.C. En el marco de la democracia restaurada, y a posteriori de los golpes oligárquicos emprendidos por facciones políticas antidemocráticas (411 y 404 a.C.), el filósofo es acusado de *asebeia* (impiedad) y de corromper a los jóvenes. Tras el juicio realizado por el Tribunal de los Heliastas, Sócrates fue condenado a muerte por parte de las propias instituciones de la democracia. Este suceso histórico fue documentado por diversos testimonios, en especial por los relatos del filósofo Platón y el historiador Jenofonte. Nuestros emprendedores en la construcción de la memoria realizan obras apologéticas en la que nos presentan el proceso judicial de Sócrates y su muerte, permitiéndonos reconstruir la función disciplinadora de la polis democrática. La construcción de la memoria es central en un proceso de consolidación de la identidad de una comunidad cívica.

La *Apología de Sócrates* de Platón es una fuente contemporánea al suceso ya que fue escrita probablemente una década después del juicio, es el reporte de un testigo ocular, pues Platón alega haber asistido al juicio de Sócrates y haber estado entre los que ofrecieron pagar una fianza por él. La obra de Jenofonte es escrita mucho tiempo después utilizando los relatos de discípulos del maestro, teniendo esta apología un gran valor dado que recoge y presenta de forma pormenorizada los cargos presentados contra Sócrates seguidos –no por el discurso de Sócrates– sino por la refutación de dichos cargos hecha por el propio Jenofonte, quien alega que estos eran absurdos e injustificados (Jenofonte, *Recuerdos de Sócrates*, 1.29, 12, 49, 56). En cambio, el *Fedón* de Platón es escrito en la etapa de la madurez del filósofo, es en ella en la cual se desarrolla una concepción metafísica idealista del universo y del destino humano y es la figura del maestro Sócrates como portavoz del pensamientos y tesis de Platón.

Las obras consideradas, más allá de la alabanza a Sócrates por parte de sus discípulos y la crítica a la democracia ateniense, ponen de relieve la preponderancia de las leyes y sus procedimientos, por sobre los intereses de las diversas facciones. Sócrates dice “...debo obedecer a la ley y hacer mi defensa”, mostrándonos un individuo que, si bien indudablemente cuestionaba los fundamentos de este sistema, por otro lado, se encuentra apegado a las leyes, respetando todas las normas del proceso judicial (Platón, *Apología*

de Sócrates, 19a). Esto pone en evidencia el éxito del disciplinamiento de la polis, dado que Sócrates acató la decisión de la asamblea, incluso negándose a huir de la polis luego de ser sentenciado a la muerte. La supremacía de la obediencia a las leyes por sobre otros principios debe entenderse en el marco de la transformación política propia de finales del siglo V a.C. Como plantea Sancho Rocher (2008, p. 946), el respeto a la ley se convirtió en la seña de identidad del régimen democrático a diferencia de su antítesis, la oligarquía. Los atenienses quisieron clarificar su estado legal a fines del siglo V y, coincidiendo con la restauración de la democracia en el 403, concluyeron la recopilación y publicación de las leyes de la ciudad en la Stoa Basilike.

A Sócrates le fue imputado el cargo de *asebeia*, lo cual no descarta que también lo hayan acusado de cometer ofensas políticas. Hansen (2016, p.29) plantea que el juicio de Sócrates nos enfrenta a una de las diferencias fundamentales entre la administración de la justicia antigua y moderna. En la sociedad moderna, cuando un hombre es llevado a juicio puede ser acusado de cometer diferentes ofensas en diferentes momentos y actos, y estos cargos serán discutidos en un mismo juicio. Los atenienses tenían múltiples tipos de acciones y había como mínimo un procedimiento por cada ofensa, a veces más de uno, un ateniense a quien se le imputa el cargo de impiedad, sólo podía ser juzgado por impiedad; esto, sin embargo, no les impedía a los acusadores mencionarles a los jueces todos los otros crímenes de los que el acusado era considerado culpable. En todas las intervenciones preservadas de los acusadores atenienses, a los defendidos se les acusa de muchas más ofensas de las que son imputadas en un juicio específico

En la Apología de Platón, Sócrates dice que Anito habla en defensa de los líderes políticos y los artesanos mientras que Licón representa a los oradores, y Meleto, a los poetas, lo que nos permite inferir que los acusadores le imputaron cargos políticos a Sócrates, específicamente Ánito (Platón, Apología de Sócrates, 23e) Jenofonte nos dice que Sócrates tenía *synegoroi*, defensores que se dirigen a los jurados después de que Sócrates terminaba su discurso. Esto nos ofrece una explicación sobre el silencio en las apologías de Platón y Jenofonte frente a los cargos políticos a Sócrates. En su discurso, Sócrates se refirió a las acusaciones hechas por Meleto y le dejó a sus *synegoroi* la refutación de los cargos presentados por Ánito y Licón (Hansen, 1996, p. 31). Las acusaciones realizadas a Sócrates, y como veremos a continuación, la sentencia y forma de ejecución, no pueden dejar de ser analizadas en el marco de un contexto político en el que la continuidad del propio sistema democrático estuvo en entredicho.

Junto a la muerte violenta, cruel, despiadada, como la ocasionada por la lapidación y la precipitación, apareció en Atenas una nueva forma de ejecución: el envenenamiento. La muerte por envenenamiento, o “muerte fría”, nombre que adquirió este tipo de pena que ocasiona el enfriamiento y parálisis del cuerpo del individuo, adquiere más preponderancia en el Estado a partir de la utilización que realizó de ella el gobierno de los Treinta Tiranos (404 a.C.). Como afirma Cantarella (1996, p. 101), se apeló a este tipo de pena de muerte no para evitar el sufrimiento de sus víctimas sino para eliminar a los enemigos políticos, evitando exponerse a los riesgos de procesos judiciales poco transparentes.

Después del uso dado al envenenamiento por los Treinta, este se convirtió en uno de los modos con los que se ejecutaban algunas condenas a muerte, pronunciadas a partir del respeto de las leyes. Este tipo de muerte no estaba destinada a todos los tipos de delito, sino se encontraba vinculada a los crímenes políticos y de “impiedad”. Como dice Cantarella (1996, p. 102) “solo a unos pocos, por lo tanto, les estaba concedido evitar la infamia y el horror del suplicio”.

Las acusaciones de “impiedad” eran *agontimetos*, un tipo de acción caracterizada por un procedimiento que Aristóteles en su *Constitución de Atenas* (69, 2) donde se detalla que el acusado después de que se había pedido su condena y se le había declarado culpable, tenía que plantear una pena alternativa. Luego de escuchar el juicio del tribunal sobre su culpabilidad y la petición de acusación, el acusado tenía que indicar la pena que consideraba merecer. El jurado, agrega Cantarella (1996, p. 106), podía escoger entre las dos penas propuestas. En la Apología de Platón (36e-38b) observamos que las contrapuestas de Sócrates fueron una provocación contra el jurado: “... no hay otra cosa que les convenga más, atenienses, que el ser alimentado en el Pritaneo...”. Influenciado por sus discípulos Platón, Critón, Critobulo y Apolodoro proponen como castigo el pago de treinta minas de plata.

De acuerdo con el procedimiento especificado, tuvo lugar otra votación, relativa a la pena. El pueblo que había votado la culpabilidad del filósofo por una pequeña mayoría, lo condenó a muerte con ochenta votos más de aquellos que no lo habían declarado culpable.

El veneno fue suministrado en la cárcel, bajo la supervisión de los Once, lo que nos muestra a las claras que este procedimiento debe ser considerado como una ejecución capital enmarcada dentro de lo establecido por la ley. No obstante, si bien se encontraba regulada por las leyes de la ciudad, la ejecución con el veneno fue diferente a todas las

demás: debía ser pagado por el condenado. La cicuta era una planta rara en Atenas y, por tanto, bastante costosa. Si el veneno hubiese estado a cargo de la ciudad difícilmente se consentiría al condenado gravar las arcas públicas.

Es en el Fedón donde se describen los momentos previos a la ejecución, mientras en la estancia el filósofo discutía con sus discípulos acerca de la inmortalidad del alma, el carcelero controlaba que sus condiciones físicas fueran las *más adecuadas para recibir el veneno*: “Hace rato”, le dice Critón en el Fedón platónico, “que me dice el que va a darle el veneno que te advierta de que dialogues lo menos posible. Pues dice que los que hablan se acaloran más y que eso no es nada conveniente para administrar el veneno. En caso contrario, algunas veces es forzoso que quienes hacen algo así beban dos y hasta tres veces” (Platón, Fedón, 63 d)

Para que el veneno hiciera efecto, Sócrates paseó por la celda, cuando sintió que sus piernas le pesaban, se tendió en el camastro, boca arriba. El carcelero controlaba el desarrollo de la ejecución presionando sus pies y pantorrillas. Mientras tanto les dijo a los discípulos que cuando el veneno llega al corazón la persona muere. En su último momento Sócrates se dirige a Critón.

Ya estaba casi fría la zona del vientre cuando descubriéndose, pues se había tapado, nos dijo, y fue lo último que habló:

-Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Así que págalo y no lo descuides.

-Así se hará –dijo Critón-. Mira si quieres decir algo más.

El filósofo no responde, sino que tiene un estremecimiento, el carcelero lo descubre, ya Sócrates tenía la mirada rígida. “*Al verlo, Critón le cerró la boca y los ojos*” (Platón, Fedón, 117 e-118 a)

La muerte de Sócrates por Jacques Louis David y Roberto Rossellini

La muerte de Sócrates (La Mort de Socrate) es una pintura de 1787 realizada por el artista francés Jacques-Louis David por encargo de los hermanos Trudaine. Actualmente, la pintura se exhibe en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

La composición, que imita la de los frisos clásicos, está dividida en tres partes: en el centro, Sócrates con actitud desafiante, cubierto parte de su cuerpo con un purísimo manto blanco. Una mano apuntando al cielo y la otra a punto de asir la copa con cicuta que le acerca el carcelero. En la derecha, la mayor parte de sus discípulos, desconsolados, hacen gala de todas las gamas de dolor. A la izquierda, el más famoso de los alumnos de

Sócrates, Platón es representado por David como un hombre mayor, cubierto de canas, cuando solo tenía 28 años de edad en el momento de la muerte de su maestro, además de acuerdo al relato de Fedón, este no presencié la escena realmente, sin embargo, el pintor lo sitúa a los pies de la cama del maestro, estoico y meditabundo. Dice Fedón cuando le pregunta Equécrates sobre los presentes en la celda durante la ejecución:

De los del país estaba ese Apolodoro, y Cristobulo y su padre, y además Hermógenes, Epígenes, Esquines y Antístenes. También estaba Ctesipo el de Peania, y Menéxeno y algunos más de sus paisanos. Platón estaba enfermo, creo (Fedón, 59,b)

Además de algunos forasteros como Simmias, el de Tebas, y Cebes y Fedondas; y de Mégara, Euclides y Terpsión. Sin embargo, en la composición de David, están presentes ocho de los discípulos y amigos del filósofo, incluyendo entre estos a Platón, quien en palabras de Fedón, se encontraba ausente.

Por otra parte, la distribución de la escena muestra al fondo, a un grupo de mujeres que salen del recinto, de entre las que destaca Jantipa, la esposa de Sócrates. La cual lo estaba acompañando, llevando en brazos a su hijito (Fedón, 60:a) y como al ver a los discípulos se puso a gritar. Sócrates le solicita a Critón que alguien la lleve a su casa.

Muchos han querido ver en “La muerte de Sócrates” una crítica por parte del pintor hacia el régimen autoritario en el que Francia estaba sumida en la década de 1780. Con la revolución a la vuelta de la esquina, parece el mejor momento para presentar al público esta composición, en la que su protagonista está a punto de dar la vida por la preservación de sus ideales. Quizá David tratara de hacer la mayor justicia posible a lo que Platón escribió en su Fedón al narrar la muerte de Sócrates: es el fin del hombre de quien podemos decir que ha sido el mejor de los mortales en nuestro tiempo. El más sabio y el más justo de todos. Con la representación del momento en que Sócrates se dispone a beber la copa con la cicuta, el artista ha inmortalizado no el fino y delgado hilo entre la vida y la muerte, sino la escasa distancia que existe entre la justicia y la injusticia.

La película “Sócrates” (1971) de Roberto Rossellini se encuadra dentro del proyecto pedagógico que desde 1963 hasta 1977 llevó a cabo el cineasta italiano. Está compuesta de 35 escenas, cuyo guión fue elaborado por el propio director junto a Marcella Mariani y Jean-Dominique de la Rochefoucauld. El papel del filósofo ateniense es interpretado por el actor Jean Sylvere, mientras que Anne Caprile actúa como Jantipa. A diferencia del cuadro de David, la película nos muestra no solo el dilema de Sócrates sino el de toda

la ciudad de Atenas. El inicio se centra en la destrucción de las murallas largas que protegían la ciudad, por orden de Lisandro, jefe de los vencedores espartanos. En una suerte de combinación y alternancia entre lo público y lo privado, la película se desarrolla mostrando el funcionamiento del sistema democrático: la asamblea y el tribunal, los magistrados, las elecciones y votaciones, como así también la vida doméstica, fundamentalmente el symposion (el banquete).

Realizado el juicio, Sócrates es condenado a muerte por una mayoría de 60 votos, se le otorga la palabra para mitigar la pena, sin embargo, al filósofo de 70 años no le interesan ninguna de las salidas deshonrosas, vivir a costa del pritaneo o la fuga planeada por sus discípulos. Condenado a morir por envenenamiento con cicuta, la ejecución se posterga por motivos religiosos, deben esperar el regreso de la nave sacra desde Delos. Las escenas siguientes, transcurren dentro de la celda o en la entrada de la prisión, a diferencia del cuadro de Jacques Louis David en el cual la estancia se muestra con sus pisos y paredes alisadas, la celda en la película es una caverna excavada en el monte, con sus pisos y paredes siguiendo los desniveles del terreno.

Critón, es el discípulo clave en toda la historia y en el final de la misma, es quien llega primero y con quien Sócrates dialoga sobre el parecido entre el sueño y la muerte. Para proceder a la ejecución, el filósofo debe ser liberado de los grilletes y la cadena, tal acción es llevada a cabo por los once miembros de la asamblea seleccionados para ello. Por otra parte, mientras que en el cuadro de David, la imagen de la esposa aparece como desdibujada en las sombras, en el film de Rossellini, Jantipa al igual que los hijos de ambos, son representados con la angustia que genera la despedida final, del esposo y del padre. En los últimos minutos de la película, el director se detiene en cuestiones como el diálogo sobre la inmortalidad del alma y la necesidad de higienizar el cuerpo, previo a la muerte estipulada por el tribunal. Antes de beber la cicuta, Sócrates se cubre con una túnica blanca, y abrazando a su mujer e hijos, les habla apartado del resto de los presentes. Jantipa llora y grita desesperada por la muerte injusta de su marido. El carcelero, le alcanza la copa con cicuta y Sócrates le dice: “Bebo por los dioses, para que protejan mi viaje” (1:50:44). Sigue el consejo del guardia, debe caminar para que el veneno haga su efecto más rápido. Cuando ya siente las piernas más pesadas, los discípulos lo ayudan a recostarse sobre el camastro y lo cubren. El film finaliza con las últimas palabras de Sócrates: “- Mi buen Critón, le debemos un gallo a Esculapio, no te olvides” (1:53:22).

Conclusión

El caso de Sócrates, a nivel narrativo, fue un dispositivo que modificó las relaciones de poder, las cuales son cambiantes, fluctuantes, y en permanente transformación (Foucault, 2012). Según Foucault (2018, pp.17-21), en el siglo XVIII el castigo ha dejado de ser teatralizado, el cuerpo ya no es más “ofrecido en espectáculo”, siendo esta, la parte más oculta del proceso penal. Esto marca como un punto de inflexión a la tradición penal, en la cual la exhibición del castigo, del suplicio, la pena de muerte, o específicamente la ritualización de esta, deja de ser un dispositivo de disciplinamiento social.

En el período de crisis de Atenas, el disciplinamiento depende y es llevado a cabo por las instituciones colectivas de la ciudad, la asamblea ateniense y el tribunal de los heliastas. Las fuentes nos permiten concluir que la efectividad de la aplicabilidad de la pena de muerte en el disciplinamiento individual o colectivo y esta en definitiva dependía de la decisión de la voluntad popular.

Los castigos aplicados a los ciudadanos transgresores no implicaban someterlos a tortura y suplicios públicos. No recibían, en palabras de Foucault, las “mil muertes”, lenta, dolorosa, sino una muerte rápida y limpia. El cuerpo del ciudadano era preservado de la agonía y la exhibición que significaba el suplicio. La forma de castigo y disciplinamiento en el mundo griego, no estaba asociada a la muerte física, sino a la muerte política. Un ciudadano que era desterrado de su comunidad cívica, perdía su derecho a la participación política. La figura del verdugo central en la aplicación del castigo, de acuerdo con lo analizado en las fuentes, no aparece en el mundo griego. En la muerte de Sócrates, la asamblea delegaba la función de suministrar el veneno y verificar la muerte del individuo, a once integrantes de la asamblea. Este tipo de ejecución era una alternativa de muerte concedida, en primer lugar, por razones de oportunidad y de cálculos políticos. No es casual que los condenados que se podían beneficiar de la muerte dulce fuesen, junto a los criminales políticos, los condenados por impiedad (*asebeia*). De hecho, este delito se había convertido en el instrumento de la represión política más difícil y más delicada: la de los intelectuales. (Cantarella, 1996, p.104)

A las preguntas iniciales que guiaron esta investigación, ¿qué conservaron del relato histórico? ¿Qué se transmitió? y ¿Por qué? unas posibles respuestas son las siguientes.

En relación con la pintura, esta fue realizada dos años antes del inicio de la Revolución Francesa, en ella el pintor Jacques Louis David, eligió el momento previo a la muerte, nos muestra a un Sócrates, decidido y estoico frente a su destino, en contraposición a los discípulos quienes se muestran afectados por el desenlace del maestro. La pintura de David, si bien hoy es de acceso al público dado que fue comprada por el Museo

Metropolitano de Arte en 1931, es un encargo de índole particular, destinada a un miembro de la élite francesa sin ningún tipo de intención pedagógica.

El director italiano sostiene que “El artista posee siempre una misión importante como educador” (Rossellini, 1974, p. 115) y al contrario de lo ocurrido con el cuadro de David, Rossellini con su proyecto pedagógico se transforma en un agente de la memoria, buscando proponer un método mayéutico que le permitiera establecer un diálogo con el espectador y le planteara algunos interrogantes sobre el propio presente. Si para Sócrates el lenguaje era una nueva forma de transmisión del conocimiento, para Rossellini el lenguaje cinematográfico podía llegar a ser una nueva forma de transmisión de la información que potenciase una actitud activa del espectador ante las imágenes. El medio audiovisual —la televisión— tendría como finalidad convertirse en un instrumento de comunicación colectivo y democrático en una sociedad que se ha extendido de una manera global y en la que la voz corre el peligro de desaparecer, de quedar inaudita. La gran lección que Rossellini introduce en el ámbito de la pedagogía audiovisual reside en considerar al espectador como auténtico productor de sentido de la obra y no como simple destinatario de un saber.



La muerte de Sócrates. Jacques-Louis David. 1787. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Sócrates (1970) de Roberto Rossellini

<https://www.youtube.com/watch?v=qixfEOavcqE>

Bibliografía

- Beard, M. (2019) *La civilización de la mirada*. Crítica.
- Candeau, J. (2001). *Memoria e identidad*, Buenos Aires:Ediciones Del Sol, Serie Antropología.
- Cantarella, E. (1996) *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*. Akal
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Gedisa.
- Falcone, R., Pitencel, M., Reinante, D. *Crisis y legalidad en el mundo grecorromano: Amnistía y Represión*, en III Simposio Nacional de Filosofía Antigua “Legalidad cósmica y legalidad humana en la Filosofía Antigua. UNMDP, diciembre de 2018
- Falcone, R., Pitencel, M., Reinante, D., “*Vigilar y castigar en el mundo grecorromano*”; en: Colombani, Fernández Parro, Gerardi (comp.) *Vigilar, castigar y disciplinar en la Antigüedad Clásica*, E-book, C.D.D. 180.9 UNMDP. 2019
- Foucault, M. (2012). *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, una bestia magnífica*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2018) *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Hansen, M. H. (2016) “El juicio de Sócrates desde el punto de vista ateniense” en *Universitas Philosophica* 67, año 33, julio-diciembre 2016, Bogotá, Colombia.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI
- Quintana, A.; La visión directa como pedagogía: la televisión de Roberto Rossellini *Secuencias* n° 8 (1998), pp.17-27
- Rossellini, Roberto (1974) *Utopía, Autopsia. Dieci alla decima*, Arando Editore.
- Sancho Rocher, L. (2008) *Condicionamientos democráticos y sistema judicial ateniense*, en: *VELEIA*, 2425 939952, 2007-2008

Fuentes griegas

- Aristóteles (1984) *Constitución de los atenienses*. Gredos.
- Jenofonte (1995) *Recuerdos de Sócrates, Banquete, Apología de Sócrates*. Gredos.
- Platón (1995) *Apología de Sócrates, Banquete, Fedro*. Gredos.
- Platón, Platón (2018) *Fedón*, Prologo y traducción de Carlos García Gual. Gredos.

Mundos Ficcionales en la narrativa de Carlos Gardini y Marcelo Cohen

Esteban Prado

CELEHIS, Facultad de Humanidades; Universidad Nacional de Mar del Plata

estebanpradoesteban@gmail.com

El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación Narrativas Culturales en la Era Digital (2024-2025) y resultado también de los diálogos con mi colega y editor Francisco Costantini, a él un agradecimiento. Es uno de los primeros resultados que emergen de la pregunta en torno a la construcción de mundos ficcionales en la narrativa argentina del siglo XXI.

En el marco de un extenso corpus de trabajo planteado a partir de un criterio intencionalmente ambiguo que permite el abordaje de novelas que se distancian del presente —sea hacia el futuro o el pasado— o plantean tiempos e historias alternativas, hemos establecido un recorte para abordar específicamente *Belcebú en llamas* (2016) de Carlos Gardini (1948-2017) y *Donde yo no estaba* (2006) de Marcelo Cohen (1951-2022). Se trata de dos escritores-traductores, contemporáneos entre sí, a los que leemos inscriptos en el territorio construido a través del catálogo de la editorial Minotauro (1955-2008), la revista homónima en sus dos épocas (1964-1968 y 1983-1986), de la revista *El péndulo* (1979-1987)¹.

La recepción crítica de estos autores ha sido más bien desigual. Mientras que la obra de Marcelo Cohen ha suscitado numerosos estudios especializados, la de Carlos Gardini ha recibido menos atención. Ambos escritores tienen publicaciones dispersas y sus primeros libros a partir de 1983. A partir de entonces han sostenido una carrera literaria tanto en

¹ Esta manera de enmarcar las trayectorias de Gardini y Cohen se apoya en el detallado estudio de la relación entre la obra de James G. Ballard y la del propio Cohen y el "sistema literario argentino" (Bracamonte, 2012). Ampliamos esta relación, entendiéndola a partir de la operación de proyectos culturales en los que se construía una tradición cultural de la que estos escritores serían emergentes. La editorial Minotauro, en asociación con figuras como Pablo Capanna, y revistas como Minotauro o El péndulo, fueron difusoras de la ciencia ficción tanto de los denominados Primer y Segundo Mundos, así como de la discusión y producción literaria en el ámbito rioplatense y de habla hispana en general. Esta tradición constituye un espacio ambivalente, que parte de la ciencia ficción al mismo tiempo que no tarda en desmarcarse de forma recursiva. Como señala M. F. Castagnet (2023), la revista inglesa *New Worlds* declaraba en su eslogan no ser una revista de ciencia ficción, al tiempo que Minotauro abandonaba el uso de la etiqueta "Ciencia Ficción" en sus publicaciones. Esa problematización es propia de los escritores de la *new wave* y es llamativa la presencia, especialmente de J. G. Ballard en estos catálogos. (Véase: Castagnet, 2023 y Quereilhac, 2019 y 2021).

términos de inserción profesional como en el desarrollo de proyectos literarios con características distintivas que se han mantenido a lo largo del tiempo. En el caso de Cohen, esos rasgos se manifiestan de manera evidente en los relatos que se inscriben en el 'Delta Panorámico'. En Gardini, aunque no existe una geografía común tan definida, su obra tiene características relacionadas con la imaginación de tiempos tan remotos que las referencias culturales entre esos mundos y el nuestro, e incluso entre esos mundos entre sí, tienden a desdibujarse. Para este trabajo, hemos elegido una novela de cada uno, publicadas en el siglo XXI, que pueden haber sido escritas en paralelo dado que *Donde yo no estaba* fue publicada en 2006 y *Belcebú en llamas*, más allá de haberse publicado en 2017, obtuvo el premio UPC de ciencia ficción en el 2007.

Las novelas que nos ocupan despliegan distintos dispositivos narrativos: *Belcebú en llamas* plantea el relato enmarcado y autobiográfico que Hermano Quinto hace a una mujer que ha viajado hasta el planeta en que se encuentra recluido para asesinarlo.² En el caso de *Donde yo no estaba*, Aliano D'Evanderey se trata de un diario personal en el que el protagonista narra su vida, reflexiona, apunta gastos, preocupaciones, reconstruye diálogos. En ambos casos, los protagonistas salen de sus ámbitos de inserción cotidianos y cambian sus vidas a partir del encuentro con el *otro*. Lejos de quedarnos con esta similitud como un gesto de igualación, nos interesa indagar sus diferencias para poder desplegar nuestra lectura. Nos planteamos cómo están codificados los espacios socio-culturales, qué tipo de recorrido y de interacción es posible para los protagonistas en esos espacios y qué vínculo tienen las respuestas a estas preguntas con los dispositivos narrativos con las que estas novelas están construidas.

En *Belcebú en llamas* —y en *El libro de las voces*— de Carlos Gardini se pone en juego un grupo humano que tiene la capacidad de construir y determinar, por su desarrollo tecno-cultural, el devenir de otros grupos humanos, constituyendo así una clara nivelación de planos ontológicos en los que un grupo es consciente de la existencia del otro sin que

² *El libro de las voces* (2004) de Carlos Gardini narra la vida de Andrei Lamar, quien habita un planeta con una temporalidad ambigua. Tanto en *Belcebú en llamas* como en esta novela existe una división entre grupos de personajes: por un lado, están los habitantes del planeta, ingenuos respecto de su inscripción histórica en una trama más amplia, ingenuos también del carácter creado de las condiciones en las que se desarrolla su propia vida. Los protagonistas, Hermano Quinto de *Belcebú en llamas* y Andrei Lamar de *El libro de las voces*, se cruzan en el recorrido estructural de sus peripecias: por un lado, Quinto vive en una dimensión interplanetaria y es contratado para cumplir una misión en Belcebú, un planeta cuyas comunidades han sido instituidas y determinadas por la Iglesia Trinitaria, y es su inmersión en ese mundo el que lo transforma; en el caso de Andrei Lamar, para usar el mismo término, es su *desinmersión* del mundo en que vive lo que constituye el motor de su peripecia.

esa conciencia sea recíproca. Los desarreglos que puedan ocasionarse en esa distancia constitutiva es uno de los pilares de la narrativa de Gardini. En *Belcebú en llamas* Hermano Quinto es contratado por Monseñor Santiago para que averigüe qué es la Tríada y por qué su canto es tan poderoso. En representación de la Iglesia Trinitaria, Monseñor Santiago le ha dado origen a esos pueblos a modo de un experimento observable. Dado que se ha ido de control, ha decidido cancelarlo. Sin embargo, Quinto es usado, sin saberlo, como tester para corroborar si la Tríada es realmente una creación superadora del estado de cosas del cual partió, un *milagro*.

El carácter creado, experimental, de este mundo lo acerca al postulado de “reducción de mundo” que sostiene F. Jameson (2015) a la hora de leer *La mano izquierda de la oscuridad* de Úrsula LeGuin, en el sentido de que pareciera no existir nada más allá de lo puesto en juego durante el relato: los espacios geográficos, la historicidad y la heterogeneidad de los modos de vida no excede lo narrado. En el planeta Belcebú no pareciera haber más pueblos ni vida que la que se ha desarrollado en torno Agua Viva, el río que remonta Quinto para alcanzar el pueblo de la Tríada.

Donde yo no estaba de Marcelo Cohen es notablemente distinta a *Belcebú en llamas* y nos permitirá establecer una comparación productiva. En términos textuales y narrativos, la novela está construida como un diario íntimo. Desde un sábado 16 de febrero hasta un 2 de julio de un año desconocido, leemos lo que Aliano D’Evanderey ha escrito. Se trata de un recorte específico que comienza en los días previos a que su esposa le plantee la separación y se extiende a lo largo de un recorrido en el cual la vida de Aliano se ve puesta en vilo por la amenaza de una enfermedad neurológica, mientras una serie de acontecimientos lo llevan a movilizarse hacia territorios geográficos, sociales y vitales imprevistos desde la perspectiva desde la que comienza el diario.

A diferencia de *Belcebú en llamas*, *Donde yo no estaba* plantea un mundo ficcional abierto, con centros y periferias de límites difusos, en ningún momento adquiere el aspecto de un fenómeno total ni es observado desde afuera —no se nos presenta ni una imagen planetaria, ni un mapa, ni la idea de que una entidad superior lo haya creado—. ³ Nuestra única vía de conocimiento para construir el mapa cognitivo de este mundo, si hacemos abstracción del resto de las novelas del Delta Panorámico, es el diario de D’Evanderey. Así y todo, este mundo tiene una densidad histórica y cultural alta, ya evidente en la propia escritura de D’Evanderey, su vocabulario y el léxico de su entorno,

³ La propia geografía de “delta panorámico” propia de la narrativa de Marcelo Cohen se caracteriza por esta imposibilidad de ser abarcada en su totalidad.

un *nasdat* rioplatense y risueño. Las voces de los personajes con los que dialoga junto con la diversidad del entramado social que recorre y el espacio de elaboración de la experiencia que le permite el diario ponen en juego la riqueza de lo cotidiano con la perspectiva de un personaje con enorme actividad emotiva, reflexiva y escrituraria: "la voluntad de coincidir con lo que pasa nos hace libres, le dije a Obedye mientras examinábamos unas muestras de calzoncillos de fiélpex baniano verdaderamente irreprochables" (p. 151).

A diferencia de la narrativa de Gardini que puede pensarse desde la operatoria de "reducción de mundo", en el caso de esta novela de Cohen esto no es posible. Tal como postula F. Jameson, en la ciencia ficción y sus derivas, la "reducción de mundo" implica en la construcción del relato y su lectura el ordenamiento de sus elementos para plantear un problema, en general, ético y/o político:

proceso de atenuación ontológica en el que la enorme y repleta multiplicidad de lo que existe, de lo que llamamos realidad, se reduce y elimina deliberadamente mediante una operación de abstracción y simplificación radical que en adelante denominaré "reducción de mundo" (Jameson, 2015, p. 323).

En el caso de *Belcebú en llamas* estamos ante uno de los tópicos centrales de la ciencia ficción —la dominación entre pueblos y culturas con diferente grado de desarrollo e interés en la instrumentación del poder y el sometimiento de los otros— reelaborado desde una posición geográfica periférica como es la Argentina. En el caso del libro de Cohen, si bien está presente el tópico, no es plausible plantear esta operación como así tampoco es tan sencillo enunciar una problemática central o unitaria.

En las novelas de Carlos Gardini, la relación entre el *mundo narrativo* y el *mundo ficcional* tiende hacia un vínculo de 1:1. El caso de *Belcebú* es patente: en el planeta Belcebú, el mundo creado por la Iglesia Trinitaria, parecieran no existir más pueblos ni geografía que la que se erige en las orillas del río Agua Viva que Quinto remonta y pareciera no haber más vida que la que Quinto intercepta hasta llegar a la Cabeza de Kuldur, su última estación. Así, se inscribe en la tradición de la ciencia ficción que propone Jameson, entendida como un subgénero de la literatura seria, una paraliteratura, que le permite explorar y experimentar problemas políticos concretos a partir de la reducción ontológica del mundo creado (Jameson, 2015, pp. 326-332). En cambio, en *Donde yo no estaba* la relación es muy distinta entre el mundo narrativo y el mundo

ficcional y este rasgo la ubica en un lugar ambivalente entre la literatura seria y el subgénero de la ciencia ficción, en los términos de F. Jameson.

Como afirmamos al inicio de este trabajo, la obra de Carlos Gardini y la de Marcelo Cohen se inscriben en el territorio común y de su comparación emergen dos maneras de posicionarse y construir mundos desde la ciencia ficción rioplatense. Estas maneras permiten articular la reducción con el poder en estos mundos. Mientras que en las que el mundo se mantiene reducido, hay una expectativa en la reformulación de las jerarquías que estructuran el poder; cuando el mundo está abierto, el poder es menos perceptible y su funcionamiento menos claro. Mientras que las novelas de Gardini presentan un giro final en el que las acciones de los personajes permiten que se abra un panorama prometedor, en *Donde yo no estaba* el poder aparece como un trasfondo en el diario de D'Evanderey. A través de noticias sobre la Democracia Gentil y su forma de gobierno, el poder se manifiesta de manera indirecta hasta que, tras el suicidio del primer mandatario, se anuncia su reemplazo: "una operación desapasionada para garantizar la supervivencia de lo que de todos modos siempre sobrevive" (p. 693). Es en ese transcurrir, ya al final de la novela, que Aliano concibe la posibilidad de ser parte de "gobierno del pueblo de la gente":

D'Evanderey, remató: tenemos una oportunidad histórica de parir una democracia basada en la "gente" que se sienta a gusto con su fragilidad y su insignificancia; basada en un gobierno seguro de que al cabo de cuatro años nadie lo recordará, en una búsqueda compartida de momentos largos, silenciosos, más allá de los cuales se sucederán las diminutas transformaciones del mundo (p. 694).

En las novelas de Gardini, las peripecias de sus protagonistas los llevan a refundar sus lugares de origen y cortar el vínculo con sus creadores, *El libro de las voces* (2004), o a salvar a una criatura milagrosa de un planeta condenado y crear un pulso mesiánico para el universo entero en *Belcebú en llamas*. En ambos casos, esa nueva etapa se vincula con el relato y con el canto y auguran un significado mayor en función del cual todo lo demás pareciera cobrar sentido. En la de Cohen, después de desafiar taras sociales, viajar en busca de una amiga de su hija, reinventar su vida amorosa, dejarse guiar por Yónder, incluso, tentarse con la posibilidad de ser presidente, D'Evanderey logra volver a su negocio, una tienda mayorista de ropa interior, y advierte que ya no le duele la cabeza, que la amenaza de la enfermedad se ha disipado, para finalmente volver a su mayor

placer: bailar con una desconocida. Aquí no hay significado mayor que el del instante de escritura en el que D'Evanderey revive lo vivido y juega con sus palabras, percepciones, lecturas y rememoraciones del día. No hay principio, final ni significado mayor que de sentido a su experiencia. Esa falta de sentido F. Masiello la ancla en una lectura que ata la atmósfera existencial de P. K. Dick y J. G. Ballard con lo que ella considera propio de las narrativas latinoamericanas de la primera década del siglo XXI:

después de todo, parece decirnos Marcelo Cohen, estamos delante de las varias prótesis de la experiencia real; sólo vigilamos las sombras de un cuerpo ya exento de sensaciones y alejado de todo contacto directo con el otro o el entorno. Por lo tanto, el yo es un virus que propaga la catástrofe sin poder sentir (187); pura transparencia que no logra localizar el contacto humano que le da sentido a la vida (Masiello, 2012, p. 83).

Las dos décadas que nos separan de la publicación y la relectura de la cita a la que apela F. Masiello nos invita a interpretar de otra forma la novela. Si por un lado *Donde yo no estaba* se distingue de un modo de entender la historia como un combate entre pueblos opresores y pueblos oprimidos y la construcción ficcional de posibles revueltas, como en las obras de Gardini, también se sustrae a una lectura alegórica de la frivolidad protésica a través de la técnica. En nuestro caso, leemos la novela como una reivindicación de la feliz y contradictoria plenitud de la literatura y los regocijos de la lengua que así como puede hablar de la catástrofe del ser puede hablar también de los supositorios a los que Aliano apela para calmar su dolor de cabeza. Es en esa heterogeneidad y en la densidad con la que está poblado ese mundo que podemos establecer una analogía con el nuestro, no porque intente representarlo si no porque le da la densidad del nuestro.

Si como plantea F. Jameson, *La guerra de los mundos* de H.G. Wells es “la fantasía pesadosa, escrita por un victoriano que se pregunta si la brutalidad con la que él ha utilizado a los pueblos coloniales no podría serle infligida a él por una especie más avanzada” (Jameson, 2015, p. 315), es admisible postular que la cuestión del colonialismo ha sido transversal a la ciencia ficción desde su etapa fundacional.

Aunque las convenciones de la ciencia ficción puedan dramatizar esta cuestión en forma de encuentros galácticos, la preocupación tiene una fuente claramente muy terrestre en las relaciones entre sociedades industrializadas y sociedades supuestamente subdesarrolladas de nuestro planeta. (Jameson, 2015, p. 315)

En el caso de las obras de nuestro corpus, el problema se despliega desde una literatura y un territorio periféricos. En las novelas de Gardini y Cohen está planteada la cuestión y la comparación de sus tratamientos puede ser la clave para entender sus diferencias. En las novelas de Gardini, la cuestión tiene un tinte de maniqueísmo, los territorios y los sujetos colonizadores y colonizados están claramente separados y de los oprimidos surge una superación vitalista de los opresores; en la novela de Cohen, la colonia, la periférica Lavinia, está mediada a través de Yónder⁴, quien ha ido a las campañas de “culturización” y ha regresado verdaderamente mal.

El encuentro con los otros tanto en *Belcebú en llamas* como en *Donde yo no estaba* es indispensable para entender el devenir de sus protagonistas. El modo en que está construido cada uno de sus mundos ficcionales, a partir de la reducción de mundo propia de la ciencia ficción planteada por Jameson, hace que en un caso ese devenir y esa transformación involucre pueblos enteros mientras que en el otro, al no operar dicha reducción y no se ponga en juego una idea de totalidad, la relación con el otro es más íntima e inestable, menos vinculada a la idea de pueblo como totalidad cultural.

Referencias

- Castagnet, M. F. (2023). *Minotauro*. Tren en movimiento.
- Cohen, M. (2006). *Donde yo no estaba*. Norma.
- Gardini, C. (2012). *El libro de las voces*. Página 12.
- _____. (2016). *Belcebú en llamas*. Letra Sudaca.
- Bracamonte, J. (2012). Futuros potenciales en mundos contemporáneos o James Ballard en la poética extraña de Marcelo Cohen. *Revista Iberoamericana*. LXXVIII (238-239), 211-224.
- Jameson, F. (2015). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal.
- Masiello, F. (2012). En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina). *Cuadernos de literatura* (31), 79-104.
- Quereilhac, S. (2019, agosto). Presentación de *Minotauro. Fantasía y Ciencia Ficción*. En *Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. <https://ahira.com.ar/revistas/minotauro-fantasia-y-ciencia-ficcion/>

⁴ “Yonder” es un arcaísmo del inglés que designa una distancia lejana pero todavía visible.

_____. (2021, noviembre). Presentación de la revista *Minotauro* (2da época). En *Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. <https://ahira.com.ar/revistas/minotauro-2da-epoca/>

Ryan, M.-L. (2017). The aesthetics of proliferation. En M. Boni (Ed.), *World building: Transmedia, fans, industries* 31-43. Amsterdam University Press.

Orígenes y Crecimiento del FIC de Pehuajó

Lic./Prof. Agustina Risucci

UNLP, ISFT 8, FIC Pehuajó

arisucci@yahoo.com.ar

Esp. Julieta Passols

UNQ, Escuela de Arte Carlos Torrallardona, FIC Pehuajó

julipas@hotmail.com

Prof. Maica Bravo

Escuela de Arte Carlos Torrallardona, FIC Pehuajó

bravomaica@gmail.com

RIAA Claudia C. Speranza

TECC, Facultad de Arte UNCPBA, FIC Pehuajó

csperanza@arte.unicen.edu.ar

El Festival

El Festival Internacional de Cine de Pehuajó (FIC PEHUAJÓ) es un evento anual de nueve días; que impulsa, por un lado, la difusión del cine independiente con una marcada impronta regional y, por otro lado, promueve el intercambio artístico a nivel regional, nacional e internacional. Llevamos once años de trabajo en el territorio.

Inicios

La idea de realizar este festival surgió con la necesidad de visibilizar materiales audiovisuales de algunos/as vecinas de la ciudad que habían migrado a las grandes urbes para realizar sus estudios superiores en artes audiovisuales. En esa primera idea, buscábamos compartir nuestros materiales para conocer nuestros trabajos, que en muchas ocasiones- y a pesar de tener un mismo origen-, desconocíamos completamente. Esta idea fue la semilla para la realización del festival de cine. Después de ese primer intento fallido, decidimos ampliar la convocatoria a compañeras/os de las instituciones educativas en las que habíamos cursado nuestros estudios superiores y a conocidos/as de ellos/as. Empezamos a hablar en octubre/noviembre del 2011 y en febrero ya estábamos lanzándonos a esta hermosa aventura.

En un principio sólo estábamos Julieta Passols, Maica Bravo y Agustina Risucci. Después de unos años se sumó Claudia Speranza y Valeria Pertov. Con el paso del tiempo, nos convertimos en los pilares del festival. La motivación inicial fue devolverle algo a nuestra ciudad natal. Hacer este festival de manera gratuita significa poder hacer un pequeño aporte a la cultura local.

Espacios de crecimiento

Desde el inicio los espacios de proyección fueron variados y ambulantes. La primera edición del Festival se realizó en la vieja Estación de Trenes, en donde en ese momento funcionaba el Museo de Pehuajó. Ahí improvisamos una sala de cine con unas cuantas sillas de plástico y una modesta pantalla donde proyectamos algunas películas y varios cortos.

Dado el entusiasmo que teníamos porque el Festival se instalara- y pensando en probar si era mejor la convocatoria en verano o invierno-, hicimos una edición especial en la Escuela de Arte “Carlos Torrallardona”, durante las vacaciones de invierno. Ahí se nos facilitó un aula en donde acomodamos una pantalla y ordenamos las sillas que la escuela nos proporcionó. Después de esa experiencia decidimos mantener el festival en el feriado de carnaval dado que, a pesar de tener ciertas complejidades (hay que cerrar agendas y presupuestos en diciembre del año anterior) al desarrollarse durante las vacaciones, muchos realizadores/as, docentes y estudiantes se acercan al evento por tener mayor disponibilidad horaria.

Unos años más tarde empezamos a trabajar con la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia. Ellos ya contaban con una pantalla y proyector propios, así que sólo tuvimos que acomodar algunas sillas para el público. La Biblioteca se convirtió en un fiel aliado, al igual que Silvia, su bibliotecaria, que no sólo nos abría las puertas de la institución, sino que también colaboraba con la organización del Festival, convirtiéndose en parte del equipo.

El otro espacio que se unió con los años fue la sala del teatro independiente de Pehuajó, el TIP, que también contaba con proyector y pantalla; en este caso las sillas para los espectadores ya estaban organizadas. Así que sólo teníamos que pensar en la proyección del material y el corte de entradas.

También, durante algunas ediciones, el salón dorado de la Municipalidad fue transformado en una sala de cine. Como es un salón amplio que nos permitía mayor capacidad de público, alquilábamos pantalla y sonido.

En nuestra última edición tuvimos la fortuna de contar con una sala de cine propiamente dicha. La recientemente reinaugurada sala de *Cine Zurro*. Contar con este espacio no sólo elevó la calidad de las proyecciones, sino que además brindó un espacio más confortable al público donde poder disfrutar de la programación del Festival. Desde el lado de la organización, nos facilitó y liberó de algunas tareas como corte de entradas, rendición de BOC al INCAA, proyectoristas. Nos gusta pensar que de alguna manera el festival contribuyó a la reapertura de esta sala de cine que desde la década del '90 se mantuvo cerrada. Haber podido hacer el festival en esta sala fue un regalo que la vida nos brindó y que tuvimos la fortuna de disfrutar.

Impronta del Festival

El Festival nunca fue sólo un festival de cine. La propuesta siempre se pensó como un evento integral, es decir, siempre sumamos bandas de música, muestras de artistas plásticos y fotógrafos/as. Y creamos espacio para talleres tanto de música como de plástica y fotografía. Nos parece que, así como el cine es una disciplina que se nutre de varias artes, nuestro festival también debía nutrir y dar espacio a esas otras formas de expresión artística.

Siempre privilegiamos el encuentro presencial, la creación de lazos, apoyos, vínculos entre los participantes del festival. La idea es y fue siempre poder nutrirnos de los vínculos que nos proponían nuevas miradas. Después de cada proyección se genera un espacio de debate y diálogo entre el público y el/la director/a para compartir nuestras diferentes lecturas e interpretaciones del hecho artístico.

Teniendo la posibilidad de contar con variada participación de directores/as, actores, actrices, críticos de artes, profesores y artistas en general, empezamos a organizar mesas de intercambio entre los directores de largometrajes y cortometrajes. En esas mesas se compartían experiencias y diferentes maneras de hacer, pensar, sentir y comprender el cine.

Perfil Popular y Transfeminista

Con el correr de los años se fue puliendo y delineando un perfil del festival en donde nos dimos cuenta que siempre había espacio para películas sobre derechos humanos y cine con perspectiva de género.

Otro de los objetivos que teníamos en mente, era que esas películas que elegíamos proyectar en nuestro festival, primero fueran de difícil acceso para el público pehuajense,

y segundo, contaran historias de otras geografías del país, buscar-en lo posible- salir de las historias de las grandes urbes donde se viven otras experiencias y acercar historias que tuvieran más que ver con el público de nuestra ciudad. Historias en donde pudieran verse reflejados y sentirse identificados. Por esa razón, buscamos generar lazos con directores/as de otras provincias. Esa tarea no fue fácil pero siempre tuvimos como norte esa idea rectora.

Por esa misma razón empezamos a armar espacios de proyección de muestra de diferentes festivales, para buscar lazos que nos fortalecieran y nos nutrieran con nuevas experiencias.

Entonces fuimos por más y empezamos a buscar películas de países vecinos. Cómo podía ser que estando tan cerca no tuviéramos acceso a su filmografía. ¿Qué conocíamos? ¿Qué nos llegaba del cine Uruguayo? ¿Y del Chileno? De Brasil conocíamos un poquito más pero tampoco era tanto, sólo lo más comercial. Así fue que empezamos a crear la sección de Países Limítrofes y año a año íbamos cambiando el país invitado, del cual proyectábamos algunas películas para tener un pequeño pantallazo de la actualidad del cine que hacían nuestros vecinos latinoamericanos.

El equipo

El equipo de trabajo fue mutando desde sus inicios. Las puertas de entrada y salida siempre estuvieron abiertas para todo aquel que se quisiera sumar y también para el que quería irse cuando así lo sintieran. En estos once años de trabajo ha pasado mucha gente, sin embargo, todas las personas que transitaron por el festival dejaron su huella. Las que perduramos somos las que sostenemos y conformamos el núcleo duro del equipo de trabajo.

Julieta Passols, la directora y creadora del Festival, antes de iniciar el festival venía de realizar varios encuentros de artistas en la ciudad. Agustina Risucci venía trabajando en la producción de cine y en pedagogía y se sumó como productora y mano derecha de Julieta. Claudia Speranza venía de trabajar en el Festival de Cine de Tandil y en principio se sumó para seleccionar parte de la programación del Festival y se quedó colaborando con la curaduría del festival, las reseñas para el diario local y los debates pos proyección. Valeria Pertov formaba parte del equipo del Festival de Cine Mujeres en Foco se sumó a colaborar en la parte de prensa del Festival. Maica Bravo, que arrancó siendo estudiante de Arte, nos acompañó durante toda su carrera colaborando en todo lo que fuera necesario, siempre aportando su mirada estudiantil, fresca y abierta a lo nuevo por venir.

A este equipo se fueron sumando diseñadores/as, fotógrafos/as, estudiantes y egresados de cine y artistas en general que tenían ganas de pasar por la experiencia de un festival de cine. Siempre estuvimos abiertas a sugerencias y propuestas porque la idea rectora es poder sumar a las/os pehuajenses, haciendo especial hincapié en las y los jóvenes.

Recursos

Desde el inicio contamos con el apoyo Municipal; desde la Secretaría de Cultura pudimos tener un diálogo fluido para llevar adelante el evento. Si bien los recursos no siempre eran monetarios y nunca tuvimos un presupuesto estable para la realización del festival, sí tuvimos a disposición recursos y espacios; como por ejemplo el Salón dorado de la Municipalidad, la combi de Cultura para trasladar invitados y la casa del Intendente para alojarlos, el SUM donde poder realizar los almuerzos y cenas -espacio muy importante para la construcción de lazos y vínculos-; tal vez parezca trivial, pero es en esos momentos de relax y distensión donde se generan y fortalecen estos lazos.

Los primeros años no solicitamos ayuda al INCAA por desconocimiento. Fue en la tercera edición que nos pusimos a trabajar en la presentación de la carpeta y completamos todos los requisitos. Sin embargo, esto tampoco nos garantizó un presupuesto estable ni la certeza de pago antes de la realización del evento.

Del Instituto Cultural de la Provincia lo único que obtuvimos durante estos años, fue las Declaraciones de interés, por ese motivo consideramos que es importante la sanción de una Ley Audiovisual de la Provincia para el apoyo tanto a festivales como a los proyectos de realizadores audiovisuales.

Algo a destacar es que durante el año 2023- y por una decisión municipal-, contamos con un pequeño pago de honorarios que se realizó desde mediados de año y hasta la realización del evento, en febrero. Creemos que es un hecho digno de destacarse porque en ninguna de las instituciones que apoyaron la realización del festival está contemplado el pago de honorarios a lxs organizadorxs. Ni en el INCAA ni en el Instituto Cultural, situación que nos parece un tanto paradójica dado que son instituciones gubernamentales dedicadas a apoyar y fomentar la cultura. Esperamos que esto se replique en diferentes municipios y fundamentalmente, se tenga en cuenta tanto en el INCAA como en el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, como una manera de fomentar y fortalecer el desarrollo, crecimiento y fortalecimiento de los festivales dentro de la provincia de Buenos Aires.

Política cultural pública Argentina: un hiato entre el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) y el Instituto Nacional de Teatro (INT)

Larisa Rivarola

UBA-FFyL-GETEA

larisarivarola@gmail.com

Introducción

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) es una institución estatal creada en 1936, en Argentina, que actualmente mantiene una vida activa en la gestión pública de las artes escénicas. Es un organismo pionero en la investigación teatral que evidencia un Estado activo en la producción de contenidos y la difusión de la historia teatral nacional. Fue creado bajo la órbita de la Comisión Nacional de Cultura, órgano de aplicación de la Ley de Propiedad Intelectual N° 11723 sancionada en 1933. Más de medio siglo después, en 1997, a instancias de la sanción de la Ley Nacional de Teatro N° 24800, se creó el Instituto Nacional de Teatro (INT) cuyo objetivo es el fomento del teatro nacional. En una investigación actualmente en desarrollo en torno a las políticas culturales sectoriales y la legislación de artes escénicas, encontramos algunas particularidades respecto de la vida de ambos organismos, que evidencian la superposición de ciertas funciones, y una reducción del área de injerencia del INET para ceder espacio al INT. Esto último, además, resultó en el abandono de importantes disciplinas que también eran de interés como la danza y los títeres, la eliminación de acciones de promoción y difusión, y la reducción del contacto efectivo con los más diversos públicos. En este trabajo nos proponemos dar cuenta de lo que consideramos una fisura instaurada por la simultaneidad de ambos organismos y que advertimos que es necesario problematizar, con el objeto de indagar en la política cultural pública contemporánea a partir de su concepción sectorial.

Sobre Política cultural pública en Argentina entendemos que es necesario realizar la siguiente consideración. Para comprender toda intervención estatal debemos tener en cuenta en nuestro análisis el desguace que sufrió el Estado en la última dictadura cívico militar según consigna el sociólogo Ricardo Sidicaro (2001), en tanto posterior a ello, las capacidades integrales que

supo tener el Estado nacional en diversos períodos no lograron ser reconstituidas por ninguno de los sucesivos gobiernos democráticos. Nos referimos a que, una vez recuperada la democracia, las diferentes gestiones de gobierno, independientemente de su signo partidario o de su proyecto político, continuaron intentando administrar un aparato estatal desmembrado. Esta fragmentación explicada por Sidicaro coincide con el tercer período¹ de intervencionismo estatal (según la periodización que él establece) en la que se dió un salto cualitativo en la desarticulación del aparato burocrático estatal. Con la referencia a las “capacidades integrales” del Estado aludimos a un desempeño que implique un despliegue virtuoso de las herramientas estatales que pueden hacerse evidentes cuando existe una articulación intersectorial, intra burocrática e interministerial en sus acciones con el objeto de satisfacer las demandas de la población. En el campo de la cultura tomamos a dos organismos estatales, cuya observación nos brinda utilidad analítica para pensar en la integralidad estatal referida.

En resumen, consideramos la incapacidad del Estado, luego de la última dictadura cívico-militar a partir de su imposibilidad de operar multiagencialmente. Lo que Esteban Rodríguez Alzueta (2023), abogado e investigador del campo jurídico, denominó “ministerialismo”. Rodríguez Alzueta utiliza esa categoría para definir a la fragmentación y debilitamiento de lo estatal, pero también a la compartimentación política que impone tal desarticulación. Y en dicha desarticulación habla de ministerios que adquieren vida propia, que se van desenganchando y se vuelven cada vez más reticentes a una conducción que los articule. Rodríguez Alzueta, retoma la tesis que ya mencionamos de Sidicaro formulada en su libro *La crisis del Estado*, publicado en diciembre de 2001; y sostiene que la última dictadura fragmentó el Estado, lo desguazó hasta su feudalización e impuso una desarticulación estatal que llega hasta nuestros días. Así, ambos autores afirman que la fragmentación fue el resultado de un gobierno colegiado que se repartió las distintas áreas. En este punto si bien no ahondamos más por economía expositiva (pues de hecho estoy trabajando en la profundización de este abordaje de lo estatal) la referencia es importante a la luz de reafirmar la necesidad de que toda investigación que aborde políticas públicas estaba obligada a adoptar una perspectiva histórica y relacional.

¹La primera y la segunda etapa de intervencionismo se establecen en los períodos: 1930-1955 y 1955-1976 respectivamente. Para profundizar esta conceptualización ver: Ricardo Sidicaro (2001). *La crisis del Estado*.

El INET

Como ya afirmamos el INET fue una institución pionera dedicada a la promoción de la actividad teatral nacional desde su estudio, en principio. Pero, tempranamente, amplió sus actividades, programas y acciones. Así, el Estado invirtió recursos para la investigación, la producción de contenidos y difusión de la historia teatral nacional. En sus inicios, el organismo evidenció, según la investigadora Yanina Leonardí (2023): (un) “férreo vínculo entre los historiadores, el Estado y la nación, cuyo propósito respondía a un orden comunitario: narrar la historia y despertar el interés por ella, que en este caso puntual era por la historia teatral.” (2023, p. 26). En nuestra palabras, formar a la ciudadanía en la cultura teatral en lo que podemos observar como una clara relación de las políticas públicas y la vida cotidiana en el campo cultural.

En la actividad de este organismo encontramos un preciso ejemplo de capacidades estatales plenas observable desde la denominada etapa fundacional hasta completar la primera década de vida (1936-1946) según refieren lxs investigadorxs Laura Modigliani y Nicolás Ricatti (2023). Específicamente, en 1943 se produjeron dos cambios paradigmáticos y significativos: el primero fue la difusión del teatro en la clase obrera y el segundo, la refuncionalización del teatro para niños como herramienta educativa. Este segundo eje es el que tomaremos como ejemplo. ¿Cómo se dio esta refuncionalización? Se realizó un concurso de títeres para maestros y maestras. Estos serían seleccionados para realizar un curso de títeres dictado por Javier Villafañe. La acción se realizó en conjunto con el Consejo Nacional de Educación. Es decir que, se produjo una articulación interinstitucional entre el INET (como órgano dependiente de la Comisión Nacional de Cultura), el Consejo Nacional de Educación que involucra directamente a docentes y escuelas públicas, el campo artístico representado por lxs artistas titiriteros, las infancias y sus familias como destinatarios directos. Para mayor claridad citamos el epígrafe de una fotografía de la época en la que se observan decenas de niñxs sentadxs presenciando una función de títeres:

En el Instituto Nacional de Estudios de Teatro se ha cumplido últimamente un programa de difusión de teatro de títeres desde su origen hasta nuestros días. Esa enseñanza ha sido, especialmente, dedicada a los maestros de las escuelas primarias

a quienes han tenido oportunidad de aprender a hacer un títere, vestirlo, manejarlo y representar una comedia en un teatro construido sencillamente con madera terciada, lona y arpillera. En muchas escuelas de esta capital² se realizaron funciones con títeres modelados, pintados y vestidos por niños, y se han representado obras escritas por los propios escolares. En distintos barrios de la ciudad, preferentemente al aire libre, se ha dado también espectáculos gratuitos por el Teatro La Andariega, que dirige Javier Villafañe, y en las escuelas primarias del interior de la república se ha distribuido profusamente el ejemplar de Titirimundi, publicación que contiene las instrucciones necesarias para que en cada escuela los alumnos puedan construir un teatro de títeres, manejar los muñecos, y representar, preferentemente, obras escritas por ellos mismos, inspirándose, cuando sea posible en temas del folklore local o tradiciones argentinas. (1943)

Esta política cultural, claramente interdisciplinaria, o mejor dicho, intersectorial determinó que en 1944 se creara un Teatro Nacional de Títeres. Es así que el INET, se comenzó a ocupar de los títeres también, así como lo hacía con el teatro y también con la danza. Las políticas de promoción, fomento y apoyo a lo que hoy podríamos llamar artes vivas, y bien “artes escénicas” se dieron con una perspectiva amplia que dar cuenta de que quiénes conformaron nuestro pasado teatral, lo hicieron sin que se interpusieran sus posicionamientos ideológicos y tenían, además, una concepción amplia y no sectorial excluyente entre prácticas artísticas que compartían muchas características. En los agentes involucrados en las políticas del INET se evidencian perspectivas nacionalistas, revisionistas, tradicionalistas (Leonardi, 2023), entre muchas otras posiciones. Ello pone de manifiesto que en los orígenes de nuestras políticas culturales si bien existió una tensión entre lo culto y lo popular³ ello no fue

²Publicado en el diario La Prensa de la ciudad de Buenos Aires en 1943.

³El campo de la cultura, se encontraba dominado también por una élite, predominantemente porteña pero cuya mirada, aunque conservadora, se propone la creación de la primera agencia estatal dedicada a la promoción cultural nacional. Uno de sus mayores representantes, el Senador Matías Sánchez Sorondo, fue quien primero presidió la comisión que analizó el proyecto de Ley de Propiedad Intelectual y luego la CNC propiamente dicha. Recordemos que Sánchez Sorondo participó del golpe de estado a Yrigoyen, encabezado por Félix E. Uriburu, de hecho fue Ministro del segundo, y posteriormente, ya como senador nacional por la Provincia de Buenos Aires (1932 a 1941) fue uno de los impulsores de la Ley 11.723, quien en su alocución frente al Senado Nacional argumenta en favor de la creación de un fondo de financiamiento de la CNC como herramienta para estimular una “cultura superior”, proteger la “producción intelectual argentina” a la que también denomina “bienes imponderables” y cuyos resultados se traducen en “prestigio para el país”, “elevación del gusto”, “refinamiento de las costumbres” y “aplicabilidad técnica”. En el mismo sentido, en la Cámara de Diputados, el legislador

impedimento para llevar adelante una política cultural que estimuló la actividad teatral local.

El INT

La sanción de la Ley N° 24800 en 1997 significó una conquista valiosa en el campo de los derechos culturales desde el punto de vista de la intervención estatal; y en perspectiva histórica, fue una respuesta política a una lucha colectiva de años, la de la comunidad teatral. A la luz de dicha ley se creó el Instituto Nacional del Teatro, su órgano de aplicación. Este organismo opera hasta el día de hoy con la misma potestad. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto, aún hoy, le permiten elaborar, ejecutar y dar seguimiento a una política teatral en todo el país. Su carácter federal definió regiones, tiene representaciones provinciales y una conducción que, felizmente, es colegiada y democrática. Ahora bien, la reivindicación de la lucha antes mencionada, no quita que no podamos advertir que en aquel momento esta norma emergió como si el pasado teatral en términos de institucionalidad no existiera. Es así que el INT se erigió como el primer y único organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio nacional, cuando no lo era.

Lamentablemente para las artes escénicas, el INT, a diferencia del INET, fue concebido sólo para la promoción de actividades teatrales a través de concursos, muestras y festivales. Su objeto es menor, no aborda las hoy denominadas artes escénicas sino el teatro. Otorga premios y becas, apoya la conservación y creación de espacios teatrales, edita publicaciones, y brinda algunos cursos, eventualmente. Las actividades además están destinadas a una ciudadanía sólo concebida como público consumidor pues se hace foco en la producción artística profesional.

El hiato

En un recorrido por la vida de ambos organismos encontramos una superposición de algunas funciones y una reducción del área de injerencia del INET para ceder espacio al INT o bien para abandonar áreas de interés. Es decir que, existió una reducción en el campo de acción del INT respecto del INET, inversamente proporcional a la dimensión que se le dió al primero

Roberto Noble, que también había formado parte de un gobierno subordinado a intereses foráneos, en el campo cultural comparte las ideas de Sánchez Sorondo y trabaja con él en el Proyecto de Ley de Propiedad Intelectual, cuyo Registro y áreas dependientes se ubicaron bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Esto último evidenció una perspectiva en torno a la “obra” en tanto producción material y no simbólica.

una vez investido como organismo rector de la actividad teatral nacional. En términos prácticos: tuvimos un organismo que promovía ampliamente actividades de danza, títeres y teatro, evidenciando una concepción amplia de las artes escénicas. Luego planteando sectores de la cultura, cada uno de ellos fue reducido a una menor expresión reforzando una representatividad hacia el campo teatral únicamente, desentendiéndose de la danza y de los títeres y alejando ostensiblemente a la ciudadanía de la actividad teatral, concibiéndola como público únicamente.

La fisura a la que nos referimos se ubica en el desconocimiento o la omisión del INET por parte de quienes propugnaban por el INT. Esa hendidura es una disociación entre lo que ya existía y la “supuesta” novedad, estructurada por las condiciones de fragmentación y debilidad, a nivel burocrático, en las que el Estado se encontraba. Y, en ese sentido, planteamos el siguiente supuesto: Es tal vez ese hiato uno de los motivos por los cuales, en la actualidad, nos encontremos con una fragmentación en la comunidad de las artes escénicas que reclama de manera sectorial por una Ley de danza o una Ley de circo, reflejándose en una Ley de teatro que consideramos necesario rediscutir. Porque el INT hoy sólo se ocupa del teatro en su producción y expresión, y el INET se orientó únicamente a la conservación, archivo y biblioteca. Y sólo el INET mantiene, entre sus objetivos, el interés por llegar a la ciudadanía en general, invitándola a conocer su propia historia teatral, a entender el teatro no sólo como práctica artística, sino como herramienta de transformación social, de expresión de un pueblo de su propia identidad nacional. Pero quedaron en el camino la danza y los títeres, sin encontrar posibilidad de emergencia (de emerger) el circo y la performance. Este abordaje sectorial, cuyo análisis también forma parte de otro trabajo actualmente en desarrollo que retoma analíticamente los planes nacionales como antecesores de los institutos sectoriales de cultura en Argentina, ya trabajado por Rubens Bayardo (2024). El INT emergió en el seno de un aparato estatal en situación de “ministerialismo”, retomando a Esteban Rodríguez Alzueta, y a través de él, a Sidicaro.

En ese sentido, entendemos que ante un estado fracturado en múltiples partes nos encontraremos con políticas públicas de igual talla. De haber tenido un Estado fuerte, robusto, hubieran sido posibles políticas culturales coherentes, sólidas y sostenidas en el tiempo. ¿Hubiera sido posible crear una institución que abarcara artes escénicas y/o performáticas? ¿incluiría hoy circo y performance? ¿Estaríamos hoy demandando una Ley

de danza? ¿otra de Circo?? ¿los títeres serían revalorizados cobrando mayor relevancia en las líneas de apoyo? Para poder ensayar respuestas es necesario ubicar a las políticas públicas en un contexto historiográfico y poner sobre la mesa nuevas discusiones. Y si bien es verdad que la mesa de discusión, hoy, se ha achicado y fracturado ostensiblemente, continúa habiendo una mesa.

Observamos que existió una reducción en el campo de acción del INT respecto del INET, inversamente proporcional a la dimensión que se le dió al primero una vez investido como organismo rector de la actividad teatral nacional. En otro trabajo actualmente en desarrollo, en torno a la legislación teatral que procuró la Ley N° 24800, nos preguntamos por la ausencia de referencias al INET como antecedente de una norma nacional orientada al teatro. Tampoco hemos encontrado menciones al INET en los debates en torno a tal ley, ni en las discusiones dentro de las organizaciones conformadas en el seno del campo teatral a raíz de las luchas por ella. Dice Sidicaro que “(...) los proyectos gubernamentales se llevan a la práctica incorporando, o reflejando, las condiciones objetivas correspondientes a las capacidades estatales disponibles.” (2001, p. 21). Es muy posible que, ese juego de espejos entre Estado regulador y sus propias políticas, que describe la cita sea el caso de los organismos que son objeto de nuestro análisis..

Conclusión

El INET fue un paradigma que emergió en los 30, se consolidó al inicio de los 40 y el peronismo profundizó (a través de una precisa planificación), profesionalizando a quienes desarrollaban actividades artísticas como teatro, danza, títeres y literatura, articulando sus actividades con diversos organismos públicos de modo transversal e intersectorial. Tomo este ejemplo para dar cuenta de cómo la capacidad de un Estado se refleja en sus políticas públicas. Entonces, y a la luz de lo dicho, consideramos que para analizar la políticas culturales públicas en las artes escénicas necesitamos realizar dos acciones fundamentales: La primera debe ser, en perspectiva del investigador Osvaldo Pellettieri (2003), ubicar a nuestro objeto (los organismos sectoriales) en su contexto histórico, determinando sus condiciones de emergencia. Acá nos referimos a que para pensar en las formas de intervención estatal en cualquier campo o disciplina debemos observar cuál era la situación en la que se encontraba ese Estado activo. Observar los cambios estructurales del Estado, sus

avances o retrocesos, su debilidad o fortaleza nos permitirá profundizar y consolidar el análisis.

Por otro lado, para analizar una política particular, el INET y el INT por ejemplo, necesitamos conocer la historia interna de cada uno, colocándolos en relación con el contexto antes mencionado. Si bien no desvalorizamos el arduo y amplio trabajo realizado por el INT desde su creación en todas las regiones del país, el desarrollo y la ampliación de los circuitos teatrales de festivales y encuentros, la vinculación entre regiones en un territorio tan vasto como el nuestro, las fiestas provinciales y los subsidios a la producción de obra; la mayoría de sus destinatarios desconoce que un antecesor por muchas décadas, el INET, que hoy sostiene una importante biblioteca especializada y un archivo teatral Argentino que conforma una parte valiosa de nuestro patrimonio escénico nacional, llevó a cabo ciclos de conferencias y cursos de especialización, involucrándose con la educación artística dictando seminarios de teatro⁴ y danza⁵ y conformó un Museo Nacional del Teatro (1938) y un Insituto Nacional de Títeres, entre muchas otras actividades que superaban el radio de acción ejercido hoy por el INT. Y, todo ello, alcanzando una cantidad de destinatarios que ostentaba una considerable diversidad.

Bibliografía de referencia

Bayardo, R. (2024). *Política, economía y gestión cultural*. RGC Libros.

Leonardi, Y. (2023). “La Comisión Nacional de Cultura y el intervencionismo estatal en las artes escénicas”. *Entre la tradición y la modernidad: historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: 1936-2022* / Laura Mogliani... [et al.]; editado por L. Mogliani. - 1a ed.- CABA: Ministerio de Cultura de la Nación.

Modigliani L. y N. Ricatti. (2023). “El Instituto Nacional de Estudios de Teatro: creación y primera década de vida (1936-1946)”. *Entre la tradición y la modernidad: historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro: 1936-2022* / Laura Mogliani... [et al.]; editado por L. Mogliani. - 1a ed. Ministerio de Cultura de la Nación.

Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)* Vol. IV. Galerna.

⁴Seminario dramático (1947-1955)

⁵Seminario de Estudios Coreográficos (1947-1948)

Rivarola, L. (2022) "Perspectivas del derecho aplicadas al análisis de las políticas de fomento a la actividad teatral: los subsidios del Instituto Nacional del Teatro en Argentina". *Culturas. Revista de Gestión Cultural* (EISSN: 2386-7515), V. 9, N. 2, diciembre, 2022, Valencia: 58-75. Disponible en: <http://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/18236/15535>

_____. (2022). "La puesta en marcha de la Comisión Nacional de Cultura: Políticas públicas de promoción cultural y racionalización del gasto (paradojas de la década infame)". Ponencia presentada en el XXX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, organizado por GETEA - FFyL - UBA. Lugar: Facultad de Filosofía y Letras - UBA. 3 al 5 de agosto.

Rodríguez Alzueta, E. (2023). "El ministerialismo. La inseguridad vista desde un Estado desarticulado". *El cohete a la luna*, enero de 2023. Disponible en: <https://www.elcohetelaluna.com/el-ministerialismo-2/>

Sidicaro, R. (2001). *La crisis del Estado*. Libros del Rojas. UBA.

Motosierra y licuadora: un triunfo en la batalla cultural libertaria

Amparo Rocha Alonso

FSOC y FyL, UBA

rocha.amparo@gmail.com

En la campaña presidencial 2023, el candidato Javier Milei, actual presidente de la Nación, acudió a la metáfora de la *motosierra* con el fin de ejemplificar su propuesta de política económica. El término *motosierra* fue rápida y acríticamente adoptado por la opinión pública, no solo por adeptos, sino por el arco completo de políticos y economistas del país e incluso extranjeros, para exponer y debatir cuestiones relativas al ajuste de gran parte de la sociedad. Tanto a nivel verbal como visual, una herramienta evocadora de narrativas terroríficas logró instalarse firmemente en el imaginario colectivo, al tiempo que, complementariamente, la licuadora lo hizo en menor medida, pero también de modo eficaz. Tales figuras integran un repertorio breve de ejes temáticos que funcionan como armas simbólicas en la batalla cultural que lleva adelante Milei, como líder de una minoría intensa, la del espacio libertario, en pos de ganar mentes y corazones para la causa de la “libertad”. Entendemos que era en esas nuevas imágenes que la sociedad argentina adoptó con facilidad donde podía vislumbrarse la violencia ejercida contra ella actualmente bajo el nombre de *sacrificio*.

1. La batalla cultural

Podemos pensar, como se lo ha hecho repetidas veces, dicha contienda como opuesta simétricamente al “relato kirchnerista”, ubicado estratégicamente por Milei en el espacio ideológico contrario. El nuevo relato opone la *disolución del Estado* al Estado presente, la *libertad* -significante vacío- a la restricción (cepo monetario) y censura populistas, los *libertarios* y la *gente de bien*, ajenos a todo interés espurio, a la *casta*, encarnada en primera instancia en la clase política, pero desglosada convenientemente en “aquellos que “la ven”/entendieron “las ideas de la libertad” y el resto, corrupto y parasitario. Finalmente, el

ajuste al despilfarro, todo hecho en nombre de expresiones técnicas tales como “déficit cero” o “desplome de la inflación”.

Una batalla cultural se gana o se pierde, y los signos de tal victoria se evidencian en el grado de aceptación por parte de un segmento de los ciudadanos de ideas novedosas, a veces contraintuitivas o excéntricas e hiperbólicas. Ideas con consecuencias prácticas, vivibles y experimentables en la carne. En tal sentido, podría pensarse en que el discurso libertario ha tenido éxitos resonantes en un tiempo muy acotado, tal que ha impregnado en la sociedad una mezcla de recepción gustosa, deseo intenso de cambio y desgano. Sin embargo, solo podría hablarse de victorias parciales, ya que la arena política y las dinámicas sociales en Argentina se ven afectadas -como en casi todo el mundo- por veloces movimientos de ideas e imágenes-fuerza hipermediatizadas (Scolari, 2008) en el marco del actual ecosistema de medios (Canavilhas, 2012) en el que las plataformas sociales cumplen un papel preponderante. Lo que se ve en la foto de hoy puede desarmarse y reconfigurarse con signo diverso en muy poco tiempo. Aun así, es preciso revisar las señales del nuevo panorama de ideas que se ha instalado con la aparición de Milei y que, a partir de su asunción a la presidencia se ve habilitado a explayarse y exhibirse.

1.1 *Las ideas de la libertad* y una consigna: *VLLC*

Sin duda, el significante “libertad” es aquel que condensa la esencia del credo libertarista: da nombre a la agrupación de Milei y está en el núcleo de la consigna que Milei ha adoptado para proferirla con grito ronco y gestualidad guerrera, y para escribirla mediante sus iniciales -gritadas también- en mayúscula. Es confuso, igualmente, qué se entiende por libertad en el contexto del grupo que ganó las elecciones. Es bien sabido que en La Libertad Avanza confluyen dos corrientes, ambas de ultraderecha, pero con indudables diferencias, unidas solo con fines estratégicos: por un lado, el anarco-libertarismo de Milei, economicista y deudor de la Escuela Austríaca, ignota hasta hace unos pocos meses y dueña ahora de cierta notoriedad; por el otro, la rancia derecha conservadora de larga trayectoria en Argentina, con hitos como el golpe de Uriburu, la llamada Revolución Libertadora y el golpe de Estado de 1976. A Milei poco le importan los aspectos no económicos del gobierno, se declara fervoroso judío, de una de sus ramas más dogmáticas y desconoce las formas de la institucionalidad democrática, de modo que más de una vez los otros poderes del Estado han

tenido que devolverlo a su lugar. Más por afán de poder que por estructura de personalidad, el presidente, empero, ha desenvuelto habilidades pragmáticas cuando advierte un peligro en el desenvolvimiento de la gestión. Su vicepresidenta, Victoria Villarruel, representa, ante los signos novedosos del libertarismo, la ya conocida corporación militar-eclesiástica católica (ultramontana en este caso, y minoritaria, enfrentada al papado actualmente a cargo de un Pontífice progresista): so pretexto de visibilizar a las víctimas del “accionar subversivo” o directamente del “terrorismo”, no ha hecho sino reivindicar el golpe de Estado del ’76 y se dice que su intención última en el cargo es liberar a los represores detenidos. En clara tensión con el presidente, su actuación es, sin embargo, más meditada, evaluando cada paso que da y respetando las normas constitucionales con celo. Por otra parte, a tono con los tiempos posmodernos, presidente y vice, defensores de la familia tradicional y de la “vida” (posición antiaborto), contrarios a disidencias y diferencias genéricas, llevan adelante un estilo de vida no tradicional: él, con sucesivas novias surgidas del espectáculo (Daniela, Fátima Florez, Yuyito González); ella, ahora soltera y anteriormente en pareja, no casada, sin hijos.

Siendo así, “libertad” sigue sin poder definirse del todo. Sin duda es la libertad de los mercados, aunque no de los individuos menos favorecidos en el reparto. Libertad de comercio, pero con cepo y regulaciones. Libertad negada a las mujeres que no desean tener un hijo y a los jubilados, personas en situación de calle, pobres y empobrecidos, que no pueden acceder a lo mínimo indispensable. Salvo que libertad se entienda, *in extremis*, como Milei lo expresara en una ocasión: “para morirse de hambre”.

Lo atractivo de un término que recubre diversos contenidos según la situación, es que nunca queda fuera de juego. Tal es actualmente el valor -en sentido saussureano- de la palabra “libertad”, móvil, identitaria, casi otra palabra, lejana de la vieja libertad, la más hermosa del poema, tal que podríamos decir con Madame Roland: “Libertad, cuántos pecados se cometen en tu nombre”.

1.2 El contradestinatario: la *casta*

Según Eliseo Verón (1987a), todo discurso político construye tres destinatarios, que serán interpelados en grados y modos diversos por el enunciador, pero que son estructurales: el pro, el contra y el paradestinatario. El primero, el que comparte la creencia del enunciador y para quien se elaboran operaciones de refuerzo de la misma, es el adherente; el tercero, cada

vez más expandido en las democracias occidentales, es el indeciso, árbitro de muchas elecciones. Por su parte, el segundo es el viejo contrincante, a quien le caben las operaciones polémicas, es decir, de la guerra verbal, aún las más extremas, tales como la calumnia y la injuria. El contradestinatario *la casta*, ha sido un hallazgo mileísta por el modo en que logró estabilizarse durante la campaña en dichos y argumentos. Sin embargo, no debe atribuirse a Milei, sino a una larga tradición en la que confluyen anarquistas, republicanos españoles, satiristas, políticos y periodistas afines a la derecha y a la izquierda (Maestre, 2014). Tanto el metacolectivo singular¹ *libertad*, como el colectivo contradestinatario *casta* promueven debates y separaciones dentro de la sociedad: se discute sobre lo que significa libertad, a la par que cada individuo busca distinguirse de la casta, a la que cree o afirma no pertenecer. Por el contrario, las figuras de la motosierra y la licuadora, tal vez por ser más anecdóticas y no tan ideologizadas, han sido adoptadas por la mayoría de la opinión pública, no importando dónde se ubicara políticamente. A diferencia de libertad y casta, que cuentan con una tradición discursiva, dicho par de herramientas se propuso como algo nuevo, que podía atribuirse solo a Milei. Algo casi simpático.

1.3 Motosierra y licuadora: dos figuras, dos metáforas, dos motivos

Los docentes suelen apelar a dos grandes instrumentos explicativos: la definición y la analogía. Los economistas, dueños de un saber no apto para cualquiera, incluso académicos de otras disciplinas, son propensos al uso de las comparaciones ilustrativas: el país como una casa o una familia, por ejemplo. Milei propuso la metáfora de la motosierra como emblema del motivo “el ajuste”, y complementariamente se le sumó la de la licuadora, venida del arsenal del vocabulario económico. Así como libertad y casta constituyen el corazón del credo libertario, motosierra y licuadora se convirtieron en símbolos de un programa y de una metodología.

¹ El discurso político hace uso de entidades y de componentes. Los primeros, sustantivos en general, son del orden del enunciado. Los componentes se corresponden con modalidades del decir, del orden de la enunciación.



Pasaje al acto: Milei con su motosierra

Algo que empezó en el terreno verbal, aplicar la motosierra, en un momento se corporeizó: alguien, en la ciudad de Olavarría, no importa si espontánea o planificadamente puso en las manos de Milei tal objeto. Fue una suerte de pasaje al acto, que aportó a la idea expresada verbalmente un componente concreto y contribuyó a reafirmar la credibilidad de su portante. Luego apareció en imágenes fotográficas y otras realizadas con IA (el león con su motosierra).



Podemos arriesgar que el par conceptual motosierra-licuadora sintonizó con un componente sadomasoquista (Fromm, 1941) presente ya en la sociedad, resonando como eco de una promesa ciertamente sangrienta: si no puedo estar bien (la historia me lo viene demostrando gobierno tras gobierno), deseo que a los otros les vaya al menos tan mal como a mí (Levy, 2023). La figura de la motosierra, cortante, fálica, potente y viril fue adoptada por grandes sectores de la población. Al ser una entidad con valor explicativo (Verón, 1987a), se entiende con facilidad y está presta para ser usada en cualquier momento en que se requiere exponer, explicar o comentar algo relativo al ajuste. Tal ha sido su éxito que, por ejemplo, en el diario opositor al gobierno Página 12 todos los días aparece una noticia que lleva en su título el término motosierra.

La licuadora, como metáfora explicativa, no es comprendida del mismo modo: es más fácil pensar la acción de una herramienta que corta y extirpa que la de una que transforma una sustancia sólida (salarios, jubilaciones, pensiones) en líquida. Sin embargo, el par funciona con eficacia, dinamizado por su principio activo.



Publicidad alusiva



Milei de Floripa: un Milei brasileño blandiendo la motosierra

2. Volver a Erich Fromm: el carácter autoritario

Sadismo: en la actualidad, surge con frecuencia en análisis políticos y en la opinión pública la referencia a la crueldad del modelo económico, de sus impulsores y de la época en general. Evidentemente, múltiples ejemplos en el manejo de la cosa pública denotan un ensañamiento ejercido sobre diversos sectores de la sociedad, en especial los más vulnerables, lo cual ameritaría hablar de crueldad. Sin embargo, al ver las manifestaciones públicas de disfrute ante el dolor y la pérdida (hambre, desempleo) por parte del Presidente, su vocero Manuel Adorni, la Ministra de Seguridad, Patricia Bullrich y el conjunto de cuentas en redes (X) que amplifican el discurso de gobierno (o que lanzan ellas insultos y sarcasmos, convenientemente reposteados por el Presidente), entendemos que la palabra más adecuada a tal fin sería *sadismo*: en un sector de la sociedad se está potenciando una veta sádica que encontró en Milei el signo de su venganza sobre los demás.

Masoquismo: es bien sabido que Milei hizo campaña prometiendo sufrimiento. También, que ese sufrimiento lo iba a pagar la casta (política, ante todo, no tanto empresarial). Media

verdad, media mentira, su presente, con su alta popularidad en sube y baja, depende de factores de muy corto plazo y solo el futuro dirá cuál será su destino. Que un núcleo pequeño de fieles se enfervorice y grite cuando el presidente anuncia más motosierra, no extraña. Más lo hace la mansedumbre con que muchos trabajadores por debajo de la línea de pobreza, soportan la escasez, cuando no el hambre. La retórica de leones y corderos que Milei lleva adelante cuadra bien con su argumentación de que hay que sufrir para lograr resultados. A esto se agrega el hecho incuestionable de que fue anunciado en campaña.

Por eso, hablamos de volver a un autor como Fromm y a su libro *El miedo a la libertad*. Justamente, lo interesante de su planteo es que nos lleva a pensar no tanto en el principio destructivo bien visible (la crueldad) sino en el par complementario sadismo-masoquismo, no visto ya como perversión sexual, sino como una caracterología psíquica total que surge del temor a la libertad: el sádico busca infligir daño en aquellos a quienes domina y en ello encuentra placer; el masoquista busca disolverse en el cuerpo del dominador y disfruta con ello. En ambos casos, se huye de las connotaciones positivas y libidinales -pulsión de vida- de la libertad, como expresión de posibilidades creativas. Aclara Fromm que, si bien el sádico destruye, no lo hace hasta las últimas consecuencias, ya que es dependiente de su par complementario. Ambos, dominador-dominado se implican y se requieren en un esquema de reciprocidad. En ambos polos triunfa la pulsión tanática, triunfa la muerte.

Hablamos de posar los ojos en *El miedo a la libertad*, lo cual significa que, ante los desafíos del presente, este libro, puede aportarnos algunas respuestas. Publicado en 1941, gira en torno a esta facultad, la libertad, entonces en trance de perderse para grandes masas de la población en Centro Europa y Europa del Este. La libertad, actualmente capturada en Argentina por el presidente, su gobierno, más un núcleo duro pero intenso de seguidores. Libertad en suspenso, en disputa, tironeada y sometida a torsión: no será tan fácil que sucumba ante sus nuevas acepciones de libertad de mercado, de comercio, libre uso y defensa irrestricta de la propiedad privada, acepciones lejanas a las del término en su acepción original, *libertas-libertatis*

Leer el texto de Fromm resulta estremecedor, por su lucidez en la caracterización del fenómeno del autoritarismo que lleva al totalitarismo y su afirmación humanista. La Segunda Guerra Mundial no había terminado, los horrores de los campos estaban en ejecución, pero las condiciones y los mecanismos que habían llevado a Hitler al poder eran visibles para una

mente aguda y, de hecho, fueron experimentados por el mismo Fromm y por muchos intelectuales y gente del común en Alemania y los países ocupados, que debieron abandonar por las persecuciones ideológicas y raciales.

3. Ese hombrecillo...

En su *Diario de Berlin 1934-1941*, el corresponsal estadounidense William Shirer va registrando una a una las jugadas políticas y bélicas de Hitler con un estilo informativo e intimista a la vez, propio del género diario. Además de detenerse en esos aspectos ligados a la esfera política, también lo hace microscópicamente, dando cuenta de las transformaciones ideológicas en la población, su conversión al fanatismo, su aceptación de una autoridad sin límites, su propensión a culpar a un “tercero” (otrora alemán, luego devenido judío alemán, luego solo “judío”). En un momento dado, Shirer, quien tenía acceso a los grandes actos político-partidarios, narra que Hitler pasa a su lado y lo describe como un “hombrecillo...”. Hay ciertos momentos en que Milei queda también al descubierto como un hombrecillo: cierta vacilación al caminar, ciertas miradas y sonrisas que no se han cargado aún del personaje. Ese ser que ha padecido, ahora no duda en hacer padecer, sin compasión. El loco de la motosierra, como mito urbano, se encarna en Milei, llamado psiquiátrico, demente, loco, por cierto periodismo y algún sector político. En el pasado apeló a anécdotas de su vida infanto-juvenil que bien explican su carácter sado-masoquista, de aquel que disfruta rompiendo y quitando, a la vez que se transforma en un ser sumiso ante las señales de poder de un Trump, un Musk o un Gran Rabino. Suscita piedad por el dolor pasado y odio, por el que propala verbalmente e inflige a otros en el presente, sin la menor cercanía afectiva, disfrutándolo (despidos, vetos, asado), o a veces con total indiferencia (incendios en Córdoba).

4. Una retórica de la desmesura

A diferencia de lo que las Retóricas plantean como eje conceptual: un nivel objetivo, neutro de lenguaje y un segundo nivel, figurado, el estado natural de las lenguas es su figuración constante y dinámica (Lakoff y Johnson, 1980). Solo un trabajo de sustracción minuciosa de figuras, de adjetivación, de juegos de lenguaje, deja la posibilidad del discurso científico o informativo tradicional (impersonal, en Modo Indicativo, puramente referencial). Es en la

tradición occidental y producto, como vimos de un proceso histórico, que emerge la pura denotación de la discursividad científica. Si bien el discurso político es pródigo en figuraciones, el estilo de Milei reposa en una figura madre, la hipérbole: su tránsito por la vida tiene una naturaleza planetaria, qué digamos, galáctica, y sus actos producen efectos *urbi et orbi*. En medio de esta desmesura es que se integra la motosierra, de puro cuño mileístico, con la licuadora². Un triunfo provisorio en la batalla cultural libertaria por la imposición de sentidos alternativos a los del pensamiento progresista.

Somos hablados por el lenguaje y aunque no podamos escapar del todo a esa constricción, la búsqueda de autonomía en el decir y el pensamiento crítico, nos salvan de sucumbir del todo al lenguaje del poder. “Si se habla el lenguaje de los enemigos mortales, la consecuencia es la entrega y la traición a las raíces propias”, enfatizaba el filólogo Viktor Klemperer, en su libro *LTI. La lengua del Tercer Reich* (p. 277), publicado en 1947. Allí, en la forma de diarios escritos mientras malvivía en Dresden durante el nazismo, Klemperer documentó la emergencia de vocablos y expresiones que empezaban a permear la lengua nacional alemana, al tiempo que eran adoptados, quizá pensando en su inocuidad. *Ideas de la libertad, casta, ratas, mandriles, degenerados, desviados, motosierra, ensobrados, soretas, licuadora* van siendo dichas, a veces con convicción, otras entre comillas, con sorna o ironía, pero igualmente proferidas e incorporadas. De todas ellas, motosierra, licuadora, licuar, ya se han hecho parte del comentario diario de los avatares económicos. Suenan inocentes, pero no lo son, ya que arrastran una violencia inusitada.

5. Final provisorio

El uso de las metáforas de la motosierra y la licuadora nos llevó a Erich Fromm, William Shirer y Viktor Klemperer, tres testigos del ascenso del nazismo que publicaron libros en fecha muy cercana a esos sucesos. Esto los vuelve fascinantes, por su trabajo analítico potente (Fromm, Klemperer) y por los elementos narrativos y descriptivos que diseccionan un proceso de configuración social único en la historia (Shirer). En ambos casos, se guarda una distancia: la del investigador -psicólogo y filólogo-, y la del extranjero periodista, que va detectando rasgos del “carácter alemán” a partir de indicios. Los tres libros guardan una

² Agradezco la intervención del expositor Luciano Barandiarán (UNICEN), quien me señaló tal diferencia: la motosierra, como un hallazgo de Milei, en tanto la licuadora proveniente del vocabulario de la economía.

actualidad extraordinaria, que nos alerta en este, nuestro presente, bien diverso de aquel, pero con el cual pueden trazarse vínculos. El lenguaje, sus palabras y sintagmas asimilados en un efecto de moda pueden parecer no dañinos. Las imágenes ilustrativas, que complementan sentidos, en estos casos, de desgarro, sangre y violencia, pueden también resultar pintorescas, cercanas a la estética de comic. Palabras: motosierra; sintagmas: las ideas de la libertad (*la libertad*), imágenes de motosierra en manos de alguien que goza con su uso: no hay allí nada de inocente. Qué puede relacionarse de los años treinta centroeuropeos con situaciones actuales es discutible, pero convendría tener presente que las guerras se libran en varios frentes. La dimensión simbólica de lo social, que recubre a su vez imágenes y dinámicas pulsionales³ es uno de los espacios vitales para la instalación y reproducción de violencia, que luego circulará en formas más concretas por la red social. Lo cual ya estamos advirtiendo como comunidad, a la vez que parece no alarmarnos suficientemente.

³ Aludimos aquí a la conceptualización sobre el cuerpo signifiante (Verón, 1987b), por la cual este se estructura en tres dimensiones -lo indicial, lo icónico y lo simbólico-, que luego se transferirán a toda materia signifiante exterior a él.



BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV. (2023). *Ensayos urgentes*, Levy, Guillermo (edit.). Marea.

Canavilhas, J. (2011). “El nuevo ecosistema mediático”. En *Comunicación I*, págs.14-23.

Grau Navarro, J. M. (2020). “La lengua, el otro ejército del nazismo. Viktor Klemperer: LTI. La lengua del Tercer Reich”. *Nueva Revista*, N° 174, Barcelona, junio.
<https://www.nuevarevista.net/victor-klemperer-lti-la-lengua-del-tercer-reich/>

Fromm, E. (1958). *El miedo a la libertad*. Paidós.

Lakoff, J. y M. Johnson (1998 [1980]). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra.

Maestre, A. (2014). “El concepto ‘casta’. De Manuel Azaña a Herman Terstch” en *La Marea*, Madrid, 19 de agosto.

<https://www.lamarea.com/2014/08/19/el-concepto-casta-un-discurso-que-se-remonta-al-siglo-xix/>

Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones*. Gedisa.

Shirer, W. (2009 [1941]): *Diario de Berlín 1934-1941*. Debate.

Verón, E. (1987a). “La palabra adversativa”. En AAVV. En *El discurso político* Hachette.

_____. (1987b). “El cuerpo reencontrado”. En *La Semiosis Social*. Gedisa

La elección de una epistemología política feminista: poéticas territoriales y prácticas científicas situadas

Margarita Rocha

Centro de Estudios de Teatro, Educación y Consumos Culturales (TECC). Facultad de

Arte, UNICEN

margaritarocha80@yahoo.com.ar

A modo de introducción

“Pensar debemos, debemos pensar. Esto significa, simplemente, que debemos cambiar la historia, la historia debe cambiar” (Haraway, 2020, p. 73).

Hace ya unos cuantos años que pienso y trabajo en la posibilidad de construir una poética política territorial que experimente con las formas y modos de lo contemporáneo en espacios extra artísticos, territorios diversos y públicos no específicos. Esta idea nace de prácticas colectivas como el proyecto de museología experimental y crítica, “Museo Urbano” (Buenos Aires, 2005-2022), el “Laboratorio de Artistas Bonaerenses” (virtual, 2021-2022) y el, actualmente en proceso, “Mapa Imaginario de las Máquinas” (Tandil, 2019). Con diversas naturalezas, inscripciones y objetivos, estas experiencias abrieron una usina de interrogantes estéticos, sociales, institucionales, políticos y personales en mi práctica como artista investigadora. La exigencia conceptual, teórica y metodológica, así como su textualización, fue surgiendo a partir de ciertas tensiones y desafíos que la experiencia misma impone. Hoy planteo un interrogante que siento más vital que académico: ¿cómo fundamento epistemológica y metodológicamente mi trabajo desde la práctica artística como una forma de conocimiento “sistematizable” que, no obstante, mantenga el carácter inestable de lo experimental, de lo nunca del todo institucionalizado? En este recorrido, mis lecturas de Donna Haraway han sido siempre un lugar de resguardo, motivación y esperanza movilizante; también de encuentros, autoconciencia, autocomprensión. Reconozco estas

lecturas, también, como la búsqueda y reconocimiento de referentes, y la necesidad de seguir tejiendo mi linaje materno (Shor, 2007).

Lo que en este trabajo propongo se desarrolla a partir de una premisa inicial: la epistemología feminista que Donna Haraway desarrolla se expresa de dos formas muy potentes para conceptualizar, analizar y comprender prácticas artísticas territoriales como las que trabajo. Desde un plano más bien filosófico, histórico y cultural, la epistemología de Haraway sintomatiza en sí misma una forma de ser lo contemporáneo porque se desenvuelve provocando una cadena de desbordamientos de límites establecidos por el pensamiento moderno y su organización del mundo en interminables dicotomías: arte/técnica, cuerpo/mente, femenino/ masculino, natural/cultural, sujeto/ objeto, público/ privado, personal/ político, lo yo/lo otro. Desde otro plano más teórico “instrumental” su despliegue de la “imagería del *cyborg*” y de un proyecto transdisciplinar, situado, parcial y encarnado se ajusta a los modos de ser y manifestarse de las poéticas “inespecíficas”¹ de lo contemporáneo.

La pregunta es entonces, ¿qué puede ofrecer la epistemología feminista de Haraway a propuestas de investigaciones artística transdisciplinarias e inespecíficas, constituidas en la contradicción difusa de los desbordes? La epistemología feminista es síntoma de un modo de ser de lo contemporáneo que, en su manifestarse, ofrece una política de producción de conocimiento y acción sobre la realidad que puede aprovechar las potencialidades de las prácticas artísticas territoriales. En sintonía, las prácticas artísticas contemporáneas pueden ser estudiadas como formas de pensamiento situado y representación parcial de la realidad objetivadas mediante cierta “inespecificidad estética” propia del montaje, el collage, las escrituras no lineales. Estas prácticas, difíciles de sistematizar, subrayan la importancia de un conocimiento sensorial pre-lingüístico y la experimentación sobre nuevas formas de “decir”, lo todavía no dicho, a través de la experimentación sobre los lenguajes y el cruce de

¹ Recorro constantemente a la idea de lo “inespecífico” para comprender el modo de ser de “lo contemporáneo” como un modo de pensar, de decir, de hacer y sentir. Me baso, para ello, en los trabajos de Florencia Garramuño (2015) y Claudia Kozak (2006). Si bien la reflexión sobre los “deslindes” entre disciplinas y lenguajes (arte, ciencia y tecnologías; artes visuales, literatura y arte escénicas) trasciende las posibilidades de este trabajo, es importante mencionarlo para poder trabajar la cuestión de la especificidad del conocimiento artístico en relación al científico/ académico. En este sentido, juego con los términos específico/ inespecífico como un movimiento necesario para abordar los cruces que lo contemporáneo, entendido como “pauta cultural dominante” (Jamenson, 2005) propone.

ellos. Frente a la pérdida irreparable de la ilusión de lo único (Haraway, 1995, p. 209), se asoma la ganancia de esa pérdida.

La epistemología feminista de Donna Haraway: conocimientos situados, perspectivas parciales, visión encarnada e imaginiería *cyborg*²

Si tuviese que elegir la puerta de entrada al pensamiento de Donna Haraway - sé que no es la única-, me detendría en “la cuestión de la objetividad” y sus efectos en la construcción de poderosas ficciones identitarias, entre ellas, la de “lo femenino”; lo que ella describe como “el enemigo de la masculinidad abstracta” (Haraway, 1995, p. 319). La ficción teórica del conocimiento “objetivo” pone de manifiesto la construcción de una abstracción que se construye a costa de multi exclusiones: todo lo que queda afuera de “lo objetivo” -y ésto es mucho- señala la intensidad de lo singular que se expresa y que no puede ser “generalizado” sin ser dominado, textualizado, semiotizado y codificado bajo la “ley del canon cognitivo” y “las doctrinas ideológicas de la descarnada objetividad de los libros” (Haraway, 1995, p. 315). Para Haraway, la cuestión de la objetividad y el método científico son una cuestión ideológica porque esconden sus lógicas y tecnologías de funcionamiento y producción. Es este mismo ocultamiento lo que impide proyectar y activar un conocimiento responsable y efectivo de la realidad.

“La visión requiere instrumentos visuales; una óptica es una política del posicionamiento”, escribe Haraway (1995, p. 332) y pone todo “patas para arriba”. Así nos descubre miles de mundos y conexiones posibles. Miramos y pensamos siempre desde un lugar que es el de un cuerpo situado en un espacio material y textual. Es desde el cuestionamiento de la objetividad, como una ficción ideológica, que la búsqueda de “encarnación de los conocimientos” se constituye como un desafío epistemológico y un proyecto político radical y responsable. Develado el mecanismo ideológico, toda la maquinaria queda expuesta; los efectos de dominación que esconde “ese mirar desde ninguna parte” y “esa falsa visión que promete trascendencia de todos los límites”. Encarnar los conocimientos es una estrategia de transformación del canon científico que implica asumir una perspectiva parcial, intensa, que

² En este apartado, intento sistematizar los principales términos, categorías y propuestas de Donna Haraway sobre una epistemología feminista. Para ello, trabajo fundamentalmente sobre las lecturas de los artículos compilados en *Ciencia, cyborg y mujeres* (1995), en el que se incluye también y el “Manifiesto para *cyborgs*” y *Seguir con el problema* (2020).

cuestiona no sólo los relatos, sino también los efectos sobre los cuerpos, la vida y la experiencia; es decir, la construcción de un ordenamiento sensible del mundo. Como escribe Haraway, “yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados”. Frente a la objetividad masculina abstracta, la femenina trata de la localización limitada y del conocimiento situado que, frente al desdoblamiento del sujeto y el objeto, responde con la explicitación de lo que aprende y cómo mira (Haraway, 1995, pp. 324-326).³

Me pregunto: ¿el “privilegio de una perspectiva parcial”⁴ es el privilegio de asumir nuestra posición libre y, por tanto, responsablemente? ¿Privilegio de la libertad de “des definirnos” en la contradicción y la fragmentación de las identidades? Privilegio de experimentar la visión y el cuerpo con intensidad, sin violentarnos como “sujetos” que miran a “objetos” que son pasivos de ser mirados y codificados. “Los códigos del mundo no están quietos a la espera de ser leídos o humanizados”, dice Haraway (1995, p. 342). No se trata de provocar al mundo a que se nos muestre, casi siempre como recurso, sino de producir poéticamente sentido con el mundo y lxs otrxs. Mirar, en este sentido, tiene que ver más con un conversar que con un examinar. El objeto de conocimiento actúa, no es pasivo, se expresa en un lenguaje propio que, debemos, podemos descifrar. “Los conocimientos situados requieren que el objeto del conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como un recurso”, explica Haraway (1995, pp. 341-342).

Si la objetividad es una cuestión, la retórica de esa objetividad es lo que media esa cuestión. “Todo está en el cómo relatar”, dice Griselda Pollock (2007, p. 189). El discurso y sus efectos de sentido son indisociables. Las células, los organismos, los genes son efectos, ficciones, de una retórica específica, como el género. Si la epistemología occidental masculina es una

³ Si bien excede los límites de este trabajo, es importante subrayar la discusión que abre Haraway en relación al riesgo de caer en la posición epistemológica y política del relativismo. Para Haraway, el relativismo no es una alternativa a la mirada objetivista universal y descarnada. El relativismo, para ella, es otro mito de una misma retórica porque es otra de las maneras de no estar en ninguna parte al mismo tiempo que pretende estar en todas partes. Una alternativa real, que efectivamente produce un reordenamiento radical de las formas de conocer y decir al mundo, son las perspectivas parciales, localizables y críticas que admiten la posibilidad de conexiones llamadas solidaridad en la política y en conversaciones compartidas en la epistemología (Haraway, 1995, p. 329).

⁴ Refiero directamente al título de su renombrado artículo, “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial” (1995, pp. 313-347).

poderosa retórica de la exclusión, entonces, solo transformando esta retórica podemos pensar una perspectiva feminista.

La historia es un cuento con el que los mentirosos de la cultura occidental engañan a los demás; la ciencia un texto indiscutible y un campo de poder; la forma es el contenido. Punto final. La forma de la ciencia es la retórica social creadora de artefactos que configuran el mundo en los objetos efectivos. Es una práctica de persuasiones que cambian el mundo y que se disfrazan de maravillosos nuevos objetos, tales como los microbios, los quarks y los genes (Haraway, 1995, p. 317).

El desafío de una versión feminista de la objetividad, para Haraway (1995, pp. 320-321), es desarrollar las bases para una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias tecnologías semióticas y sus diversas mediaciones, que exprese y reconozca también lo inestable, parcial y encarnado de cada relato del mundo. Esto implica cuestionarnos cómo, qué, desde dónde y para qué miramos y buscamos entender el mundo y sus múltiples relaciones constitutivas. La pregunta de Pollock (2007, p. 163) - ¿qué desea el feminismo al mirar la obra de mujeres artistas?- es, en este sentido, muy necesaria como potencial epistemológico.

Una inquietud insiste en mis lecturas de Donna Haraway: cómo operacionalizar el privilegio de una perspectiva parcial, cómo materializar discursivamente el conocimiento encarnado. Me refiero a los métodos, las acciones, las estrategias y las tácticas para lograrlo. En un fragmento, hacia el final de su artículo sobre “conocimientos situados”, Haraway (1995, p. 331) sugiere que, frente al ojo occidental, las feministas pueden aprender “una nueva manera de visualización de mundos puestos patas para arriba”. Su libro, *Seguir con el problema* (2020), es quizá una respuesta indirecta que señala posibles caminos a través de la exposición de proyectos poco específicos y multidisciplinarios en los que participan, colaborativamente, artistas, científicos, técnicos y animales. Cada capítulo se dedica a narrar diversas experiencias colectivas multi especies como son, entre otros, un proyecto con palomas mensajeras y tecnologías en California o “Las historias de Camille” y los niños del compost. En el recorrido de esta lectura, se va armando, de a poco, una suerte de poética política del conocimiento y la investigación organizada desde la creatividad, la imaginación y la colaboración. Así, fui tomando notas de lo que entiendo como posibles estrategias, tácticas de un “método inespecífico” para las “prácticas científicas feministas”: a) el juego de las

figuras de cuerdas con especies compañeras; b) el pensamiento tentacular y la noción de Chthuluceno; c) la simbiogénesis y la exploración con bolsa de redes; d) la generación de parentesco raros; e) el sembrar mundos; f) hacer compost, compostar. La tarea es generar problemas y suscitar respuestas potentes a acontecimientos desbastadores, aquietar aguas turbulentas y reconstruir lugares tranquilos (Haraway, 2020, p. 19). Para ello, hay que elaborar métodos, muchas veces transitorios, poco estables, más estratégicos que formales, que habiliten caminos para estudiar afinidades en vez de identidades (Haraway, 1995, p. 191). La figura EP (*Espeulative Feminist*), que atraviesa todo su libro, señala interesantes e inespecíficos cruces prácticos: ciencia ficción, fabulación especulativa, figura de cuerdas, feminismo especulativo, hechos científicos. Como describe Haraway (2020, p. 19), el hecho científico y la fabulación especulativa se necesitan mutuamente, ambos necesitan al feminismo especulativo.

¿Qué es la imaginería del *cyborg* sino una estrategia metafórica que desencadena una serie interminable fragmentaciones que señalan las limitaciones identitarias disciplinares? La figura del *cyborg* cumple una función central en la propuesta de Haraway porque indica diversos planos una reflexión y una política radical: entre otros, a) la comprensión de una subjetividad de época abierta que se constituye en sus relaciones (conversaciones) con otras especies y tecnologías; b) la estrategia de la ironía metafórica como una retórica de la resistencia que desactiva ficciones de dominación y propone tácticas de colaboración; c) el desdibujamiento práctico de las fronteras entre ciencia, ficción y realidad social; d) la resignificación de los monstruos como alegorías capaces de transformar el miedo en potencia política de desmantelamiento de lo que Haraway (2019, pp. 37-47) llama “la informática de la dominación”.⁵ En estas cuestiones estriba la brillantez literaria de la autora cuando escribe: “el *cyborg* es nuestra ontología, nos otorga nuestra política” (Haraway, 2019, p. 11). Ella se extiende con mucha claridad:

La imaginería del *cyborg* puede ayudar a expresar dos argumentos cruciales: primero, la producción de teorías universales y totalizadoras es un grave error que sale probablemente siempre de la realidad; segundo, la imaginería del *cyborg* puede

⁵ Esta cuestión es trabajada especialmente en, *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables* (Haraway, 2023).

sugerir una salida del laberinto de dualismos el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas (Haraway, 2019, pp. 80-81).

Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. Asumirnos como *cyborgs* implica también no resistir a la contradicción e insistir en ella. La liberación, dice Haraway, se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible, de la imaginación que va más allá de las fronteras entre realidad social y ciencia ficción, entre lo humano y lo animal, entre los organismos vivos y entre las máquinas, entre lo natural y lo artificial, entre lo físico y lo no físico (Haraway, 2019, p. 10).

El *cyborg* afirma la comprensión de una epistemología feminista porque, al borrar las distinciones, borra la distinción suprema entre sujeto que conoce y objeto pasivo a conocer. Ya no hay posición definida desde donde mirar: ¿desde dónde miramos si ya no es tan clara la distinción entre el mundo como lo otro y mi yo? Es aquí donde el cuestionamiento de la epistemología feminista se muestra como una política radical que pone todo “patas para arriba”. En este tiempo en el que las redes que conectan a los seres humanos en nuestro planeta son múltiples, en el que el fin del hombre está en juego, dice Haraway (2019, p. 34), no es accidental que la mujer se desintegre en mujeres de nuestro tiempo. Es tarea de la epistemología conocer esas diferencias y representarlas singularmente.

Feminismo y transdisciplinariedad: *cyborgs*, monstruos y montaje

Un segundo rasgo que asocia la crítica feminista a la crítica cultural es su énfasis transdisciplinario. Siendo la lógica de diferenciación genérico-sexual una lógica universal que lleva la oposición masculino-femenino a funcionar como una invariante que atraviesa el pensamiento filosófico y la organización social a la vez, la teoría feminista debió forjar instrumentos de reflexión suficientemente transversales para analizar los distintos sistemas de jerarquía, oposición y negación que rigen la generalidad del mundo del conocimiento (Richard, 2009, p. 77).

Quizá el síntoma más evidente de una epistemología contemporánea se exprese, como he sugerido ya, en el borramiento de los límites disciplinares. La epistemología feminista de Donna Haraway despliega el espiral de transformaciones y posibilidades que este

reordenamiento de mundo supone. En sus estrictas separaciones, divisiones, categorizaciones, las formas del canon moderno establecieron una ficción que hoy podemos reconstruir, desarmar, desmontar y volver a montar para, quizá, no pretender construir una verdad sino verdades parciales, es decir, ficciones responsables, que asuman la creación de sus propios sistemas semióticos, menos dominadores, más amigables. Es así que, de a poco, fui comprendiendo cómo epistemología, política y poética son categorías necesarias, que se acompañan y necesitan mutuamente.

¿Qué formas de hacer, del decir, puede adoptar una epistemología política feminista? Me inquieta esta pregunta. ¿Cuál es o puede ser su retórica? ¿A través de qué historias contamos historias? ¿Importa qué ideas idean otras ideas; qué pensamiento piensan pensamientos; qué conocimientos conocen conocimientos!, exclama Haraway (2020, p. 65). Pensar las formas de las formas del conocimiento implica desmontar la verdad como signo; la mujer como signo. Nelly Richard (2009, p. 76) explica cómo la crítica feminista pudo aprovechar el análisis del discurso como una estrategia que permitió “destejer las maniobras ocultas de los signos que, supuestamente neutros, fingen que la razón abstracta del pensamiento universal es una razón superior, ya que es imparcial y desinteresada”.

Al participar de lo que M. Foucault llamó la ‘insurrección de los saberes sometidos’, la crítica feminista no puede sino romper los marcos de vigilancia epistemológica y desobedecer los protocolos de disciplinamiento académico que controlan las fronteras de inclusión-exclusión que separan los saberes pertinentes y calificados de los saberes impertinentes o descalificados. La crítica feminista parte sacudiendo los límites de las disciplinas universitarias que resguardan la integridad de los corpus académicos, para detectar los vicios de las sistematizaciones funcionales encargadas de reproducir la autoridad del canon e incorporar lo desechado por ellas a zonas intermedias (Richard, 2009 , p. 77).

Cito extensamente a Richard porque en este párrafo condensa gran parte de lo que intento subrayar en este trabajo. Me detengo aquí en tres cuestiones: la primera -que ya abordé en el apartado anterior dedicado a Haraway-, el progresivo cruce disciplinar y borramiento de las fronteras identitarias de las disciplinas; la segunda, la salida de la institución académica como único espacio de producción de conocimiento legítimo y la consecuente apertura a territorios no específicos que relacionan a la universidad con movimientos sociales, demandas

populares y políticas de la resistencia; por último, la tercera, la adopción de nuevas formas de la exploración poética y cruce de lenguajes para la producción de conocimiento. En lo que sigue, me interesa pensar particularmente esta última cuestión por las exigencias que toda investigación mediante la práctica artística impone respecto de sus formas de representación.

Tal como lo sugiere Ana Amado a propósito de Donna Haraway, son cada vez más las feministas que despliegan sus teorías ‘como una ficción apasionada, sin reconocer fronteras entre la reflexión especulativa, la estética y la política’ (Amado 2000: 235), recurriendo para ello a figuraciones del pensamiento, a ‘conceptos-metáforas’ que se mueven en sutil rebeldía contra las guías investigativas de las demostraciones-de-saber que controlan el registro científico-social de los datos numerables y verificables (Richard, 2009, p. 79).

Una epistemología feminista, al igual que la crítica feminista a la que refiere Richard, puede y debe abrirse al campo de indagación retórica, plástica y poética; priorizar “las vueltas y las revueltas de una textualidad híbrida a la exposición científico-social de los conocimientos moldeados por la industria del *paper*” (Op. Cit). ¿Cuáles formas de representación y materialización del conocimiento pueden convertirse en políticas de resistencia y de comunicabilidad, visibilidad y circulación del conocimiento? Podría plantearse la necesidad de pensar un campo de estudio sobre posibles poéticas de la investigación feminista. Entiendo que sería un campo de exploración y experimentación y, por tanto, un espacio poco delimitable. En este sentido, Donna Haraway arriesga y desafía. Arriesga la validación de su práctica como “Ciencia legítima”, pero gana en potencia política, compromiso y responsabilidad epistemológica. Abordar la actividad científica como “prácticas científicas” significa planificar intervenciones activas que buscan no solo pensar sino activar efectos y resultados en territorios “extra científicos”. Por este motivo, todos los proyectos narrados y explorados en su libro, *Seguir con el problema* (2020), son un desafío al canon establecido; canon entendido como relato pero también como formas establecidas de relatar “legítimamente”.

la fuerza de desorganización de la separación convencional entre la acción y el pensamiento mediante una capacidad de intervención-invencción diseminante en territorios múltiples [...] ‘desde la literatura’, ‘desde la filosofía’, ‘desde el lenguaje’, ‘desde la mirada’, ‘desde la crítica’, pero, también, ‘desde la calle’, ‘desde la

política', 'desde el activismo', 'desde lo cotidiano', 'desde otro lugar', testimonian este deseo de cruzar lo crítico-intelectual y lo político-social, para que la teoría arme conexiones plurales con las máquinas de agitación y sublevamiento que dinamizan sus usos ciudadanos en el afuera de la página impresa (Richard, 2009, pp. 77-78).

Crear “formas expandidas de las formas de conocer” (Pollock, 2007, p. 147) es una muy productiva forma de expresar esta cuestión por lo que indica en relación a la potencia de la experimentación con los lenguajes. Con una clara referencia al concepto de “campo expandido”, acuñado por Rosalind Krauss (1979), Griselda Pollock refiere a prácticas de investigación que se van de sus límites disciplinarios y específicos; que salen a buscar en otros territorios, saberes, lenguajes, tecnologías y elementos para conducir a formas de saber radicalmente nuevas.

El significado se produce en los espacios intermedios, y eso es lo que movemos a lo largo de los cánones, disciplinas y textos para oír, ver y comprender de nueva forma. Es precisamente por medio de estos movimientos entre formaciones disciplinarias, entre la academia y la calle, entre lo social y lo cultural entre lo intelectual y lo político, entre lo semiótico y lo psíquico, que las mujeres fueron capaces de asir las interrelaciones entre las formaciones dominantes alrededor de la sexualidad y el poder (Pollock, 2007, p. 146).

Conectar las cosas entre sí” ha sido y sigue siendo una de las predisposiciones dominantes del modo de ser de lo contemporáneo: apropiarse de formas, objetos, imágenes, sonidos, voces, mezclarlos y ponerlos en relación con otros espacios y textos para dar origen a nuevos sentidos, lecturas y traducciones. “Collage”, “remezcla”, “relacional” y “postproducción”, “montaje” y “*sample*”, son solo algunos de los términos que integran la inmensa bibliografía dedicada a delinear los modos de ser de las prácticas contemporáneas. Más allá de sus diferencias, en todos aparece el montaje de elementos diversos y la acción de relacionarlos como una constante que adoptó, históricamente, diversas maneras y que, a partir de los noventa, se radicalizó por las potencialidades de la convergencia de todo al lenguaje digital y la masificación de los interfaces y software *user friendly*. El montaje y el collage, las constelaciones, y lo relacional, se convierten en técnicas que, más allá de operaciones específicas, señalan “formas culturales” (Manovich, 2005, p. 65). La “acción de constelar” y

“el conocimiento por montaje”, que implican siempre un pensamiento y una metodología multi relacional -en términos de Haraway, “tentacular”- indican nuevas formas de la experiencia del conocimiento que dan cuenta de un desarrollo a modo de mosaico que, como lo define Georges Didi-Huberman (2000), “camina de manera distinta al discurso monolítico, ordenado y compacto, potenciando lo fragmentario, lo troceado”.

El concepto de “conocimiento por montaje” puede aportar a nuestra comprensión de una epistemología política feminista de la resistencia, contrahegemónica, que tenga como tarea la apertura del texto como “totalidad” mediante estrategias discursivas propias de lo contemporáneo, centradas en el fragmento y la ruptura lineal. Es el espacio abierto por el fragmento, su potencialidad relacional, lo que produce sentido. Como lo milita Haraway en sus trabajos, el mundo no es una totalidad a completar, un texto mudo, sino un lugar a donde ir constantemente a “constelar”, a buscar material para el “montaje interpretativo” que, a partir de la reunión de cosas muy distintas, crea otras nuevas. La epistemología feminista se convierte en una poética -que es siempre una poética política- que recurre a prácticas activistas y experimentales no específicas del campo académico como los montajes artísticos. El experimentalismo es quizá la más constante predisposición que condensa tanto al desarrollo de las rupturas de la linealidad sintagmática, como al despliegue del montaje, que es siempre apropiacioncita, que fragmenta la unidad del discurso, y es relacional por excelencia. Lo experimental, como predisposición contemporánea, indica una actitud que se inclina predominantemente a la búsqueda, sin fines previstos, de nuevos resultados a partir de la creación de nuevas combinaciones de elementos heterogéneos. Es en este sentido que lo experimental artístico -que puede nombrarse como “experimentalismo”- se dirige de manera opuesta al experimento científico que es siempre dirigido y planificado como formas diseñadas de verificar hipótesis prefijadas intentando eliminar todo principio de incertidumbre o azar.

La libertad creativa que juega con la metaforicidad de las palabras y las imágenes hace que el arte y la literatura sean capaces de vislumbrar lo aún no integrado a la circulación comunitaria por los lenguajes normalizadores del ordenamiento social. Sorprendentemente, el ‘más que eso’ y el ‘nunca del todo’ del arte y de la literatura, de una subjetividad feminista en permanente descuadre de roles y guiones, se topan con la multiplicidad batallante de muchos otros nombres y cuerpos ‘fuera de lugar’.

El 'más que eso' del arte y el 'nunca del todo' de la democracia, lo siempre incompleto de la demanda feminista, figuran el litigio de los cuerpos y los nombres 'sin lugar' (Richard, 2009, pp. 79-80).

¿Qué es la figura del *cyborg* sino un dispositivo de pensamiento y acción atravesado por las lógicas del montaje y el fragmento? ¿No es el *cyborg* el resultado de una composición experimental de lo negado, de los monstruos? Tanto el *cyborg* como los monstruos, en la literatura de Haraway, nos permiten comprendernos y situarnos en la inespecificidad de lo múltiple y, a su vez, nos brindan un terreno de creación de múltiples estrategias; estrategias que su vez son inespecíficas y producen signos, elementos y mundos inespecíficos. Conocer haciendo montajes, explorando y recolectando fragmentos diversos, visibilizando lo velado y excluido, fragmentando totalidades ficticias, mezclando y tirando hilos, buscando relaciones nuevas, puede ser la explicitación de una metodología para unas prácticas científicas y artísticas responsables. Como escribe Haraway (2019, p. 81), “la imaginería del *cyborg* significa destruir y construir al mismo tiempo máquinas e identidades”.

Breve confesión final

Pero cuando las mujeres van más allá de los límites que lo inconsciente cultural masculino censura, en ese atrevimiento e impertinencia que las mujeres pueden suscitar cuando indagan en lo desconocido para buscarse a sí mismas, algo 'aún no imaginable' ha de ser posible (Griselda Pollock, 2007, p. 194).

Sé que mi trabajo abusa, por momentos, de largas citas textuales de las autoras leídas. Parafraseo, cito directa e indirectamente a Donna Haraway, también a Nelly Richard y Griselda Pollock, y confundo mi escritura con un “plagio” voluntario y confesado. No evitarlo fue una dificultad, pero también una decisión. Cedió a la corrección de una escritura académica “prolija” y di espacio a mis ganas de reescribir fragmentos que encuentro iluminadores, brillantes, en su contenido y en su prosa. Cité y referí frases que dan luz a interrogantes para mis prácticas. Elijo estas lecturas, estás ópticas, como referentes en la investigación, pero también en mi autocomprensión como artista investigadora. Así como

Haraway no se cansa de repetir una y otra vez que es fundamental pensar a través de qué historias contamos historias, a través de qué pensamientos pensamos, la exploración sobre las escrituras que mediatizan mi escritura es vital en mi práctica.

¿Cómo leo la obra de otra mujer? Hace unos meses atrás tuve la suerte de ser invitada a escribir un texto referido a la obra de una artista, Reina Kochashian, en el marco de la muestra, “Línea materna”, (Tandil, 2023-2024).⁶ Descubrí que siempre exploro la obra de otra mujer buscando respuestas, compasiones, comunidad en nuestras predisposiciones y disposiciones cotidianas; un diálogo histórico compartido, más o menos despierto, siempre latente, que nos atraviesa. Como lo expresa, Hélène Cixous (en Pollock, 2007, p. 194): “no miremos sintaxis, sino fantasía, el inconsciente: todos los textos femeninos que he leído están muy próximos a la voz, muy próximos a la carne del lenguaje”.

El concepto de “experiencia femenina” reafirma y da consistencia a lo que intento enunciar: ¿cómo se encarnan las experiencias femeninas? Leo desde mi experiencia femenina situada y encarnada, buscando otras experiencias, que se tejen a otras tantas, hilvanando una red heterogénea y contradictoria, y que nos pone, como dice Haraway (1995, p. 184), “en relación y en acción a través del políticamente explosivo terreno de la experiencia compartida”.

Referencias bibliográficas

Didi Huberman. G. (2000). “Conocimiento por el montaje”, en *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo, pp. 172-181.

Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.

Giunta, A. (2019). “Introducción”, *Feminismo y arte latinoamericano. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo*. Ed. Siglo XXI.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Cátedra.

_____. (1999). “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, en Revista *Política y sociedad* n° 30, pp. 121-164.

_____. (2019). *Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Ed. Letra Sudaca.

⁶ <https://mumbat.com/linea-materna/>.

_____. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Ed. Consonni.

_____. (2023). *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables*. Holobionte Ediciones.

Nochlin, L. (2007). “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (ed.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, pp. 17-43.

Pollock, G. (2007). “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, “La heroína y la creación de un canon feminista”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (eds.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, pp. 141-195.

Richard, N. (1993). *Masculino/ Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Atenea Impresoras.

_____. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno editores.

_____. (2009). “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”, en Revista *Debate feminista* n° 40, pp. 75-85.

Rocha, M. (2022). “El concepto de síntoma y el conocimiento por montaje”, trabajo presentado para el cierre de Seminario de Tesis 1, “Teoría y metodología de la investigación social y artística”, docente: Ignacio Weber, Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica, Facultad de Arte (UNICEN).

Romero, P. G. (2007), “Entrevista con Georges Didi- Huberman. Un conocimiento por el montaje”, publicado en https://www.circulobellasartes.com/wp-content/uploads/2016/04/Un_conocimiento_por_el_montaje_4833.pdf.

Schor, M. (2007), “Linaje paterno”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (eds.): *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 111-129.

La explosiva censura a Jesucristo Superstar

Ab. Matías Germán Rodríguez Romero

CONICET - IEV, FFHA, UNSJ

rodriguezmatiasgerman@gmail.com

«Las bombas incendiarias ofenden al país entero y atacan al Estado»

Aquello que parece la sinopsis de una película no es más que el título que el Diario La Opinión presentó el 2 de enero de 1974, cuando escribió la crónica del frustrado estreno de la adaptación cinematográfica de *Jesucristo Superstar* (1973). Ataques ya habían frustrado el estreno de su versión musical un año antes. Al año siguiente la controversia se trasladaría a San Juan y la sección de «Cine y Espectáculos» del Heraldo del Cine titularía «*San Juan sin Jesucristo*», tras otro ataque que impediría la proyección de la misma cinta, reivindicado por un grupo identificado como *Asociación Sanjuanina Pro Vida*. Una carta anónima, justificaba el ataque informando que “no permitirán que en esta tierra (...) se insulte a Cristo”. La proyección de la cinta sería una problemática los años subsiguientes. En este trabajo, nos proponemos presentar la historia de la censura de este filme en Argentina a través del seguimiento periodístico de su frustrado estreno, a la vez que problematizamos los argumentos presentados para justificar la intervención, utilizando la cinta como *caso testigo* de las restricciones en el cine sobre representaciones religiosas en la segunda mitad del siglo veinte.

Introducción

La intervención cinematográfica en Argentina durante el Siglo XX por *causas de religión*, es un tema controversial y lleno de incidentes que a menudo, funciona como espejo de las tensiones sociales y políticas de la época. La Iglesia, o al menos ciertos factores de poder dentro de la misma veían en el cine un espectáculo *macabro*, repleto de *inmoralidades*, respecto a las cuales el Estado no se proponía hacer nada para “remediarlo”.

Es un contexto de alta conflictividad, influido por la aparición de *Ligas de Moralidad* integradas por altos mandos eclesiásticos y “padres y madres de familia”; sistemas de calificaciones morales paralelos destinados a trazar diferencias entre cines *buenos* y cines *malos* para los espectadores¹ y censuras anteriores a cintas “problemáticas”, con el asentimiento o al menos, consentimiento de los poderes del Estado. Incluso desde una subjetiva legal, la doctrina se encontraba en un debate abierto respecto del rol del Estado en torno a las representaciones *inmorales*, y aún más, respecto de las representaciones cinematográficas calificadas como *problemáticas* para el culto católico.

En tal sentido, el estreno de *Jesucristo Superstar*, una película que generó reacciones polarizadas y controversiales por su óptica y su relato a nivel mundial, encontró en Argentina un terreno especialmente conflictivo. La cinta estadounidense dirigida por Norman Jewison, se trata de una versión *alternativa* de la historia de Jesús de Nazaret, contada desde la subjetiva de Judas Iscariote y que se ocupa inteligentemente de trazar paralelismos entre la historia del profeta y los conflictos de la época. Es esta última característica, la significación política del filme y la “banalización” de la historia del máximo referente de la fe, según sus detractores y tanto de malhumor y yo soy el pan chingón no descarguen conmigo por favor nola prensa de la época, lo que culminó en las controversias que nos proponemos analizar a continuación.

Por ello, nos proponemos explorar los eventos que llevaron a la censura de la película y sus actores involucrados, a través del reportaje periodístico de las extrañas circunstancias de intervención por parte de grupos que frustraron de manera consecutiva su estreno en nuestro país y en nuestra provincia. A la vez, propondremos la lectura de documentos legales de época, que transparenten la posición del Derecho respecto a la temática, para analizar a la vez las ópticas jurídicas y judiciales que se encontraban en disputa sobre el cine, y en particular, sobre el cine “*de religión*”. Esperamos con este trabajo ilustrar el impacto cultural y social de estos sucesos en el contexto nacional y provincial.

¹ Para más información, ver nuestro trabajo: “La Iglesia en la platea de películas malas: Calificación Moral del cine por parte de la Acción Católica de la Provincia de San Juan en el año 1950” en Tripolone, G. et al. (2024). *La constitución del cine: política e intervención en el cine argentino: del período silente al peronismo*. EDIUNC.

Censura Nacional, las bombas incendiarias que ofenden al país entero

El llamativo titular que presenta el trabajo, es el título que el diario matutino La Opinión presentó en su portada el día miércoles 2 de enero de 1974, día en que recopiló los repetidos ataques que la producción *Jesucristo Superstar* (estrenada como *Jesucristo* de acuerdo al Comité de Calificación de nuestro país) sufrió a lo largo de su frustrado estreno en nuestro país, tanto como obra teatral musical (ópera rock) como su adaptación cinematográfica.

Es que, para aquel entonces, se había repetido en dos ocasiones el *modus operandi* para impedir la presentación de la producción: ataques con bombas incendiarias frustraron el estreno de su versión teatral en el Teatro Argentino el año 1973 y de su versión adaptada en 1974. En esta segunda ocasión, fueron dos bombas en los cines porteños *Grand Splendid* y *Lorena* las que acabaron por suspender el estreno (Avellaneda, 1986 & Ferreira, 2000), aunque se descubrieron bombas que no pudieron estallar en el cine *Luxor* y se atrapó a parte de los responsables cuando se disponían a atacar la distribuidora del film *Cinema Internacional* (La Opinión, 1973), con fines de destruir las cintas antes de su entrega a los cines de la ciudad. Con independencia de los ataques al musical, es en esta última serie de hechos que concentraremos nuestra investigación.

El diario citado relata los hechos en el siguiente sentido:

El 2 de mayo de 1973 un grupo de vándalos - de cuyo apresamiento aún no se tiene noticia - arrasaba con bombas incendiarias el teatro Argentino, de Buenos Aires, horas antes que se estrenará allí la ópera rock Jesus Christ Superstar (...) El lunes pasado a la madrugada se utilizaba igual procedimiento para impedir que los argentinos conocieran la versión cinematográfica (...) El estreno de Jesucristo fue suspendido en Buenos Aires y Mar del Plata. (La Opinión, 1974, p. 1)

Aunque la película no pudiese proyectarse, el diario citado conserva la crítica especializada realizada a la cinta *dada la trascendencia del film*, de acuerdo al mismo periodico. El periodico dedica su sección editorial a repudiar los hechos con un recuento histórico del periodo de “entre golpes”, y defendiendo la *libertad* que existe en la reciente democracia, que implica una obligación del estado de intervenir para preservar la seguridad. En opinión de la editorial:

Las bombas en los cines que iban a exhibir Jesucristo no solo ofende al país entero: atacan la libertad y la ley que convierte a aquella en algo más que una dádiva o una

excusa para la insensatez. Y, por lo tanto, atacan al Estado democrático, ya que además se rebelan contra sus dictámenes. La repetición de acciones (...) supondría la existencia de un poder oculto, que opera sin trabas. (...) En tanto los servicios de seguridad cumplen su tarea, el Estado debe garantizar la proyección de films que recibieron un visto bueno y que la violencia obstruye. (La Opinión, 1974, p. 1)

Es importante informar, que a los *vistos buenos* que el matutino refiere, es a la autorización por el Instituto Nacional de Cinematografía, una derrotero que merece un pequeño análisis ya que se trata de las primeras campanadas del desastre.

En resumen, la autorización requerida para estreno (de acuerdo a la Ley Nacional de Cine) que había sido otorgada por Octavio Getino (en su breve participación en el INC), fue posteriormente revocada en diciembre de 1973, en lo que fue el primer estreno frustrado de la cinta (Mayoría, 13-12-1973 & La Prensa, 13-12-1973). El argumento en aquella oportunidad del subsecretario de Cultura y Educación, Jose Luis Trenti Rocamora (según el reportaje del diario Clarín del 13 de diciembre), era que intento ver la película para *cerciorarse* de la autorización, y ante la negativa de la productora, revocó la autorización para proyectar (La Opinión, 21-12-1973), que otorgaría debidamente días después, como consta en la cobertura periodística del evento (Crónica, 26-12-1973). Sin embargo, la cobertura periodística crítica del INC, afirmaba que respondía a una óptica *ridícula* y *contraproducente* (sic.) del funcionario

La cobertura periodística del *evento* de su frustrado estreno, así como la de los días subsiguientes y la óptica brindada a las consecuencias de los ataques, es una señal de la controversia que la cinta suscita en la época. Por ello, a la vez que la prensa se dedicó tanto a repudiar los actos e identificar el proceso penal iniciado a los perpetradores del ataque, en las voces del lector se habilitaba la crítica que justificaba una respuesta *violenta* a la representación y se daba una prioridad especial al alegato de defensa de los detenidos por el ataque.

Así, a la vez que el Diario *El Mundo*, titulaba una dura editorial *Jesús y el odio de los fascistas*, el 12 de enero de 1974, el Diario *Mayoría* publicaba al día siguiente una carta al lector que afirmaba que “la exhibición (...) es un acto violento que contiene un desafío para todos los que creen que ese Jesucristo que se escarnecer es Dios. Lo previsible es que la respuesta a la blasfemia sea violenta también” (Diario Mayoría, 13-01-1974, p. 5), firmada

por Roque Raul Aragon. Una carta que finaliza argumentando, tras criticar el *negocio* de la proyección de la misma “Si hay algo más que el negocio, eso es la guerra. (...) Y no lo digo para atizar el incendio. Lo digo con la esperanza de conjurarlo”.

Misma opinión era compartida por los “*vándalos*”. El Cronista Comercial, publicaba la indagatoria de los detenidos el 9 de enero, que lejos de arrepentirse de su accionar, parecen reivindicar la misma en los siguientes términos:

declararon que ante la inminencia del estreno de la película Jesucristo que consideraron inmoral y anticatólica, pidieron al ente cinematográfico calificador prohibiera su exhibición y al no conseguirlo, acordaron destruir las copias, quemándolas en la distribuidora. (...) autorizaron la exhibición de un film como Jesucristo que afectaría, según los encartados, los más caros sentimientos de la cristiandad (El Cronista Comercial, 09-01-1974, p. 8)

el diario da un espacio a la respuesta del juez, que en un regaño, les informa a los acusaron su debido proceder:

al no hacerse eco las autoridades de esa inquietud, no debieron, como lo confesaron, haber recurrido a las vías de hecho e intentado por la fuerza destruir las películas (...) sino que dentro del marco de la Constitución y la ley debían recurrir a los organismos jurisdiccionales competentes (...) y no pretender hacerse justicia por sí mismos mediante actos de violencia que hasta la propia Iglesia Católica condena. (El Cronista Comercial, 09-01-1974, p. 8)

Como contracara, la editorial de *El Mundo* (previamente citada), además de criticar el accionar de los funcionarios que limitaron su estreno en primer lugar, a los que hace parte responsable por el ataque, calificandolos de “más papistas que el papa” (sic.), presenta la que es la contra opinión más conocida sobre la cinta. Para el diario:

la figura de Jesús es realzada y en ningún momento cuestionada. Y si se desliza alguna supuesta herejía, ésta sirve para exaltar aún más, ante los ojos de quienes va dirigida, el personal magnetismo del innegable revolucionario que fue Cristo. Esto hace explicable la ojeriza que tanto el film como la versión original. han despertado entre círculos reaccionarios y fascistas, enemigos rabiosos del cristianismo. (El Mundo, 12-01-1974, p. 9)

Son estas dos posturas, las que encontramos en una disputa abierta de significados, aún desde la óptica del Derecho. Por ello, a la vez que algunos doctrinarios como Bidart Campos (1966), llega a afirmar que

Nuestra Constitución, guste o no guste, obliga al Gobierno Federal a sostener el culto católico, apostólico, romano. Sostener el culto no es subvencionar económicamente a la Iglesia (...) no puede ofender pública y gratuitamente a la persona que es jefe de ese culto. Y un gobierno de ese Estado tiene competencia para impedir que la libertad de expresión se utilice en aquella forma. Y no sólo competencia, sino obligación de hacerlo (p. 1079)

Carlos Cossio (1957), por su lado, problematiza esta óptica diciendo que:

La censura que las Iglesias ejercitan (...) se reduce extrañamente en los hechos a dos motivaciones (...) al prestigio de la Iglesia como institución y al de sus funcionarios como ministros de la fe. Es el tema que para el creyente constituye un sacrilegio. La Iglesia no tolera, ni como drama ni como caricatura, que a ella o sus ministros se los exhiba en crisis (p. 904)

Son estas dos ideas en pugna, las que vemos en debate abierto en esta intervención, y cuanto existan personas e instituciones que avalaran ambos posicionamientos, sería inevitable la aparición de estos roces que continuarán durante los próximos años cuando otras producciones volvieran a problematizar los mismos conceptos, como sucederá poco más de una década después con *La Última Tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese.

Por su parte, en la provincia de San Juan, la película enfrentó una oposición feroz que culminó en un acto de sabotaje en el salón cultural Sarmiento, donde se desmanteló la máquina proyectora y se robó el material filmico. En este caso concentraremos la siguiente sección de esta investigación.

Caso San Juan: “a la Opinión Pública: Sobre Jesucristo”

Respecto al *Caso San Juan*, el investigador de la historia del cine Hernan Invernizzi (2017), lo presenta como ejemplo del funcionamiento activo de las organizaciones de raigambre eclesiales de censura cinematográfica. En sus términos:

Las organizaciones católicas del interior seguían activas. En octubre el periódico de *La Tribuna* de San Juan publicó una solicitada firmada por “un grupo de cristianos”

comprometidos en salvar la moral, el matrimonio y la familia. En la misma repudiaban la exhibición de *Jesucristo Superstar* en la provincia. Días después un grupo de desconocidos robó el proyector, la copia y las colas del film en la única sala en que se proyectaba. (p. 317)

Sin embargo, este resumen no hace justicia al derrotero histórico que un año más tarde se vivió en la provincia de San Juan, que culminaría con la sección de «Cine y Espectáculos» del Heraldo del Cine del 22 de octubre de 1975 titulada «*San Juan sin Jesucristo*», hecho al que hace referencia el texto citado del historiador. Es cita directa el siguiente reportaje:

No podrá exhibirse momentáneamente en sesión privada ni pública la película "Jesucristo super star" (sic) anunciada para la semana pasada. Personas desconocidas dismantelaron la máquina proyectora instalada en la sala del salón cultural Sarmiento. Se robaron, además, la copia y los avances del film.

Una carta anónima colocada tras el altar mayor de la iglesia catedral y dirigido a los medios de difusión, adjudica la autoría del hecho a la denominada "Asociación San Juanina Pro Vigencia de la Justicia y la Libertad", indica que "no permitirá que en esta tierra de hombres se insulte a Cristo".

Personal periodístico pudo comprobar que, evidentemente, expertos han extraído de la máquina proyectora valiosos lentes que impedirán la proyección de esa película filmada en cinemascope.

El vespertino "Tribuna" había publicado una solicitada con la firma "de un grupo de cristianos de Concepción" comprometidos en salvar la moral, el matrimonio y la familia y repudiando la posible proyección de la película. Como se recordará este filme iba a ser exhibido en carácter de estreno en Argentina en enero de 1974 y a causa de una serie de disturbios tuvo que ser postergado, lo mismo que su versión teatral. (Heraldo del Cinematógrafo, 22-10-1975, p. 2)

La película había sido anunciada por Cine Arte para su estreno en los siguiente términos:

Se anuncia para el jueves 16 del corriente a las 21.30 en el Salón Cultural Sarmiento el estreno del film de Norman Jewison "Jesucristo" que fuera presentado en función de gala en el cine Universal con la asistencia de la princesa Ana de Inglaterra y su esposo, el capitán Mark Phillips, exhibición que fuera a beneficio de la fundación Save the Children Fund

Cine Arte que presentará “Jesucristo” con el auspicio de la Dirección General de Cultura y la División Cine de la Secretaría de Estado y Cultura de la Nación ha dispuesto que previamente se proyecte el film el día martes 14 a las 19 (Diario de Cuyo, 13-10-1975, p. 4)

En el mismo diario, durante los siguientes días, aparecieron carteles publicitarios anunciando la película, presentándola como un “*¡Vibrante espectáculo de belleza, sorprendente, vigoroso y educativo!*”, y apuntalando los avales que la misma cinta había obtenido del mismísimo Vaticano, tal vez, con la esperanza que semejante aval evitará mayores controversias, algo que no tuvo mucho éxito.

Tras el escándalo, En la prensa local, el Diario de Cuyo reportaría en un corto copete titulado *No exhibirán Jesucristo*, que:

Por conducto de la Dirección de Prensa, el ministerio de Gobierno de la provincia dio a conocer anoche el siguiente comunicado, que firma el titular de cartera, señor Eusebio Baltazar Zapata: «El ministerio de Gobierno informa a la población que, contrariamente a lo anunciado en forma particular, la película “Jesucristo” no será exhibida en nuestra provincia» (Diario de Cuyo, 18-10-1975)

omitiendo toda mención de los actos transcurridos que dieron alcance nacional al escándalo. Quien sí lo hizo fue el mismo Cine Arte, encargado de la proyección de la cinta, que tras el ataque publicó una solicitada titulada *Comunicado. A la Opinión Pública: Sobre “Jesucristo*. En el declararían que:

Ante los hechos, comunicados y panfletos que son de conocimiento público, por la proyección del filme “JESUCRISTO”, antes “Jesucristo Superstar”, y que por resolución del honorable ente de calificación cinematográfica dependiente del Ministerio de Educación y Justicia de la Nación y no por engaño alguno al público, ahora se denomina “JESUCRISTO”. CINE ARTE comunica al público de San Juan que estos lamentables sucesos la obligan a suspender momentáneamente la exhibición del filme, a la vez que aclara que su postura al respecto la dará públicamente ante los espectadores y los grupos que impiden la proyección, pero siempre y cuando estos últimos hayan visto y analizado la película, y no ahora que no la conocen y además desconocen la opinión última del Vaticano aparecida hace

tres o cuatro meses en los diarios de mundo entero, y donde reconoce y respeta la seriedad y calidad del filme en cuestión. (Diario de Cuyo, 18-10-1975)

La intervención en este caso, responde a otra óptica, que es la de *policía moral municipal*. Es a este nuevo fenómeno al que refiere la primera aproximación de Hernan Invernizzi, un rol que amparado en los confusos términos de la Ley de Cine, autorizaba el “el ejercicio del denominado poder de policía en materia de seguridad, moralidad y salubridad, y esta delegación explica la multiplicidad ordenancista en lo atinente a la moralidad de los espectáculos públicos, y, en particular la policía del cine.” (Villegas Basavilbaso, 1954, p. 683)

Este argumento tenía como contrapartida una realidad particular que implicaba la inexistencia de criterios nacionales, o siquiera provinciales, respecto a la censura. Cada municipio en particular determinaba su propia reglamentación de una manera discrecional, a niveles tal que la misma producción podía estar prohibida en un municipio y autorizada en otro que contaba con un cine a cuadras del límite del ejido municipal.

Volviendo a la ópera rock, la proyección de la cinta sería una cuestión problemática para los años subsiguientes. Dos años más tarde, ya durante el Proceso de Reorganización Nacional, la película se intentaría estrenar en la provincia nuevamente de manera infructuosa. A propósito de esto, el mismo *Diario Tribuna* (que originalmente había publicado la primera solicitada que provocó el conflicto), reportaría en extenso el derrotero histórico que el estreno frustrado de la cinta habrá generado, en un intitulado *A propósito de la prohibición de "Jesucristo Super Star"*, que transcribimos en su totalidad a continuación:

Días luego de una exhibición privada, a la que concurrieron alrededor de cincuenta personalidades de San Juan, pertenecientes a diversos credos religiosos que. prácticamente en forma unánime recomendaron su proyección pública, la intendencia de la ciudad capital prohibió la exhibición dentro del éjido capital de la película "JESUCRISTO SUPERSTAR".

No es un secreto para nadie la severidad -permanentemente criticada- de que hace gala el censor oficial Miguel Tato, quien, desde el Ente Nacional de Calificación Cinematográfica, resiste todas las furias y aplica su criterio tajante con profusas apelaciones a los valores morales y éticos que dice defender, transformándose en la personificación misma del pueblo argentino.

(...)

Claro está que, a pesar de las críticas, el señor Tato es una autoridad en materia cinematográfica, a cuyo análisis ha dedicado prácticamente toda su vida a nadie puede negarle sólidos conocimientos en la materia. No puede decirse lo mismo de los censores de la municipalidad, a cuyo asesoramiento ha recurrido la intendencia. En todo caso, si los antecedentes avalan la posición sustentada, es preciso que se hagan públicos para que merezcan el mismo respeto que los pergaminos ostentados por Tato, al margen de los comentarios que su actuación merezca.

Resulta un tanto extraño por otra parte, que el grupo de personalidades que asistió a la exhibición privada y cuya opinión recabó el señor intendente, recibiendo una respuesta aprobatoria casi unánime -con una sola discrepancia parcial- no haya pesado luego en el momento de dictar la Resolución que colisiona con lo dispuesto por un ente nacional. Y conste que eran personas esencialmente representativas de todos los sectores intelectuales y religiosos de nuestro medio.

En cuanto a las consideraciones que avalan la prohibición llama la atención que centre sus motivaciones en un presunto ataque a la religión católica, cuando el filme, ha sido galardonado internacionalmente y unánimemente aplaudido en todo el mundo (...)

Quienes han visto el filme, pueden asegurar que no existe tal ataque a la religión, a no ser que ciertos católicos, por naufragar en sus propias dudas, temen enfrentarse con algunos interrogantes inadmisibles, olvidándose del Mensaje Bíblico, que fundamentalmente predica la tolerancia y el respeto. Ese respeto que no se tuvo en ocasión de anunciarse hace algún tiempo la película en cartelera, cuando un grupo de inadaptados recurrió a actos delictivos para evitar su proyección. Obviamente, no puede hacerse el agravio al cristianismo de pensar que los delincuentes puedan defender su doctrina. Por el contrario, quienes así proceden están violando todo principio religioso y -ellos si- deformando las enseñanzas de Cristo al recurrir a esa especie de "guerra santa" que se fundamenta, más que en doctrinas que se dice defender, en sectarismos inadmisibles para cualquier tipo de religión. (...)

En definitiva: contra la opinión de quienes se sienten sólidos en su fe, que vieron la película en privado, la intendencia prohibió la película basándose en el

criterio de algún asesor que, por lo visto, es más severo que el señor Miguel Tato -lo que ya es mucho decir- y que llegó en su fervor autosuficiente, a enmendarle la plana al mismo Vaticano. Realmente lamentable para San Juan.”

(Diario Tribuna, 24-03-1977, p. 12)

Quiso la suerte que la película no se proyectase entonces, y tal vez nunca más en la historia de la provincia, al menos en la pantalla grande.

Conclusiones

La censura a Jesucristo Superstar tanto en la República Argentina como en la provincia de San Juan, funciona como perfecto ejemplo de dos de las mayores controversias suscitadas en el contexto de época sobre el cine: el rol censor del estado respecto de las representaciones “*poco virtuosas*” de la Iglesia y el rol de *policía moral* de los municipios, con todas sus contradicciones institucionales.

A su vez, es un espejo de un contexto público y social repleto de esas mismas contradicciones, que había ya naturalizado el rol del cine como una herramienta de entretenimiento, y aún más, como una expresión protegida por la libertad de la misma, pero que cohabitaba con la idea aún latente de la necesidad de promover que el mismo tuviese un mensaje de perfeccionamiento moral. Es el debate de estas dos tesis activas: la *moralizante* de comienzos de siglo y la “*liberal*” de segundas mitades la que aparece atravesando todo el derrotero del estreno (frustrado) de la producción.

La inexistencia de respuestas claras ante las vicisitudes son asimismo, avisos de tiempos por venir, en los que el recrudecimiento de la censura y la aparición de nuevos filmes problemáticos se encontrarían con este mismo contexto, tal vez ya no abiertamente, pero sí en el trasbambalinas de la producción y guionado local, así como de la importación internacional, respecto a la temáticas de religión.

Bibliografía

Aragón, R. R. (1974, enero 13). Cartas al director: “Jesucristo”, mal augurio para iniciar este año 1974. *Mayoría*.

Avellaneda, A. (1986). *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1980*, CEAL, 1986.

Bidart Campos, G. (1966). Problemática Constitucional de la Moral Pública. *El Derecho*, N° 20.

Burano, C. (1974, enero 2). Una deslumbrante visión del Salvador lo rescata de antiguas y superadas imágenes. *La Opinión*, 1.

Cine Arte. (1975, octubre 18). Comunicado a la Opinión Pública sobre "Jesucristo". *Diario de Cuyo*, 6.

Clarín (1973, diciembre 13). "Jesucristo Superstar": se habría anulado su calificación. *Clarín*.

Cossio, C. (1957). Opinión Pública, Expresión y Democracia. III. Contacto inicial con el cine, la radio y la televisión. *La Ley*, N° 87.

Crónica. (1973, diciembre 26). Un "Jesucristo" censurado, abrirá la rica temporada filmica 1974. *Crónica (de la mañana)*

Diario de Cuyo. (1975, julio 14). "Jesucristo" en gran estreno en San Juan. *Diario Tribuna*, 4.

Diario de Cuyo. (1975, octubre 18). No exhibirán "Jesucristo". *Diario de Cuyo*, 6.

Diario Tribuna. (1977, marzo 24). A propósito de la prohibición de "Jesucristo Super Star". *Diario Tribuna*, 12.

El Cronista Comercial. (1974, enero 9). Prisión preventiva para quienes intentaron quemar la película "Jesucristo". *El Cronista Comercial*, 8.

El Mundo. (1974, enero 12). Jesús y el odio de los fascistas. *El Mundo*, 6.

Ferreira, F. (2000). Una historia de la censura. Violencia y proscripción en la Argentina del Siglo XX. Buenos Aires; Grupo Editorial Norma.

Heraldo del Cine N° 2299. (1975, octubre 22). Sin Juan, sin "Jesucristo". *Heraldo del Cine*, 2.

Invernizzi, H. (2014). *Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Jewison, N. (Director). (1973). *Jesus Christ Superstar* [Película]. Universal Pictures

La Nación. (1974, enero 9). Preventiva y liberación por el film "Jesucristo". *La Nación*, 12.

La Opinión. (1974, enero 2). Las bombas incendiarias ofenden al país entero y atacan al Estado. *La Opinión*.

La Opinión. (1973, diciembre 21). "Jesucristo Superstar" sigue en capilla. *La Opinión*

La Prensa (1973, diciembre 13). No podría exhibirse "Jesucristo Superstar". *La Prensa*.

Mayoría. (1973, diciembre 12). Cancelan la autorización a “Jesu-Cristo Super-Star”.
Mayoría.

Villegas Basavilbaso, B. (1954). *Derecho Administrativo Tomo V Limitaciones a la Libertad*.
Tipográfica Editora Argentina.

PER/REsistencias.

El arte textil argentino contemporáneo y su vínculo con el pasado ancestral.

Maité Soledad Rodríguez

Instituto de Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL),

Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

maite_sr_13@hotmail.com

Nuestros tejidos son los libros que la colonia no pudo quemar

El camino del Movimiento Nacional de
tejedoras mayas de Guatemala

Desde el origen de la humanidad, el tejido es una de las expresiones –artística y utilitaria– que ha estado presente en todas las culturas. La esencia del arte textil se encuentra en la realización de un objeto a través de tramar, tejer, entrelazar. Se une a lo táctil, a la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Para la trama que teje este proyecto de investigación se constituye como un puente que permite unir el pasado, el presente y el futuro, propiciando un arte híbrido. Debido a su variado abanico de influencias enraizadas en lo ancestral y lo popular, fue adquiriendo la entidad de obra artística, al deslindarse paulatinamente de la jerarquía de su cualidad de artesanal. Cuando hablamos de ancestral nos estamos refiriendo a todos aquellos trabajos textiles-manuales de las culturas originales de la América Antigua Prehispánica –nazca, chimú, inca, muisca, taironas, moche, tiahuanacota, kunas, entre otras.

No obstante, su inserción y pleno reconocimiento como categoría en el campo de las artes plásticas de Occidente ha tenido lugar recién en el siglo XX. Dicha problemática encuentra su origen en el seno del sistema de las Bellas Artes, cuando se configura la categoría de «obra maestra».

Esta visión de lo estético fundada sobre los pilares de la modernidad occidental se erige como universal, ligando la obra de arte a lo armónico y bello, resultado de la labor de un artista «genio», la cual permite ser contemplada y genera goce estético. La teoría presentaba

categorías binómicas contrapuestas tales como forma-función, belleza-utilidad, y arte-artesanía. Es así que el arte textil fue concebido como un arte menor por el simple hecho de no encajar en el canon. Ciertamente estamos hablando de creaciones que surgen en los grandes centros productores, ya que las propuestas emanadas del ámbito latinoamericano quedan en la frontera, no legitimadas. La disciplina tuvo que cargar con una pesada mochila: la división arte/artesanía, consecuencia del proceso colonizador. De ahí que, este paradigma impuesto por el *centro/conquistador europeo* impidió que Latinoamérica, territorio *periférico*, detente su derecho a la contemporaneidad. Con relación a ello expresa Mariel Ciafardo: «Como es obvio, las producciones visuales latinoamericanas quedaron en los márgenes, aún aquellas que por sus características formales y materiales hubieran podido cumplir, si no todos, varios de los exigentes requisitos (...)». (Ciafardo, 2016, p. 26). Agrega:

¿Qué pasaría si despojados de todo prejuicio, de todo artilugio teórico-crítico colonizador, miramos las obras de los actuales artistas textiles latinoamericanos? ¿Podríamos arriesgar que en ellas aparecen rescatadas, renovadas, reinterpretadas —luego de discontinuidades que las volvieron invisibles—, esas formas supervivientes que permanecen tercamente y pese a todo? Nudos, tramas, urdimbres entre el presente y ese pasado que se resiste a perecer y a limitarse a ser sólo un objeto de estudio de las ciencias naturales. (Ciafardo, 2016, p. 31).

En consecuencia, la representación de lo latinoamericano es relativizada, escudándose en su carácter mágico, surreal, fantástico. Todas estas categorías hicieron que se le niegue al sujeto el acceso a la contemporaneidad en cuanto dinámica de transformaciones, reduciéndolo al rito esencialista de origen. Siguiendo esta línea, Colombres (2004) expresa que nuestra identidad se vio limitada por una Europa *engreída* por considerarse civilizada, la cual se empeñó en derribar los orígenes de la diversidad cultural, sin iniciar una revisión crítica de sus postulados. Tal como postula: «Su visión del otro no la llevó a incluirlo en un nosotros, como lo planteaba de algún modo el pensamiento humanista, sino a una negación empecinada del valor de la diferencia y el uso de esta para justificar la opresión y el despojo». (Colombres, 2013. p. 8)

En este sentido, Nelly Richard (1994) sostiene que se delinearon identidades claras y dispares al erigir unos sujetos dignos de detentarlas, mientras que al resto sólo le cabe *la otredad, lo marginal, lo periférico*. En consecuencia, la representación de lo latinoamericano es relativizada, escudándose en su carácter mágico, surreal, fantástico. Todas estas categorías hicieron que se le niegue al sujeto el acceso a la contemporaneidad en cuanto dinámica de transformaciones, reduciéndolo al rito esencialista de origen.

Estudios similares podrían arrojar luz sobre la situación compleja en la que se encuentran los enfoques que intentan enmarcar otras prácticas artísticas originadas y desarrolladas en América Latina dentro de los límites impuestos por los centros de arte mundiales, lo que restringe su comprensión. Estamos hablando de producciones que presentan formalidades que no se ajustan completamente a los estándares europeos o estadounidenses de estandarización y cuya interpretación requiere abandonar la racionalidad colonial que a menudo limita nuestras exploraciones.

Ante la presencia de formas artísticas que son *impermeables* al uso de categorías analíticas importadas, se vuelve crucial realizar esfuerzos teóricos que permitan desarrollar nuevas prácticas pedagógicas. Estas prácticas deben estar marcadas por el paradigma de lo que Boaventura de Sousa Santos (1995) denominó *Epistemología del Sur*, que implica reconocer la existencia del Sur, dirigirse hacia él, aprender desde él y junto a él. Propone la necesidad de reconocer y valorar las epistemologías y prácticas locales que han sido subordinadas por el conocimiento hegemónico occidental. Asimismo, propugna la descolonización del tiempo y el espacio, cuestionando la linealidad y la universalidad impuestas por la modernidad occidental. Sus aportes resultan de vital importancia para el análisis crítico de la producción de arte textil argentino contemporáneo, al evidenciar cómo los artistas textiles rescatan y reinterpretan técnicas tradicionales, creando un diálogo entre el pasado y el presente, y desafiando las normas estéticas occidentales. Asimismo, habilita la exploración sobre cómo los artistas desafían las narrativas históricas hegemónicas y visibilizan las historias y experiencias que han sido excluidas o silenciadas, a través de la elección de temas, símbolos y técnicas, los artistas pueden desafiar las representaciones hegemónicas y ofrecer perspectivas alternativas.

La descolonización es un concepto fundamental en el estudio de las artes y en la comprensión de las relaciones de poder que han dado forma a la producción artística. En esta línea, son de

vital importancia los aportes de Enrique Dussel y Walter Mignolo, teóricos latinoamericanos que han desarrollado perspectivas críticas en torno a la descolonización y la recuperación de las voces y perspectivas marginadas en el ámbito artístico: los saberes ancestrales y comunidades indígenas. Enrique Dussel, filósofo argentino reconocido por su trabajo en filosofía política y ética, presenta su enfoque de la descolonización en su libro *1492: El Encubrimiento del Otro: Hacia el Origen del Mito de la Modernidad* (1994). Allí expresa que América Latina ha sido históricamente subordinada y explotada por el poder colonial europeo. Dussel propone una ética de la liberación que se basa en la idea de que los pueblos colonizados tienen el derecho a su propia autonomía y al reconocimiento de sus culturas y formas de vida. Esta ética implica la superación de la opresión y la injusticia a través de la lucha por la justicia y la emancipación. En el contexto de la descolonización, la ética de la liberación de Dussel resalta la importancia de la justicia y la dignidad para los pueblos colonizados y la necesidad de desafiar las estructuras de poder impuestas por el colonialismo. Dussel hace hincapié en el reconocimiento de las víctimas del colonialismo y la memoria histórica como elementos centrales para la descolonización. Esto implica una mirada crítica a la historia oficial y la recuperación de las historias y experiencias silenciadas. La memoria histórica permite desafiar los relatos hegemónicos y recuperar las voces y las luchas de los pueblos colonizados.

Walter Mignolo, teórico argentino, enfoca la descolonización como una crítica a la modernidad eurocéntrica, destacando la importancia de valorar los saberes y prácticas subalternas. Propone descolonizar el conocimiento al cuestionar los marcos conceptuales eurocéntricos y promover una pluralidad de enfoques y conocimientos. Mignolo desarrolla el concepto de *colonialidad del poder* para mostrar cómo las estructuras coloniales persisten en el mundo contemporáneo, controlando y subordinando a poblaciones no europeas. La decolonización implica dismantelar estas estructuras y construir nuevas formas de organización social libres de control colonial. Mignolo también resalta la importancia de una perspectiva desde las fronteras, que desafía los discursos dominantes y da voz a las experiencias subalternas. En este contexto, las *Estéticas decoloniales* buscan desmontar el mito occidental del arte y la estética, liberando a las subjetividades de la necesidad de ajustarse a criterios eurocéntricos para ser reconocidas.

El presente trabajo invita a reflexionar sobre la idea lineal de tiempo en la historia, de manera que convoquemos a aquel presente que concilia, y que inquietante, enriquece al traer de regreso aquellas huellas supervivientes del pasado ancestral que, se estima, emergen en el arte contemporáneo latinoamericano –siguiendo los conceptos *Nachleben* y *síntomas* de Aby Warburg. Respecto a lo anterior Giorgio Agamben (2008) sugiere que «La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo» (p. 2). Agrega: «Contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien lleva a cabo la contemporaneidad, oscuros» (p. 3). Para este autor, percibir la oscuridad implica una habilidad y una acción para neutralizar las luces encandilantes que vienen del propio tiempo, de modo que se logre vislumbrar su oscuridad y tiniebla especial, íntima, intrínseca. Será nuestra tarea acercar esta penumbra y ponerla en relación con otras temporalidades, situando las producciones visuales latinoamericanas como resultado de procesos históricos dialécticos, cambiantes, inestables, ya que este es el derecho de toda cultura, interpretarse en un devenir no homogéneo, discontinuo, desfasado.

Algunos ejemplos pueden resultar categóricos y demostrar cómo la disciplina enraíza sus orígenes en nuestra Patria Grande, pese a que se niegue su entidad en cuanto fuente de procedencia de las prácticas textiles contemporáneas. Los *quipus* Incas –en quechua me da lo mismo bueno no sé bueno no no no no: nudo– eran una herramienta de registro de información realizados en hebras de hilo de algodón o fibras animales. Tenían una cuerda central desde la cual se enhebraban lazos de diversos colores, tamaños y formas. El quipu más antiguo data del año 2.500 a.C., y fue utilizado hasta la colonización. Su influencia ha sido notable en los artistas de los países centrales de la década del sesenta en adelante. La artista textil alemana Anni Albers, reconocida por sus *Tejidos Pictóricos*, admite en su libro *On Weaving* el fuerte influjo que las producciones textiles precolombinas tuvieron en su obra: «A mis grandes maestros, los tejedores milenarios del Perú» (Revista J, 2018). Por su parte, las gasas constituyen una de las expresiones textiles más exquisitas de la cultura precolombina, pero así mismo, también una de las menos conocidas (Corcuera, 1987 a). Remontándonos a los primeros ejemplares textiles encontrados en América (cestas y sogas), podemos citar la Cueva del Guitarrero (Sierra Norte de Perú, América), con una datación de

8500 a 5600 a.C, los cuales evidencian la existencia de destrezas en la manipulación de fibras vegetales. A partir del dominio de estos elementos primarios, lograron un gran progreso de la técnica, convirtiéndose en excelentes productores textiles. Otro ejemplo puede ser el arte plumario, manifestación artística que prosperó en distintas comunidades de la antigüedad, a lo largo de todo el mundo. Sin embargo, fue en la América precolombina donde adquirió una mayor relevancia, a la luz de las numerosas piezas que han sido halladas, las cuales dan cuenta del manejo de una gran variedad de técnicas de plumaria (González Eliçabe, 2010, p. 47). Se entiende por *arte plumario* a la elaboración de objetos o imágenes por medio de plumas, abarcando la creación de telas y diferentes tipos de ornamentaciones. Mientras que en Europa las plumas de las aves solo se usaban para adornar los sombreros, para los pueblos precolombinos americanos, las plumas constituyen un elemento central a través del cual manifestar su cosmovisión –los dioses eran simbolizados con aves, representándolos con sus plumas, como por ejemplo en el caso del dios Quetzalcóatl, conocido como la serpiente emplumada.

El punto de inflexión en la historia del arte textil se sitúa con la fundación de la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana en 1962. Esta bienal marcó el cambio hacia el uso autónomo de la fibra textil, alejándose de la imitación de la pintura, y explorando nuevas formas como lo escultórico, textural y táctil. En Argentina, esta tendencia se reflejó en la labor de figuras clave como Gracia Cutuli y el Centro de Arte Textil Argentino, que impulsaron la participación de artistas en dicha bienal. El Salón Nacional de Tapices, fundado en 1978 y renombrado en 1988 como Salón Nacional de Arte Textil, reflejó un cambio hacia la connotación poética de la obra. Este desarrollo coincidió con la creación de la carrera de Diseño de Indumentaria en la Universidad de Buenos Aires. En 2000, el arte textil logró una mayor legitimación al ser incorporado en el Salón Nacional de Artes Visuales junto a otras disciplinas. En 2009, Argentina fue sede de la Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo WTA, consolidando el arte textil como una disciplina significativa dentro del arte contemporáneo.

Como consecuencia de este derrotero, se reconocen evidencias de lo que podríamos llamar un universo de artistas visuales/contemporáneos que producen obras que recuperan prácticas textiles en las que emergen supervivencias de las prácticas textiles ancestrales.

El Baetón como pervivencia y memoria visual de una provincia y de un país

Interesa traer a análisis una obra que aborda la problemática antes citada. A tales fines, se perseguirá una empresa que considero iniciada por la investigadora argentina Gabriela Siracusano: analizar el material (materialidad de la obra) como documento, huella o supervivencia que promueve una relación interesante entre el campo artístico, la historiografía y las ciencias humanas. Siracusano plantea que las fuentes de datos visuales deberían contemplarse como documentos insertos en una historia sociocultural que les imprime sentido, los interpreta y resignifica. «La recuperación de estos datos cobra una significación particular cuando los ponemos en clave histórico-artística e intentamos recuperar los signos de prácticas pasadas, ancladas en saberes y técnicas que nos incitan a bucear en documentos escritos que las testimonien». (Siracusano, 2016, p. 43).

El calor de la barbarie (2017) [Figura 1], es una obra de la artista tucumana Carlota Beltrame. Curada por Julio Sánchez Baroni, formó parte de la muestra *Memoria Colectiva* (2020), expuesta en el Hotel de Inmigrantes, sede del Centro de Arte Contemporáneo MUNTREF.



Figura 1. INFOBAE. *La mirada poética y política en el arte de Carlota Beltrame*.

Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2020/12/02/la-mirada-poetica-y-politica-en-el-arte-de-carlota-beltrame/>

Al ingresar a la sala de exhibición del Hotel de Inmigrantes, el espectador se encuentra con un textil que parece avanzar como una gran nube de calor [Figura 2]. Se trata de una instalación de treinta metros cuadrados de superficie suspendida del techo. La obra fue confeccionada por teleras¹ de Santiago del Estero –Concepción Mansilla, Clara Vázquez, Irma Rodríguez y Victoria Juárez– mediante la técnica de *baetón*, tejido representativo de la zona, el cual se caracteriza por el hecho de que las tramas se encuentran comprimidas y ocultan las urdimbres. Se trata de un tejido *llano* –plano– elaborado en telar², caracterizado por su *doble faz* –doble cara– debido a que durante el proceso de tejido, los dibujos se construyen en ambos lados del textil. Para los diseños se utilizan diferentes colores de tramas y cada área de color se realiza con una trama exclusiva para ese sector (tramas discontinuas). Los diseños suelen ser geométricos con temas naturalistas –representación de elementos florales y vegetales.

¹ Se denomina de esta manera a las expertas tejedoras que se encargan de la confección de las piezas de textiles tradicionales. En general, reconocen incursionar en la técnica desde temprana edad, al ser iniciadas en sus contextos domésticos/familiares por sus antecesores.

² Dispositivo para tejer mediante el montaje de hilos paralelos, denominados de urdimbre, los cuales deben estar sujetos a ambos extremos. Mediante el uso de lisos, estos hilos son elevados individual o grupalmente, para conformar una abertura llamada calada, a través de la cual se conforma la trama.

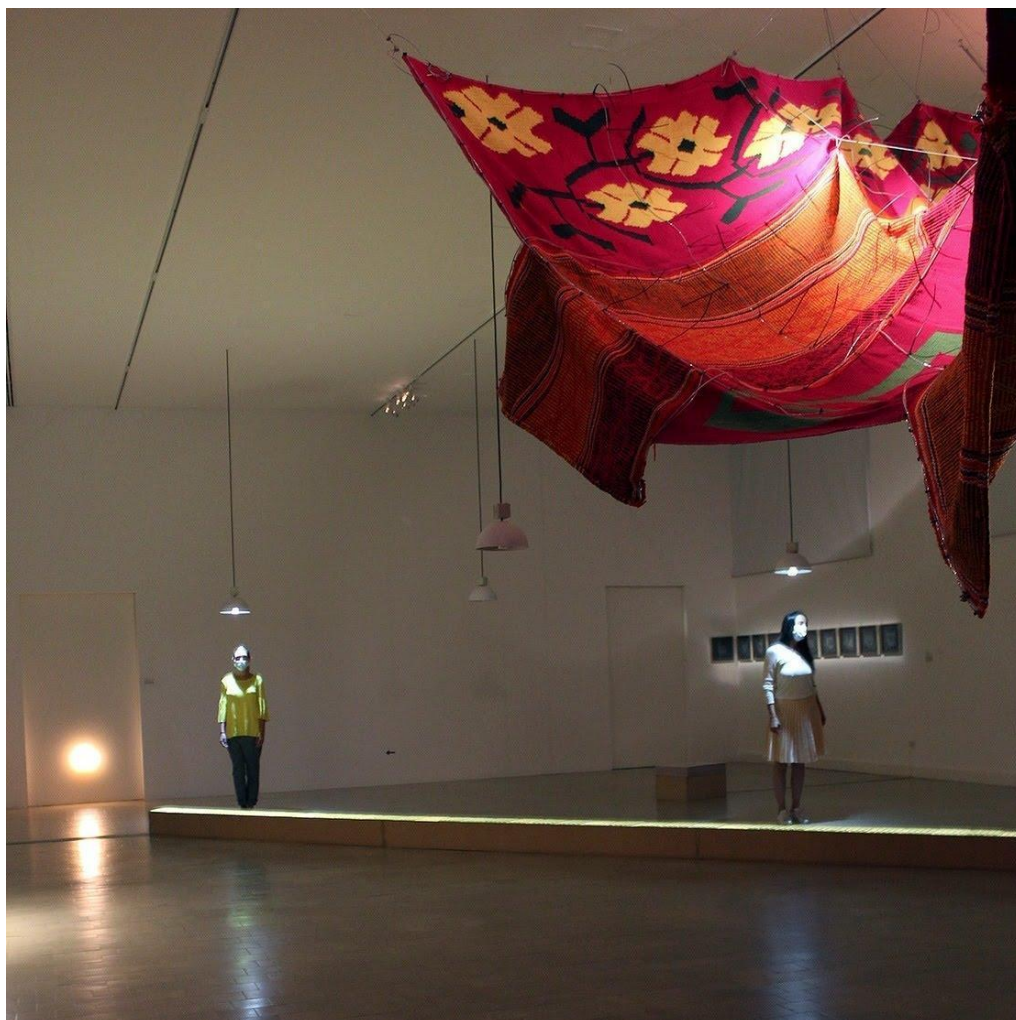


Figura 2. Muntref - Museos de la Universidad Nacional Tres de Febrero. *Memoria Colectiva*, de Carlota Beltrame. Recuperado de

<https://www.facebook.com/muntref/photos/a.241131475986388/3030579043708270/?type>

=3

Esta técnica enraiza su origen en la América prehispánica. La cerámica y la textilería han sido las artes tradicionales más antiguas de la Provincia de Santiago del Estero, región del NOA, Argentina. Sin embargo, es difícil establecer una datación cronológica, ya que se encuentran escasos restos textiles antropológicos debido a que las condiciones climáticas de

la región resultan adversas para la conservación de piezas orgánicas, como son los textiles³. Se puede inferir el surgimiento de las primeras evidencias de producción textil a partir de improntas textiles en piezas de alfarería de la cultura Sunchituyo, en su fase más temprana llamada Las Lomas (1000-1200 a. C.). Este dato indicaría que la aparición del arte textil en Santiago del Estero se remonta por lo menos al siglo X de la era cristiana. Empero, el auge textil parecería suceder con la cultura Averías (1350-1600 dC), según lo indica un aumento significativo en la cantidad de *torteros* –instrumento textil consistente en pequeños discos de dos o tres centímetros de diámetro utilizados como contrapeso del huso de hilar– que se encuentran en las excavaciones arqueológicas.

La cultura *Averías* se identifica con el pueblo *tonocotés*, quienes pasarían a ser llamados *juries* –ñandú– por los colonizadores europeos. Su radio de influencia se extendió desde la provincia de Santiago del Estero, hacia lo que actualmente es el territorio de Salta, Chaco y Tucumán. Esta cultura tendrá contacto directo con los españoles, momento en el cual su desarrollo textil cobra pleno apogeo. Queda demostrado con lo que sería la primera exportación de lo que hoy conocemos como República Argentina y que entonces pertenecía al Virreinato del Perú. El 2 de septiembre de 1587⁴ zarpa un cargamento de textiles santiagueños con destino al Brasil. Según se conoce, treinta carretas transportaban los tejidos que fueron vendidos en 80.000 ducados –moneda de curso legal durante el periodo colonial–, cifra muy importante para la época. Vale contextualizar: Mediante el sistema de encomiendas, los españoles reducen a los pobladores de la zona a un régimen de servidumbre. Los obligaban a trabajar en hilado y tejido para pagar sus tributos. A pesar de que a comienzos del siglo XVI se dicta una ordenanza de protección del aborigen prohibiendo la esclavitud, el servicio personal y se reglamentan las horas de trabajo, dichas disposiciones nunca fueron cumplidas. La explotación continúa, especialmente con las mujeres, en los obrajes donde

³ Santiago del Estero pertenece a la ecorregión del Chaco Seco, con clima subtropical continental. Se caracteriza por tener temperaturas extremas y precipitaciones abundantes en el verano.

⁴ Proclamado Día de la Industria Nacional. Paradójicamente, este suceso enmarca un hecho delictivo. En ese día zarpó del fondeadero del Riachuelo –puerto de Buenos Aires, Virreinato del Río de La Plata– «la carabela San Antonio al mando de un tal Antonio Pereyra con rumbo a Brasil. Llevaba en sus bodegas un cargamento proveniente del Tucumán, fletado por el obispo de esa ciudad, Fray Francisco de Vitoria. Se trataba de tejidos y bolsas de harina producidos en la por entonces próspera Santiago del Estero. Lo notable es que dentro de las inocentes bolsas de harina, según denunció el gobernador del Tucumán Ramírez de Velasco, viajaban camuflados varios kilos de barras de plata provenientes del Potosí, cuya exportación estaba prohibida por Real Cédula. Es decir que la "primera exportación argentina" encubre un acto de contrabando y comercio ilegal» (Suteba, En: <https://www.suteba.org.ar/2-de-septiembre-da-de-la-industria-14188.html>)

debían servir en el hilado del algodón. Otra actividad relacionada con la industria textil fue la recolección de "grana de penca", que se utilizaba como colorante para teñir las telas y mantas.

El calor de la barbarie convierte en metáfora la dicotomía «civilización/ barbarie- artes mayores/artes menores», postulando como las producciones de arte textil latinoamericano han sido invisibilizadas bajo la categoría de artesanía, desconociendo su capacidad de generar sentidos. Tal como se expresó anteriormente, Argentina se fundó bajo la dicotomía moderna de «civilización o barbarie» y, al igual que sucede en el resto de los países colonizados, la autoproclamada civilización —europea— dictaminó los valores de apreciación de las producciones artísticas. Dicho paradigma niega o relega *otros* modos, imponiéndoles el mote de «lo periférico».

El principal rasgo superviviente que podemos encontrar en la obra seleccionada para el análisis es la utilización de la materialidad textil. Como bien se ha mencionado al inicio de este artículo, el arte textil será considerado muy tardíamente por el sistema de las *Bellas Artes*. Sin embargo, queda a las claras la predilección de nuestros antepasados de la América Profunda por este noble material. De ahí que, la gran mayoría de las artistas textiles europeas y norteamericanas de la década del 70 (participantes de la Bienal de Lausanne) hayan venido a Latinoamérica a estudiar artes textiles, recorriendo el territorio y *empapándose* del conocimiento de nuestras técnicas. En alusión a ello, Claire Zeisler afirma: «Los peruanos fueron los mayores tejedores de todos los tiempos. [...] Ninguna nueva técnica ha sido creada desde los peruanos. Y encuentro esto muy interesante. Por lo tanto, era natural que todos nosotros, los tejedores en el siglo veinte, volviéramos a los peruanos [...]» (Zeisler en Barrie, 1981: s/p).

Nuestros antecesores precolombinos urdieron un gran proceso de experimentación con la materialidad, innovando y acumulando recursos formales en donde lo textil se constituye como nexo coordinante de una compleja trama de relaciones sociales, inmersas en su universo simbólico (mítico-ritual). En la actualidad, las obras textiles de Carlota Beltrame, establecen un fuerte vínculo con sus espectadores, al interpelarlos en el ejercicio de la memoria colectiva, gracias a la utilización de materiales autóctonos de nuestro territorio. Así pues, se puede inferir su carácter de *resto* o *supervivencia* de nuestra América Antigua: «hace cinco mil años, se comenzaron a utilizar el algodón y la fibra de los camélidos andinos para

la confección de los primeros textiles, algunos de los cuales se hicieron siguiendo la técnica de las antiguas esteras vegetales» (Museo Chileno de Arte Precolombino, 2010, p.6).

Otro de los rasgos que resurgen en esta producción es la elección cromática. Esta no es azarosa, sino que responde a los caracteres propios del *baetón*. El uso reiterado del rojo y sus tonalidades derivadas –naranja, rosa y morado– se fundamenta gracias a la existencia de la grana cochinilla (*Dactylopius ceylonicus*), único colorante⁵ de origen animal utilizado en Santiago del Estero. Este tinte ocupa un lugar importante desde épocas prehispánicas. Se trata de un insecto que parasita las ramas de las tunas (cactus) provenientes del Noroeste argentino. Su obtención deviene de la molienda de la grana (insecto), la que permite generar una pasta que se deja secar al sol. Este colorante natural existió desde las más antiguas culturas prehispánicas, siendo un producto sumamente apreciado por todos los pueblos debido a que la utilizaban para teñir diversas superficies: textiles, alimentos, madera, piedras, vasijas, plumas, decoración del hogar, cosmética, entre otros.

Es bien conocido el interés de los colonizadores por hacerse del oro y la plata que poseían los habitantes del territorio americano. Sin embargo, el *extractivismo colonial* no se limitó solamente a ellos. La grana cochinilla fue el producto más exportado –después del oro y plata– de la Nueva España durante el siglo XVI. El continente europeo hacía mucho tiempo que intentaba conseguir tintes color rojo que tuvieran gran intensidad y perduraran en el tiempo, fijándose en textiles como la seda y la lana. En esta época, el rojo era un símbolo de poder y estaba reservado a las altas jerarquías eclesiásticas y cortesanas. El color granate fue ganando terreno en la comunidad europea más privilegiada, hasta alcanzar el mundo del arte, momento en el cual comenzó a utilizarse para replicar el realismo de las telas rojizas en los retratos de los personajes de alto rango que pintaban los artistas. Dichas afirmaciones pueden validarse tomando una fuente historiográfica directa, la carta que el Licenciado Matienzo, oidor de Charcas, le envía al Rey Felipe II el día 2 de enero de 1566 para dar cuenta de las bondades de las tierras de la Audiencia –específicamente de la zona del Tucumán, juríes y diaguitas:

⁵ Colorante: sustancia que se obtiene a partir de vegetales, animales, microorganismos animales, minerales, o bien, mediante síntesis química, el cual, al ser aplicado imprime color, ya sea porque el mismo posee esta cualidad o bien porque da lugar a que se produzcan ciertas condiciones.

Lo que desta tierra se puede llevar a España, es oro, que hay mucho, cochinilla finísima, que no sólo es grana, pero aun carmesí, que hay infinita, y es cosa muy rica. Llevarán un azul que a do quiera vale a peso de oro, aunque de esto hay poco [...] Acudiran allí los del Río de La Plata, podrán enviar a España cobre y mucho hierro, que llevarán los navíos por lastre, y alumbre, azufre y plata, que hay en abundancia, según se ha visto y hecho ensayo y fundición en esta ciudad y en Potosí de cierta tierra y metal que trajo el fator de V. M de Paraguay [...]

La irrupción del tinte revoluciona la economía de los mercados europeos. De ahí que la corona española mantiene en secreto el origen animal del tinte rojo carmín, evitando que el insecto salga vivo de Nueva España. Se refieren al tinte con términos genéricos que aluden a la agricultura para que sus competidores creyeran que el producto deriva del reino vegetal. Felipe III, rey de España reafirma el valor de la grana en la economía extractivista llevada adelante por su monarquía: «Uno de los más preciados frutos que se crían en nuestras Indias Occidentales es la grana cochinilla, mercadería igual con el oro y la plata...». Su comercialización establece una relación indisoluble entre la monarquía y los regímenes de repartición de indias⁶

El calor de la barbarie no intenta posicionarse como fuente primaria o documento histórico, sino más bien poetizar desde un aquí y ahora, desde un presente que abraza el ejercicio de la memoria, negándose a olvidar el pasado. En esta muestra el montaje –*Memoria Colectiva* (2020), Carlota Beltrame– construye sentidos a partir de los espacios-entre [*Zwischeraum*], es decir, de la interrelación que se establece entre las distintas piezas que constituyen la muestra. La instalación textil está emplazada en el mismo espacio expositivo que otras obras de la artista: *Cuatro bocetos para el orden del mundo* (2017) –políptico, pan de oro, plata, estaño y cobre sobre trapo de pisos, rejilla, pañuelo masculino y repasador de cocina enmarcados–, *La sal de la vida* (2020) –placa de sal rosa grabada con el texto «Hilda Guerrero de Molina. Mártir. MCMLXVII» (1967)–, *Tránsito pesado* (2013) –baldosas de vidrio modelo «vainilla» alineadas sobre plataforma de fibrofácil– y *El olvido* (2017) –

⁶ El sistema del repartimiento era la distribución de derechos a los colonialistas y municipios españoles que les permitía extraer trabajo rotativo y obligatorio del indígena de las comunidades locales de los territorios conquistados. Dicha modalidad de sojuzgamiento persiste hasta el fin del período colonial. En: <https://www.worldhistory.org/trans/es/1-21000/repartimiento/>

traducción al textil randa de una chaqueta que perteneció a un prisionero del campo de concentración de Mauthausen (Austria) colocada dentro de una caja de acrílico semi translúcido para camisas. Aquí el montaje⁷, entendido en los términos que propone Didi-Huberman, juega un papel crucial. Las piezas no se presentan como un relato cronológico lineal, sino que operan y se relacionan a partir de vínculos rizomáticos potenciados por el ejercicio del montaje. Se trata de una obra en la que el tiempo es anacrónico. No opera una relación lineal cronológica, sino que las imágenes se presentan de modo sintomático, regresando, reapareciendo de forma discontinua, desorganizada, es decir, dialéctica –como un movimiento que establece vínculos atemporales y heterogéneos a partir de la temporalidad específica que porta cada imagen, un montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.

Julio Sánchez, con relación a la muestra recupera la labor de Beltrame y recuerda al cronista de *Nueva crónica y buen gobierno* (1615), Felipe Guamán Poma de Ayala:

Carlota registra los horizontes culturales de su entorno y logra traducirlos en objetos exquisitos y agueridos. Su mirada es poética, la carga es política. Así como aquel cronista peruano fue la voz cantante de un pueblo que sufría la opresión de un imperio colonizador, Carlota es la narradora visual de la historia de su propia provincia, sabe captar la esencia del saber popular, de sus artesanías y de sus costumbres, como también de sus luchas y resistencias. (MUNTREF, 2020)

El análisis de lo antes expuesto demuestra el vínculo indisoluble entre arte e historiografía, al compartir la potencialidad de interpelar a la sociedad en el ejercicio de recuperación de la memoria colectiva. Al recorrer la producción de Carlota Beltrame, se evidencia una constante alusión al derrotero histórico-social de nuestra Nación. La artista suele trabajar con temas locales y convertirlos en universales, utilizando como medio los materiales autóctonos de nuestro territorio. Para ella *los materiales evocan, recrean memoria y construyen identidad*. Su trabajo se centra en el recuerdo y la memoria como posibilidades reflexivas devengadas

⁷ «Forzosamente... la empresa arqueológica debe correr el riesgo de ordenar fragmentos de cosas supervivientes, que siempre se mantienen anacrónicas, puesto que provienen de diversos tiempos y espacios, separados por agujeros. Este riesgo lleva el nombre de imaginación o montaje» (Didi Huberman, 2007, p. 3).

de la producción artística. Específicamente, invita a la recuperación de la memoria social. En rigor, Beltrame nos invita a nosotros, el público, a reflexionar sobre los hechos violentos que ha vivido nuestra sociedad, presentando una mirada estética, histórica y crítica. Expresa: «Esta fue una forma de poner sobre la mesa verdades que están en el mundo y de las que hay que hacerse cargo» (Ternavasio, 2021).

Tramas finales

Tal como venimos analizando, los textiles nos cuentan cosas desde el origen de los tiempos. Resultan prueba y testimonio del paso del ser humano en la escala temporal geológica, construyendo sentido y denotando la época y lugar en la que fueron pergeñados. Tal como expresa la artista textil argentina Alejandra Mizrahi (2020): «Los tejidos se erigen como sistemas que piensan con las manos sus contextos, sus historias, sus genealogías, repitiendo un gesto que nunca es el mismo» (p. 89). Podría agregarse: *pero siempre está presente*.

Este gesto sostenido en el tiempo, su repetición, es lo que permite y promueve el acto de la memoria. De ahí que el *baetón* reitera el gesto textil para *sobrevivir*, prolongando su carácter de testimonio y memoria. La acción de tramar se materializa en rebeldía ante el olvido de los saberes ancestrales de un pueblo. El *baetón* se constituye como una técnica «tradicional, contemporánea y viviente» gracias al trabajo de artistas como Carlota Beltrame, que hacen uso de ella para construir mundos poéticos ficcionales que nos recuerdan de dónde venimos y nos invitan a reflexionar sobre ello, al habitar espacios liminales entre lo recordado y lo olvidado, lo ancestral y lo contemporáneo. La artista interpela al público, invitándolo al ejercicio de la memoria histórica heterocrónica. De ahí que puede afirmarse que el arte contribuye no sólo a construir el pasado, sino traerlo al presente. En esta línea, el profesor, crítico de arte y promotor cultural paraguayo Ticio Escobar expresa: «El arte no puede resolver los males de la historia, pero sí puede imaginar tiempos alternativos que movilicen las posibilidades o, al menos, los deseos de futuros favorables».

Este trabajo intenta dar cuenta cómo la historiografía occidental ha privilegiado determinadas visiones de los hechos, estipulando categorizaciones dicotómicas (centro/periferia- arte/artesanía- artes mayores/artes menores- civilización/barbarie) que han restringido el acceso a la contemporaneidad a aquellas producciones artísticas emanadas del territorio latinoamericano. La tarea, sin dudas, es compleja y seguramente requiere un análisis más

profundo, en donde puedan contrastarse otras producciones surgidas de nuestro territorio. Sin embargo, este humilde comienzo espera ser el germen que motorice nuevos interrogantes respecto a las artes visuales contemporáneas. De ahí que interesa seguir recuperando las prácticas textiles que retoman el pasado ancestral de la América Antigua a través de recursos formales y procedimentales, y que se presentan como *supervivencias* al reeditar características específicas del Arte Latinoamericano Contemporáneo.

Referencias

Agamben, G. (2007). “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” en *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*, Adriana Hidalgo editora.

Agamben, G. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, Adriana Hidalgo Editora.

Benjamin, W. (2008). “Sobre el concepto Historia”, en: Walter Benjamin, Obras, Libro I/ vol. 2, Adaba Editores

Benjamin, W. (1989). “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre: 173-191. Aguilar.

Burucúa, J. y Kwiatkowski, N. (2019), Aby Warburg, historiador del arte y científico de la cultura. En Burucúa, J. (et al), *Ninfas, serpientes, constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg* (pp. 6-13). En: <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/ninfas-serpientes-constelaciones-la-teoria-artistica-de-aby-warburg/>

De Souza Santos, B. (2009) *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. CLACSO y Siglo XXI.2009.

Ciafardo, M. (2016). *Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad*. Octante, 1 (1), 23-33.

Ciafardo, M (Comp.). *La enseñanza del Lenguaje Visual. Bases para la construcción de una propuesta alternativa*. Papel Cosido, en prensa.

Colombres, A. (1989) [2004], “Prólogo”. En J. Acha, A. Colombres y T. Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*, Ediciones Del Sol.

Colombres, A. (2013). *Teoría transcultural del arte: hacia un pensamiento visual independiente*, Ediciones Del Sol.

Didi-Huberman, G. [2000] (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora.

- Didi-Huberman, G. [2002] (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada Editores.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Serieve.
- Dussel, E. (1994). *1492: El Encubrimiento del Otro: Hacia el Origen del Mito de la Modernidad*.
- Dussel, E. (2016). *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*, Editorial Akal.
- Escobar, T. (2021). *Aura Latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. Tinta Limón Ediciones.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo (2012). *Estéticas decoloniales*, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En:
<https://mega.nz/folder/gtNWQIyQ#Y5lWTGs3ZQD4kdIZfRodIA/folder/l5EGEISZ>
- Gómez Muller, A. (1991). *Sobre la legitimidad de la conquista: Las Casas y Sepúlveda*. En:
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/18446>
- González Eliçabe (2010). Arte Plumario en América. *Datatèxtil*, ISSN 1139-028X, N°. 23, 2010, pp. 46-55.
- García Yopez, J. y Rodríguez Rojas, P. (2006). *América Latina y la Visión de los Otros: Breve Revisión Crítica de la Historiografía Latinoamericana*. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00103984/document>
- Kusch, R. (2007). Anotaciones para una estética de lo americano. En *Obras completas Tomo IV* (pp. 779-815), Fundación A. Ross.
- Malkin, E. (2017). *El insecto que tiñó el poder y el arte europeos de “rojo mexicano”*, *The New York Times*. En: <https://www.nytimes.com/es/2017/11/28/espanol/cultura/rojo-mexicano-cochinilla-bellasartes.html>
- Mignolo, W. (2003), *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, 2003.
- Mignolo, W. (2005). *La Idea de América Latina*. Gedisa.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Ediciones del Signo.
- Muntref. Centro de Arte Contemporáneo (2020). *Carlota Beltrame*. En:
https://untref.edu.ar/muntref/lai_beltrame_toro/assets/prensa/carlota-beltrame-tabloid.pdf

Museo Chileno de Arte Precolombino (2010). *Sala textil*.
<http://precolombino.cl/exposiciones/exposicion-permanente-america-precolombina-en-el-arte/sala-textil/vitrinas/tecnologia-textil/#!/prettyPhoto>

Richard, N. (1994). “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”. En Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): *Arte, historia e identidad en América Latina: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte*, (3), pp. 1011-1016. UNAM-Instituto de Investigaciones estéticas.

Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Fonos: Cuarto propio.

Richard, N. (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En Marchán Fiz, S. (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, pp. 115-126. Paidós Ibérica.

Ruvituso, F. (2013), *AbyWarburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne*. En: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>.

Siracusano, G. (2006). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Ternavasio, A. (2021, 12 de octubre). La construcción de una fábula casi perfecta. Página 12.
<https://www.pagina12.com.ar/372552-la-construccion-de-una-fabula-casi-perfecta>

Las imágenes contemporáneas y su posible relación con la estética de la existencia foucaultiana.

Juan Rovelli

Universidad Nacional de Mar del Plata

juandiegorovelli@gmail.com

Este trabajo apunta a vincular la noción de estética de la existencia con el fenómeno contemporáneo de las imágenes digitales, con el objetivo de interrogar críticamente las configuraciones de los estándares de belleza dominantes. En este sentido, se comienza por analizar la noción de estética de la existencia que Michel Foucault presenta en sus últimos trabajos, intentando deslindar una serie de características que resultan provechosas al fin mencionado. En segundo lugar, se analiza la noción de imagen-spam que trabaja Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla*, encontrando allí dos importantes perspectivas teóricas sobre la potencia que las imágenes digitales tienen en la constitución de las subjetividades. En último lugar, se plantea un posible vínculo entre las características extraídas del análisis de la noción de estética de la existencia y las prácticas de libertad que se ponen en juego en la producción de imágenes digitales.

I

En los años que siguieron a la publicación de *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, el trabajo teórico del filósofo francés Michel Foucault emprendió paulatinamente nuevos caminos. Si bien el autor no abandonó sus preocupaciones por los efectos que los entramados de saber-poder tuvieron (y tienen) en la constitución de las sociedades del presente, incorporó a su trabajo la dimensión de las prácticas de subjetivación que los propios sujetos realizan sobre sí mismos.

En el período anterior a la publicación del segundo volumen de *Historia de la sexualidad*, el centro de interés del filósofo francés estaba puesto en la elucidación de la constitución de las modernas sociedades de normalización. Tal como señala Castro, Foucault “Se interesa, en efecto, en una lectura historizada de los modos a través de los cuales el poder se difunde y

circula en las sociedades modernas para dar forma a los individuos y las poblaciones” (2023, p.121). Este interés por el modo en que las relaciones de poder moldean a las subjetividades girará luego hacia la pregunta por el modo en que las subjetividades se constituyen a sí mismas. En otros términos, las prácticas propias de las sociedades de normalización y control dejarán lugar al análisis de las prácticas de sí, es decir, al análisis de las prácticas por las cuales los sujetos se constituyen a sí mismos.

Desde esta nueva perspectiva teórica, los sujetos no son simplemente el resultado de las determinaciones constitutivas de las relaciones de saber-poder propias de las sociedades disciplinarias. Por el contrario, son los propios sujetos los que pueden constituirse a sí mismos a través de una serie de mecanismos y procedimientos que Foucault denomina como relación de sí consigo mismo. Es en este modo de relación de sí consigo donde se juegan unas particulares prácticas de libertad. Estas prácticas son definidas por Edgardo Castro del siguiente modo: “... se trata de conductas, reacciones y comportamientos por medio de los cuales el sujeto se constituye a sí mismo.” (2018, p. 246). La libertad también se juega, entonces, en esas condiciones que los sujetos establecen consigo mismos, al margen de las condiciones que los dispositivos de saber-poder articulan.

II

Uno de los modos de sujeción que la relación de sí consigo presenta es la que el filósofo francés denomina “estética de la existencia”, la cual corresponde tanto a la caracterización de la ética griega como a la problematización de la ética en las sociedades del presente. El concepto de modo de sujeción señala la forma por la cual la persona establece una relación de aceptación o rechazo respecto de determinados códigos o valores morales. Por ejemplo, la fidelidad en el matrimonio puede ser aceptada por motivos tan disímiles como los siguientes: porque las personas se reconocen como parte del grupo que acepta tal conducta; porque las personas se consideran como herederos de una tradición espiritual que hay que mantener; porque las personas se contemplan como ejemplos para otros; porque las personas buscan dar a sus vidas un modo que responda a criterios de belleza, gloria o perfección, etc. Para el caso de la estética de la existencia, la manera por la cual las personas aceptan determinadas reglas y deciden llevarlas a cabo se vincula estrechamente con una serie de

elementos singulares: la elección personal, la belleza, la creatividad y el rechazo a la esclavitud (o, en su sentido positivo, la afirmación de libertad).

La estética de la existencia como un modo de relación consigo mismo en donde la elección personal tiene un papel central es algo que puede entenderse en relación con el siguiente tema: el rechazo a las instancias trascendentes para la justificación del modo de vida. La aceptación de los códigos morales para los griegos no dependía de lo que la ley o los dioses prescribían, sino de la voluntaria aceptación por parte de los individuos de las prácticas o conductas que valoraban como bellas y buenas. Esto no quiere decir que las leyes de la ciudad o el poder de los dioses se desdeñara, sino que, como señala Vignale recogiendo una cita de *La hermenéutica del sujeto* del propio Foucault: “En la cultura griega clásica, la *tekhne tou biou* se inscribe, me parece, en el hueco que dejan tanto la ciudad y la ley como la religión en lo que hace a esta organización de la vida.” (2013, p.179). Hay que entender que la *tekhne tou biou* de la que habla Foucault es un arte de vivir o una técnica de la existencia a partir de la cual los griegos problematizaban su existencia y, por lo tanto, en íntima relación con la noción que aquí trabajamos.

En el párrafo anterior se puede apreciar la cercanía que la estética de la existencia despliega entre la elección personal y la belleza. Una persona elige voluntariamente tal modo de vida porque lo considera bello. Ahora bien, sucede que en el caso particular de los griegos esa belleza se encuentra asociada a comportamientos que llevan inscriptos rasgos ético-políticos como la gloria, la justicia, la reputación de los otros sobre su propio comportamiento, y el gobierno de sí y de los otros. Esto se observa claramente en el ejemplo que Foucault utiliza para ilustrar el vínculo que existe entre estética y política en los clásicos. Retomando un discurso de Isócrates, Foucault menciona el caso de la justificación que Nicocles da sobre el porqué ha mantenido la fidelidad a su mujer. Esto no ha sido por seguir meramente la prescripción de las leyes o de los mandatos de los dioses, sino que, para ser rey y mostrar que puede gobernar a los otros, Nicocles debe mostrar que puede gobernarse a sí mismo. Este es el signo de una vida que es tanto estética como política: “Puesto que, si quiero que la gente me acepte como rey, debo poseer algo así como una gloria que me sobreviva, y esa gloria no puede desvincularse de su valor estético.” (2013, p. 138). Este ejemplo es la muestra de que, como Foucault dice a continuación,” ... el poder político, la gloria, la inmortalidad y la belleza son cosas que en un momento dado están ligadas unas a otras.” (p. 138).

El vínculo entre estética y política que se aprecia fuertemente en los griegos, a partir de la noción de gobierno de sí y de los otros, posee, a su vez, otra cara. Desde esta perspectiva, y siguiendo el análisis que al respecto realiza Vignale en su artículo “Políticas de la vida y estéticas de la existencia en Michel Foucault”, la estética de la existencia se presenta como un modo de vida en el que la libertad se vincula con el gobierno de sí. Efectivamente, el poder que los individuos ejercen sobre sí mismos se relaciona con un tipo de libertad que no es la ciudadana, sino la libertad que cada uno tiene consigo mismo, una libertad que se comprende en tanto una determinada relación que el individuo tiene consigo mismo. La autora resume del siguiente modo esta concepción de la libertad vinculada a la estética de la existencia: “Para Foucault la libertad no es concebida como una entidad autónoma, sino como una práctica y ejercicio mediante los cuales, en la elaboración y la transformación de uno mismo, cabe acceder a cierto modo de ser.” (2013, p. 182).

El último punto que se desea destacar respecto de la relación de estética de la existencia es su impronta creativa. En una entrevista de 1983, luego de que Foucault destacase la idea de la realización de la propia vida como obra de arte, los entrevistadores preguntan por el modo de creación de sí mismo. Se pregunta en qué se diferencia el posicionamiento del autor francés respecto del existencialismo sartreano, ya que ambos destacan la importancia de la creación del sí mismo sin la recurrencia al conocimiento y a las leyes universales. La respuesta de Foucault resulta interesante ya que remarca el aspecto de actividad creativa de la noción que se viene analizando. En su distanciamiento de la posición sartreana, que recurre a la autenticidad para justificar un sí mismo que no está dado de antemano, Foucault indica que el sí mismo debe ligarse a una actividad creadora. Eso significa que la relación consigo mismo se debe ligar con la actividad creadora y no a la inversa. En otros términos, esta ligazón no significa otra cosa que “... debemos hacer de nosotros mismos una obra de arte.” (2013, p. 135).

III

Las imágenes que se observan hoy en dispositivos tecnológicos, como en los smartphones o las computadoras, pueden ser interrogadas desde múltiples perspectivas. Una de ellas es la que indaga acerca de su posible función normalizadora o disciplinaria, es decir, aquella que se pregunta por el rol que pueden desempeñar estos particulares objetos en la normalización

de un sistema de dominación. Si, dentro de este punto de vista, se conviene en llamar imágenes digitales a este tipo particular de objetos, ateniéndose sólo a que se presenten en estos dispositivos tecnológicos, la pregunta que se puede formular es la siguiente: ¿Cuál es la relación entre las imágenes digitales y un sistema de relaciones de poder determinado?

Dentro de los diversos modos posibles de responder esa pregunta, hay dos desarrollados por Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* que resultan interesantes para, ulteriormente, vincularlos con el desarrollo de la noción de estética de la existencia. En el capítulo titulado “Los spam de la tierra: desertar de la representación”, Steyerl aborda el particular fenómeno de las “imágenes-spam”. Este tipo de imágenes, ya sean fijas o en movimiento, se caracterizan por ser una innumerable cantidad de seres que circulan para representar a un humano perfecto y, como contrapartida, mostrar a las personas reales como perfectibles. El hecho de que circulen de modo invisible no alude sólo a la existencia de las imágenes-spam en las redes en todo momento, ya sea que las observen o no, sino que también indica que son cooptadas por sistemas de regulación que impiden que molesten al usuario. Ejemplos típicos de estas imágenes son aquellas recibidas en los correos electrónicos que, al no provenir de un destinatario de interés para el receptor, quedan relegadas al correo no deseado, catalogadas como “spam”. En el desarrollo del capítulo, Steyerl menciona dos posibles respuestas a las preguntas acerca de las particularidades de las imágenes-spam y que, como se adelantó, pueden vincularse directamente con la pregunta acerca de los posibles modos de relación entre las imágenes digitales y las relaciones de poder. En primer lugar, se puede responder que las imágenes-spam son esos innumerables modelos perfectos de seres humanos que funcionan como instrumentos ideológicos al servicio del poder dominante. Esto quiere decir que son imágenes que responden a determinados estándares de belleza, de modo tal que producen un deseo de imitación en los espectadores. Así, las personas se verían llevadas a convertirse en los objetos que las imágenes presentan, las cuales no son más que productos que reflejan estándares valorativos acordes al modelo neoliberal de vida. La autora indica que esos valores son, por ejemplo, los de las personas “superflacas”, “calientes”, “puntuales”, etc., es decir, aquellas que marcan los estándares de eficacia, atractivo y buena forma física. Estos valores, propios de la cultura hegemónica, se trafican hacia la cultura cotidiana, extendiendo sus representaciones en la totalidad del conjunto cultural.

Steyerl señala que la perspectiva de la hegemonía cultural clásica, es decir, aquella que señala que las imágenes operan exclusivamente de modo opresivo, pasa por alto un punto clave: las personas también desean y deciden tener otros modos de vida. Este desplazamiento del modo de vida neoliberal es registrado por la autora en una serie de acciones que las personas llevan a cabo. Estas van desde la circulación por zonas no vigiladas hasta la destrucción de dispositivos electrónicos asociados al seguimiento y control de la conducta. Estas diversas prácticas de resistencia al poder tienen en común la idea de una ausencia respecto del marco de representación visual dominante que las imágenes digitales apoyan. Frente a la presión ejercida por el régimen de control institucional y por la novedosa vigilancia vertical (la que los mismos usuarios tienen sobre sí y sobre los otros usuarios), resulta comprensible que las personas tiendan a ausentarse del marco de registro y representación visual dominante. Es en este sentido que Steyerl se pregunta: “¿Y porque no habría de disiparse el pueblo dados los incontables actos de agresión e invasión que contra él se ejercen en los medios de comunicación dominantes, así como también en la realidad? ¿Quién podría en verdad soportar tal embestida sin desear escapar de este territorio visual de amenaza y exposición constante?” (2014, p. 173).

En el contexto del alejamiento de las personas respecto del marco representacional que el modelo neoliberal impone, la imagen-spam adopta, según Steyerl, una dimensión negativa particular. No es una negatividad que refiere a la imposición ideológica de valores y modos de vida sobre las personas, sino una negatividad que reconoce la negación que esas personas ejercen sobre tal intención de dominación o, mejor dicho, de tal relación de poder. Esta perspectiva posiciona a las imágenes-spam en un nuevo lugar, que no es el de herramienta de imposición, sino de figura de resistencia. Se configuraría así en una suerte de imagen que señala la capacidad que tienen las personas, el pueblo, de negarse a una representación acabada que cierre sus potenciales emancipatorios: “Antes que un documento de dominación, la imagen-spam es el monumento a la resistencia que el pueblo opone a ser representado *de esta manera*. El pueblo abandona el marco *impuesto* de representación.” (2014, p. 177).

La problemática planteada hace necesaria la atención a un fuerte interrogante: si la relación entre la imagen digital y las relaciones de poder puede ser pensada como negación de un determinado modo de ser representado/gobernado: ¿Qué nuevos tipos de relaciones de poder se configuran a partir de sus relaciones con las imágenes digitales? Steyerl se direcciona en

el camino que abre ese interrogante, presentando una indicación respecto a la configuración de nuevos tipos de relaciones de poder. Esto es lo que parece leerse en uno de los párrafos finales del capítulo, cuando la autora otorga a la noción de pueblo la capacidad de producir nuevas imágenes: “Y a medida que el pueblo es cada vez más un fabricante de imágenes -y no el sujeto o el objeto de las mismas- quizás también sea cada vez más consciente de que puede tener lugar en la producción colectiva de una imagen y no siendo representado en una.” (2014, p. 181). Se filtra así un resquicio por donde es posible, no sólo la negación del orden existente, sino la producción alternativa de modos de vida que parten de las personas mismas.

IV

Según lo que hemos avanzado en este trabajo, es posible adscribir a la perspectiva de desujeción que Steyerl elabora respecto de las imágenes digitales, especialmente haciendo foco en la producción o fabricación de las mismas. La noción de estética de la existencia, tal como se la expuso anteriormente, es pensada como una herramienta conceptual que hace posible la mencionada articulación. Tal como señala Steyerl, el ámbito de las imágenes digitales no es sólo el ámbito de la dominación ideológica. Hay allí también un espacio para el deseo y la decisión que se pone en juego en las relaciones que las personas tienen, tanto entre ellas como con los objetos que producen. Esas maneras de relacionarse pueden afincarse, efectivamente, en una negación del orden establecido, es decir, en una negación de determinados modos de relación del saber-poder. No obstante, hay que indicar que la negación de esas relaciones da lugar a la producción de nuevos modos de relacionarse. Estos nuevos modos pueden apreciarse en las producciones de nuevas imágenes digitales, dicho más específicamente, en imágenes digitales que no se subsumen a los valores del modelo neoliberal hegemónico. En su afán de liberarse de ese modo específico de sujeción, las personas recurren a habitar los espacios de las redes de modos diversos, siendo un ejemplo de ello la producción de imágenes digitales que no se ciñen a un modelo dominante. Esto puede explicar por qué se observa un gran número de imágenes en las redes sociales que no parecen definirse a partir de los valores que el modelo neoliberal de vida prescribe.

La forma en que las personas se relacionan, a partir de la negación del modo de vida neoliberal, tiene su manifestación en la producción de imágenes digitales diversas. Se puede sugerir, retomando el planteo foucaultiano, que estos actos de resistencia a las relaciones de

poder dominantes son posibles gracias a una particular relación de las personas consigo mismas. En este sentido, la noción de estética de la existencia viene a indicar un modo de autoproducción subjetiva que no depende de instancias trascendentes, es decir, en la que los valores a los que adscribe el sujeto no están dados a partir de instancias externas a él mismo, como la ley, la religión o, incluso, la positividad del conocimiento científico. Por el contrario, los valores a los que el sujeto mismo se atiene son aquellos que resultan de su propia actividad creadora y que parten de la elección voluntaria de los mismos.

Las imágenes digitales que se presentan como expresión de subjetividades que se autoproducen no exhiben, en consecuencia, esa dependencia de los valores propios del modo de vida neoliberal. En esa elección voluntaria de un modo de vida diverso, que se juega en la producción creativa, se ilumina un aspecto político que resulta necesario. El rechazo a ser gobernado de tal manera forma parte de la elección y creación misma que la persona pone en ejercicio en la constitución de su propio modo de vida. Por lo tanto, la estética de la existencia refiere a la libertad que se ejerce en la sujeción voluntaria que el propio sujeto elige tener respecto de aquellos valores estético-políticos que devienen de su actividad creadora. Se puede arriesgar, a modo de hipótesis, que la belleza en este modo de existencia no indica criterios que pueden ser inventariados, sino que indica el vínculo que la subjetividad tiene con la acción creativa, la elección personal y el rechazo al gobierno de sí por otro. Siendo esto así, las imágenes digitales bellas, podrían ser aquellas que logran expresar, de algún modo, la resistencia de una vida a ser gobernada por otros, poniendo en juego la actividad creadora que la persona elige desplegar.

Referencias bibliográficas

Castro, E. (2018) *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Siglo XXI Editores Argentina.

Castro, E. (2023) *Introducción a Foucault*. Siglo XXI Editores Argentina.

Foucault, M. (2013) *La inquietud por la verdad: Escritos sobre la sexualidad y el sujeto*. Siglo Veintiuno Editores.

Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

Vignale, S. (2013) Políticas de la vida y estética de la existencia en Michel Foucault. *Praxis Filosófica Nueva serie*, n°37, pp. 169-192.

Escritoras de la posguerra: narrativa e identidad de género en la literatura española del Medio Siglo

Karen A. Rudenick

Universidad Nacional de Mar del Plata

karen.rnk@gmail.com

Esta ponencia se encuadra en un Plan de Investigación presentado para una beca de posgrado tipo A otorgada por la UNMdP para el período 2024-2027 en el que se propone el estudio de la obra de tres escritoras del “medio siglo” español, CARMEN MARTIN GAITE (Salamanca, 1925-2000), ANA MARIA MATUTE (Barcelona, 1925-2014) y JOSEFINA ALDECOA (León, 1926-2011). El Plan se inserta en el Proyecto dirigido y co-dirigido por las Dras. Verónica Leuci y Sabrina Riva, titulado “Redes, hermandades y agrupamientos en la literatura española (del Romanticismo a la era digital)”. En él, se pone el foco de interés en “un movimiento de vaivén, de los individuos a los grupos y a la inversa” (Romano, 2019); así, a la par que se propone el estudio minucioso del corpus de textos literarios, se privilegiará también el lugar de las autoras en el campo cultural español, para tener en cuenta sus relaciones con sus pares y su lugar en el mapa cultural y literario de la posguerra.

En esta primera instancia, la investigación procura establecer similitudes y divergencias respecto del lugar que cada una ocupa en el campo literario de la posguerra española, así como los singulares modos de constitución como mujeres que escriben en el contexto adverso del franquismo, en donde ser mujer y ser escritora representa ya un doble margen o una doble periferia (Payeras).

A diferencia de sus contemporáneos masculinos, estas autoras han recibido menor atención y su trabajo a menudo ha sido evaluado en función de su género más que por sus aportes literarios. El análisis de las obras de Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Josefina Aldecoa, complementado con textos periodísticos y otros documentos contemporáneos, revela cómo las desigualdades de género se reflejan en sus publicaciones. Sus textos exponen las limitaciones impuestas y ofrecen una visión integral del impacto de las políticas franquistas en la vida cotidiana de las mujeres y en su desarrollo profesional como escritoras.

Cuando Carmen Martín Gaité empezó a reflexionar sobre la cuestión de si las mujeres tienen un modo particular de escribir que justifique un tratamiento crítico particular también de su obra literaria, recordó a Virginia Woolf. El aclamado ensayo sobre mujer y literatura titulado *Un cuarto propio* (1929) fue uno de los primeros en exponer una verdad acuciante que parece no querer abandonar el campo de batalla desde aquel 1929 en que fue publicado: . «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para escribir» (p. 24) Podríamos detenernos en aquellas palabras para deslizar que lo que efectivamente le ha faltado a la mujer es la independencia de aquella construcción de ser mujer que la cultura, diseñada por hombres, ha adherido a ellas. La falta de elección personal, sumado al reproche social al no optar por las opciones preestablecidas, han sido los principales motivos de silenciamiento y olvido de los escritos de autoría femenina.

“Y sin embargo, escriben” (p. 22) sostiene Joanna Russ (2018) al presentar las diferentes prohibiciones formales a las que ha ido enfrentándose la mujer que osaba tomar la pluma. De los numerosos mecanismos para la desactivación de la tarea hay uno en el que quisiera detenerme: la contaminación de la autoría.

La categorización de los escritos bajo la nómina de escritura femenina parece obviar la relevancia del factor social en la creación artística. A nadie se le ocurriría escribir un libro sobre la escritura masculina y tratar igual a Hemingway, Cortázar y Galdós. La comparación no es posible porque son autores que no comparten similitudes ni biográficas ni de estilo.

Al analizar obras literarias, la crítica suele abocarse al contenido reconociendo y distinguiendo diferentes recursos, pero no aplica este criterio cuando quien firma es una mujer:

No se utiliza la expresión literatura masculina, porque no existe: es la literatura, sin matices; la literatura de alcance universal (...) Lo masculino se identifica -educación, prejuicio- con el todo, y lo femenino no con la nada (...) Ciertos adjetivos encienden las alarmas, porque se relacionan -consciente, inconsciente- con la mediocridad- (Medel, 2023, p. 64)

Aunque con el tiempo se ha visto cierta mejoría en la crítica, la valoración literaria de los textos de autoría femenina no sigue los mismos criterios cuando la firma es masculina: “su libro se escribe y se valora por sí mismo: qué, el texto, y no quien, la persona que lo escribe” (Medel, 2023, p. 81). En la literatura española las obras compuestas por autoras, aun cuando

han sido acogidas por el público y la crítica, han sido menos estudiadas, publicadas o reeditadas. De hecho, sigue en nuestros días subyaciendo esa idea de que la literatura es femenina o masculina, idea contra la que arremete la carga de un desprestigio de género y que podemos ver en comentarios como el que emitió Jesús García Sánchez, Chus Visor, al decir que “la poesía femenina en España no está a la altura de la otra, de la masculina” y que “por una Medel hay cinco hombres equivalentes” (2015). Este tipo de opiniones refleja la percepción que se tiene de las mujeres que escriben, cuya presencia en las publicaciones de poesía de las grandes editoriales como Hiperion, Pretextos, Tusquets, o Visor es prácticamente inexistente.

En el escaso número de veces en el que las mujeres logran sortear los reiterados obstáculos impuestos a su género, sin embargo, aún hoy deben enfrentar lo que Joanna Russ denominó “contaminación de la autoría”, a la que define de la siguiente manera:

Una alternativa a la negación de la autoría femenina en el arte es contaminar dicha autoría, es decir, divulgar la idea de que al crear arte, las mujeres hacen el ridículo, o bien que escribir o pintar es indecente (del mismo modo que ponerse delante de un escenario es indecente) y que por tanto no es una posibilidad para una mujer que se precie de tener dignidad, o que crear arte muestra a una mujer como anormal, neurótica, desagradable y por consiguiente odiosa. *De acuerdo, lo escribió. Pero no debería haberlo hecho.* (2018, p. 27)

En el caso de las mujeres escritoras de la posguerra las directrices políticas franquistas eran claras. El retorno a las ideas tradicionales estableció un sistema de valores que impuso estrictas normas morales y creó un modelo patriarcal de feminidad y maternidad, relegando a las mujeres a un papel secundario. Este régimen antiintelectual y androcéntrico dificultaba la participación femenina en la literatura y en otros campos científicos y artísticos: “Sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz” (Russ, 2018, p. 256). Sin embargo, escritoras como Ana María Matute, Josefina Aldecoa y Carmen Martín Gaité lograron destacar en aquel contexto literario eminentemente masculino en contraste con la invisibilización que afectó a otras autoras de su generación. Junto con figuras como Carmen Laforet, recibieron importantes reconocimientos, publicaron mayoritariamente en España y

alcanzaron una visibilidad significativa pero no estuvieron exentas de prejuicios y comentarios sobre su condición de mujeres.

En el caso de Carmen Martín Gaité, no faltaron ni el dinero ni el cuarto propio que mencionaba Woolf. Además de contar con el apoyo familiar en sus aficiones intelectuales, la escritora pudo no solo completar sus estudios académicos universitarios sino también doctorarse y ser galardonada desde sus primeros escritos. Aun así, con esos privilegios sociales que la posicionaron en una relativa posición de ventaja, la crítica no desaprovechó ninguna ocasión para subrayar su género. En las menciones en la prensa en relación a los galardones que recibió podemos dar cuenta de la dinámica imperante que designaba los roles. Al recibir el premio Café Gijón en 1954 por *El balneario*, su primera novela corta, se publica una noticia en *La Vanguardia española*, con el siguiente título: “El premio de novela “Café Gijón”, discernido a una dama”. Luego de describir la decisión del jurado, el texto finaliza con una frase que empaña el éxito de la autora tras la figura de su esposo: “La ganadora del premio, Carmen Martín Gaité, está casada con Rafael Sánchez Ferlosio, hijo de don Rafael Sánchez Mazas. Contrajeron matrimonio hace un año y acaban de tener un hijo”. En las notas de prensa acerca realizadas un año después tras la adjudicación del premio Nadal a Rafael Sánchez Ferlosio, por el contrario, aunque se la menciona a Gaité no se destaca este premio recibido, sino que leemos: «Anoche llegó don Rafael Sánchez Ferlosio ganador del “Premio Nadal 1955”. Le acompaña su señora» La exaltación del valor literario de *El Jarama* oculta el éxito literario de la escritora, como si en su caso la escritura fuese una actividad secundaria al margen de las tareas como mujer que aprobaba la Sección Femenina.

El tratamiento informativo de la adjudicación del premio Nadal en el diario ABC, en enero de 1958, se centra, por ejemplo, en resaltar las labores domésticas de Gaité y su matrimonio con el ya consagrado escritor. A continuación, algunas imágenes de la prensa del momento:



o Carmen Martín Gaité de Sánchez Ferlosio, ganadora del Premio "Nadal" 1957 por su novela "Entre visillos". (Foto T. Naranjo.)

EL DECIMOCUARTO PREMIO «NADAL»

LAS TAREAS DEL HOGAR LE DEJAN A CARMEN MARTÍN GAITE POCO TIEMPO PARA ESCRIBIR

CARMEN Martín Gaité, ganadora del Premio "Eugenio Nadal" 1957, es esposa de Rafael Sánchez Ferlosio, cuya novela "El Jaramba" obtuvo el mismo premio

galardon en 1955. Anteriormente, en 1954, Carmen Martín Gaité recibió el premio de novela corta "Caño Gijón". La obra que ahora ha lanzado su nombre a la actualidad

literaria española fue escrita en una agenda casera. Empezó a escribir en 1955, pero como disponía de poco tiempo—porque dedica la mayor parte de la jornada a las

Ilustración 1: Entrevista a Carmen Martín Gaité en el suplemento «Blanco y Negro» del «ABC», 18 de enero de 1958

En el subtítulo que acompaña a la fotografía y al titular principal podemos ver la prioridad que se da a

mencionar que la escritora está casada con el escritor Rafael Sánchez Ferlosio: «Carmen Martín Gaité de

Rafael Sánchez Ferlosio, ganadora del Premio "Nadal" 1957 por su novela "Entre visillos". La nota aparece reflejando el correcto acatamiento de sus labores, acorde al rol de género promulgado por el régimen, mostrándola como una mujer que, además de ser madre y esposa, escribe: "Las tareas del hogar le dejan a Carmen Martín Gaité poco tiempo para escribir". Para enfatizarlo aún más, se señala que la obra fue escrita en una, cito, "agenda casera" y que la escritora "disponía de poco tiempo —porque dedica la mayor parte de las jornadas a las cosas del hogar— trabajó pocas horas». También se selecciona una fotografía cuyo epígrafe versa "A pesar de la emoción de la noticia atiende como todos los días sus deberes de madre de familia. En esta fotografía la vemos dándole a su hijita la comida" resaltándola como mujer española dedicada a la maternidad, pero también reduciéndola como escritora ya que no se resalta la escritura como prioridad sino como un *hobbie* del que su marido tampoco está del todo al tanto. Leemos a mitad de la nota: "Su esposo (...) ignoraba que la obra hubiese concluida y remitida al concurso".

En otra nota que se le hizo tras la adjudicación del premio, se resalta que la novela no fue del agrado de su marido:

**LA PRIMERA NOVELA DE CARMEN MARTIN
GAITE (PREMIO NADAL 1957) NO GUSTO
A SU MARIDO, RAFAEL SANCHEZ
FERLOSIO (PREMIO NADAL 1955)**

**«Desde las ocho de la mañana hasta las ocho de la tarde,
me dedico al hogar; de ocho a doce de la noche, escribo»**

**«ENTRE VISILLOS» ES EL PROBLEMA UNIVERSAL
DE UNAS VIDAS ESTANCADAS: CUATRO MUCHACHAS
DE PROVINCIAS QUE ASPIRAN A CASARSE**

Por Mercedes FORMICA

Ilustración 2: Reportaje sobre el premio Nadal 1957 en «ABC», 11 de enero de 1958

No debe resultar llamativo que la autora optara por presentar la novela bajo el pseudónimo de Sofía Veloso. El principal motivo era huir de las asociaciones de su éxito literario con el de su marido, que sin embargo no pudo evitar al ser premiada. Al ser llamada telefónicamente para comunicarle el premio, la primera pregunta que recibe tras declarar su nombre es por su estado civil: “¿Soltera, casada o viuda?”, luego si tenía hijos y si su marido sabía que había ganado. Ante la respuesta negativa, el telefonista pregunta si a él le parecerá bien el premio, que juicio tiene de ella y si no se pone celoso porque lea autores masculinos.

Por situaciones similares pasó también la escritora Josefina Aldecoa, esposa del reconocido Ignacio Aldecoa, en cuanta entrevista literaria se le hizo. A diferencia de Gaité, el éxito en el ámbito de la literatura se vio opacado por la sombra de su marido y tal vez potenciado en la decisión de la escritora de firmar con su apellido de casada luego de enviudar. Una vez más, el interés de la crítica y la prensa se centraba más en una decisión personal e íntima, como si la elección del apellido determinara la calidad de su literatura. Para Josefina, esta decisión no suponía una pérdida de la identidad propia sino una filiación con el grupo generacional de

intelectuales al que ella perteneció junto con Gaité, con su marido y con Jesús Fernández Santos. Para Josefina esta decisión responde a una intención práctica: el apellido de soltera, Rodríguez, resultaba demasiado común en España; el de su marido, Aldecoa, permitía que se la ubicara en el ámbito literario.

Este tipo de indagaciones sobre la vida privada de las autoras esconde un cuestionamiento a su identidad como escritoras pero también como mujeres. Se ha extendido que la mujer que escribe es “rara”, que, acorde a lo que Gaité sostuvo “se atreven a desafinar, a instalarse en la marginación y a pensar desde ella; van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y de orgullo” (1987, p. 80).

La idea de los modelos femeninos ha sido tan fuerte que parece imposible conjugar la vida privada con la vida intelectual sin que una faceta opaque a la otra. En una entrevista, Josefina Aldecoa declaró:

siempre hay algo que impide a la mujer alcanzar las mismas metas que el hombre y es su condición femenina que yo cifro sobre todo en la trampa de la maternidad, en la trampa de los sentimientos, en el miedo a la vejez y a la soledad y a una serie de cosas. Creo que eso que incide especialmente en la mujer [...] hace muchas veces que la mujer renunci[e] a llegar más allá en su carrera profesional porque no quiere renunciar a los goces y delicias de la maternidad. Y creo que la mujer tiene que luchar contra eso, por muy intelectual, muy científica, muy triunfadora que sea. Eso me parece un poco la miseria y la grandeza de la feminidad porque creo personalmente que merece la pena no renunciar a la feminidad (1989, p. 242)

A pesar de renegar de las etiquetas de feminista, las ideas de la escritora responden a una perspectiva autónoma, diversa e individualista del feminismo, que sigue las ideas propugnadas en la tercera ola. Se rechaza la idea de crear un estereotipo de mujer para destacar la individualidad de cada una evitando la inserción en una nomenclatura general donde una estela recubre la identidad individual.

El tratamiento peyorativo del que han sido objeto las escritoras ha persistido con el avance de sus trayectorias en el ámbito de la literatura, incluso después de haber publicado más de 34 obras, recibir 15 premios y ser publicada en más de 14 idiomas, como Carmen Martín Gaité.

Para concluir, podemos cerrar afirmando que la contaminación de la autoría femenina hace su aparición en las preguntas incómodas de las entrevistas, en las notas de prensa que se centra en aspectos de la vida domésticas, incluso en los comentarios que aun emiten en medios públicos los referentes del mundo editorial. En ese sentido, es esencial desarticular estos discursos que perduran y poner en valor la obra literaria de mujeres, dignificando su labor como escritoras e intelectuales, que se abren paso en un mundo que tiende a cerrar las puertas. El trabajo de la crítica femenina hoy en día tiene que abocarse fundamentalmente a revalorizar, las contribuciones de las autoras femeninas para poder reconstruir la historia incorporando también las voces de quienes a menudo han habitado los márgenes.

Bibliografía

Azancot, N. (2015) *Chus Visor: "Dicen que los novelistas son vanidosos pero ¡hay cada poeta!"*. Diario *El Español*. 26 junio, 2015. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/20150626/chus-visor-dicen-novelistas-vanidosos-poeta/43995666_0.html

Martín Gaité, C. (1987a). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe

_____. (1958a) Entrevista a Carmen Martín Gaité en el suplemento «Blanco y Negro» del «ABC», 18 de enero de 1958

_____. (1958b) Reportaje sobre el premio Nadal 1957 en «ABC», 11 de enero de 1958 (PDF, 1.6 MB)

Medel, E. (2023) *Erudición Sobre Hormigas y Rositas: Acerca de los Libros y las Mujeres que los Escriben*. Consejo Superior De Investigaciones Científicas

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Traducción de Gloria Fortún. Dos bigotes.

Talbot, L. K. (1989). "Entrevista con Josefina Aldecoa". *Anales de la literatura española contemporánea*, 14, 1/3, 1989, pp. 239–248, <http://www.jstor.org/stable/27741884>

Woolf, V. ([1929] 2007). *Un cuarto propio (A room for one's own)* [Trad. de Jorge Luis Borges]. Colofón.

El Gólem y el motivo de la necrofilia como metáfora “serie B” en Alberto Laiseca. Lo despreciado como material discursivo

Juan Martín Salandro

CELEHIS, Universidad Nacional de Mar del Plata

salandrojuanmartin@gmail.com

El lugar de Alberto Laiseca en el campo cultural: lo lumpen

Comenzamos entendiendo que en Alberto Laiseca el lugar del escritor profesional se ve reconfigurado. A diferencia de otros autores que mantuvieron a lo largo de su carrera labores subsidiarios a la literatura –docencia, periodismo, conferencistas–, Laiseca sólo hacia el final de su vida logró la subsistencia gracias a su obra y la docencia en talleres literarios. La escritura se vio constantemente marcada por la precariedad y el desorden económico. Siguiendo diversos testimonios, podríamos pensar su relación con el mundo editorial muy cercana a la usura. A causa de esto, el dinero es desplazado del centro vector de sentido en su novelística, aunque nunca deja de ser un problema. Leemos en *El jardín de las máquinas parlantes* (1993):

Seguido por los perros y mi nueva máquina, pasé entre macetas de rosas blancas y rojas. Entre dos de estas agrupaciones reposaban tres toneladas de oro en barras. Claro que tratábase de oro astral. No puedo materializarlo y con él comprar cosas de la vida diaria. (p. 23)

La riqueza es simbólica, no encuentra traducción en el mundo cotidiano/mercantil, sólo le sirve al personaje para realizar transacciones en el plano mágico. Por eso ante la antinomia poder/delirio, Laiseca se decanta por el segundo término. Refiriéndose a la novela *Su turno* (1976), aunque se puede extrapolar al resto de la narrativa del autor, Pérsico explica que “el policial tradicional esgrime como principios vectores la racionalidad y la causalidad. En el polo opuesto, *Su turno* postula la lógica del delirio [...] En *Su turno* el poder vale por sí mismo y el dinero es desplazado por un fin trascendente” (p. 32). Ese fin trascendente es lo mágico como metáfora del capital simbólico en el campo cultural: el saber libresco desaforado que

se ostenta continuamente, junto con el afán de escribir libros que ya desde su tamaño generen un impacto en el mundo físico busca la reconversión en reconocimiento.

En este punto podemos detenernos en su lugar en el campo de la crítica y los estudios sobre literatura argentina:

los estudios críticos en torno a la obra de Laiseca dentro del ámbito académico son, no sólo escasos, sino que se orientan casi en su totalidad a la mera inclusión del autor en contextos generales: la literatura exotista de los ochenta vinculada a Babel, las novelas extensísimas e inclasificables de los años noventa, las grandes poéticas experimentales y “malditistas” de las últimas décadas. Y aunque no existen aún obras críticas que aborden sistemática y específicamente el papel de Laiseca en la literatura argentina, sí existe una amplia gama de textos críticos, desde la mención del autor en textos académicos contextuales en torno a la literatura argentina de los últimos treinta años hasta una producción cuantiosa de reseñas críticas en Internet, ámbito privilegiado en la reciente difusión del “Monstruo”. (Conde de Boeck, 2015, p. 2)

Resalta la idea del “escritor maldito” en tanto que se busca construir una figura de autor desde lo “atípico” como instancia desde donde se sustentarán las instancias posteriores de legitimación. Este gesto, lejos ya de los modelos surrealistas, neorrománticos o decadentistas, se constituye en una “emanación de la violencia política y una emblemización de la experiencia social de ‘lo político’ en tanto terreno definitorio de toda forma de transgresión. Es decir, nos encontramos con una literatura disruptiva donde “la política no es un objeto exterior de referencia, sino un gesto hacia la materialidad misma de la expresión, una transgresión donde toda política es una política de la lengua” (p. 4). Y es en este punto que podemos ver de qué modo el plagio, poética declarada del autor (*Por favor... ¡Plágienme!*), como motor para vehiculizar las materialidades que pone en juego, opera desde una concepción política de la lengua. Podríamos pensar en línea con Jameson (1991) que en la fase del capitalismo postindustrial o financiero, que él ubica en la postguerra de la Segunda Guerra, “toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura es, también y al mismo tiempo, necesariamente, una toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (p. 5). Esta posición se encuentra expresada desde el momento germinal de su poética. Como dice Herzovich: “Todo rechazo radical de las exigencias sociales requiere para sostenerse de la autoimposición de una ética personal

igualmente radical” (2019, p. 80). Esto pone en primer plano la relación que establece el autor con la materialidad de su escritura. La crítica apela al concepto de “plebeyo”, que implica una relación particular con los materiales y los medios de producción de sentido en el seno de una dinámica cultural atravesada por las lógicas del capitalismo; es un actor social que no tiene acceso a los medios de producción –materiales y simbólicos–. Lo plebeyo establece un pacto de legibilidad:

Se busca siempre afirmar el estatuto popular, no erudito de la lectura [...] Para precisar el valor de ese gesto habría que oponerlo al juego de la cita apócrifa borgeana. Si el espacio de la cita borgeana es la biblioteca [biblioteca virtualmente infinita] el de Laisecca es no sólo mercado, sino además el mercado limitado por los que se dan las lecturas que les permite el precio de tapa (Herzovich, 2019, p. 83).

Se ponen en juego dos aspectos: el tiempo de la escritura en relación con la posición que ocupa el autor en el mercado y el campo; la materialidad de los textos.

Por un lado vemos, entonces, que los materiales que nutren la literatura de Laisecca provienen de la literatura popular, textos que fueron *best sellers* en sus épocas respectivas y luego reproducidos *ad infinitum* por la cultura audiovisual y por editoriales “baratas” difundidas en kioscos y librerías argentinas: textos que en vértigo de su circulación multiforme siguen perdiendo a menudo el nombre del autor [...] la gran lectura plebeya de Laisecca, que comparte con Arlt” (Herzovich, 2019, pp. 84-85). Esto, entonces, lleva a preguntarnos: desde dónde se lee, cómo se escribe y con qué procedimientos.

Por otro lado, el tiempo. En *El gusano máximo* (1999) interrumpe abruptamente la narración: “Y suspendo aquí la novela porque tengo que pasar a buscar a Graciela para ir a lo de una amiga suya donde estamos invitados” (p. 63). Casi una anotación, o un comentario al pasar: un párrafo compuesto por una sola construcción sintáctica independiente. Luego, el siguiente párrafo:

Ya volví. Prosigo. Casi llego tarde, porque siempre uno quiere escribir otro poco. A veces es criminal abandonar un trabajo, porque o *las* escribís cuando se te ocurren o nunca más. Lo mismo me pasaba cuando era corrector en *La Razón* y vivía lejísimos. Las ideas no siempre tienen sentido de la oportunidad. Perdía el ómnibus, llegaba tarde y después venían las sanciones. *Para escribir usted roba tiempo de otros lados:*

trabajos, relaciones, y así son las furias ajenas que se chupa (Laiseca, 1999, p. 64; subrayado nuestro).

La idea central pone en juego el concepto de tiempo de la escritura: Laiseca se excusa con la literatura porque el tiempo productivo del trabajo, e incluso la vida familiar, se interponen. La escritura aparece como un problema doméstico, demanda el rebusque de un *plus*: la referencia catafórica del pronombre “las” –remite a “las ideas”– da cuenta del ritmo acelerado de la escritura por la fugacidad del tiempo que se dispone para ella

El desvío I. La legibilidad y el problema de la lectura

En “La lectura de ficción” (*Crítica y ficción*), Piglia postula que: “un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay como un exceso [...] cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto (2001, p. 7).

La traición implica una relación con la cultura, la toma de postura en una posición de lectura. *Por favor ¡Plágienme!* (2013 [1991]), el “ensayo” de Laiseca, no sólo pretende llevar a cabo una teoría del plagio como *praxis* de escritura, sino que también pone en juego una teoría de la contralectura. Por un lado, diacrónica, con el patrimonio: “No hay artistas autóctonos y todos tenemos un inmenso patrimonio que heredar [la tradición]. Y más de un entendimiento se ha extraviado en su afán de originalidad. Sin contar que la originalidad no es una conquista, sino un don (2013 [1991], p. 36). Bergara, en esta línea, entiende “la referencia al plagio literario como signo doble: el plagio en tanto método creativo para relacionarse con la cultura tradicional y el autoplagio como punto de partida para el propio proyecto creador” (Bergara, 2013, pp. 10-11). El plagio opera sobre la tradición en tanto “siendo”, por eso Laiseca dice que “el gerundio es el plagio de los verbos” ((2013 [1991], p. 52); es una continua reelaboración. Ahora, si bien “toda lectura deriva de formas transindividuales: las asociaciones engendradas por la literalidad del texto [son] anárquicas” (Barthes, 2007, p. 41), el rasgo de la propuesta de Laiseca hace un hincapié muy fuerte en lo atípico: la mención de autores faros, como Shakespeare o Poe, con nombres como Syd Vicius, Federico Moura o incluso declarar que una lectura fundacional hayan sido los libros de Mickey Mouse de Editorial Abril: “la mención a autores que constituyen el sistema atípico de lecturas del autor” (Conde de Boeck, 2019, p. 6).

Pero, más allá de la construcción de sus herencia estética particular, la lectura, y la escritura, implica un desvío: la óptica del delirio. En este marco, aparecen dos operaciones centrales que Laiseca resalta en el ensayo: la cita -“la cita es uno de nuestros disfraces” (Laiseca, 2013 [1991], p. 29); “En cualquiera de los cuatro reinos: ético, estético, místico o práctico, los plagios pueden ir desde la cita y la influencia beneficiosa, hasta el asalto con escalamiento y fractura” (Laiseca, 2013 [1991], p. 73)– y la paráfrasis (p. 35).

En la conferencia “Para leer El matadero” (s/f) encontramos un ejemplo del modo diferido, o a contrapelo, de leer. Laiseca lee uno de los textos fundantes de la literatura argentina pero corriendo el eje de la lectura típica:

En esta conferencia me propuse fundamentalmente una cosa: ser justo. Exaltar a Echeverría en lo que debo exaltarlo, pero también reparar algunos errores históricos que cometió.

No se puede hablar de El matadero, de Echeverría, sin referirse también a la tragedia de los negros (y principalmente las negras) en la República Argentina. Vamos entonces a hablar de una obra maestra pero también de una tragedia maestra (Laiseca, s/f, p. 1)

Laiseca focaliza aquello que en el mismo relato se ve denigrado: “Para Don Esteban, gaviotas, perros y negras vienen a ser poco menos que lo mismo”; no es que desestime completamente la tradición, sino que busca rehacerla en función de su *poiesis*; refundarla:

Pero quiero que se me entienda bien. Coincido con Ricardo Piglia cuando dice que El matadero es el texto fundacional de la narrativa argentina. Después hemos tenido refundaciones: el Martín Fierro de José Hernández, Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal y, por qué no, Los siete locos de Roberto Arlt. Pero el texto de los textos es el de Esteban Echeverría. He querido señalar, simplemente, algunas inexactitudes y hasta racismos, porque parece que más de uno considera que nuestras negras y mulatas bienhechoras eran feísimas, poco menos que las gárgolas de la catedral de Nuestra Señora de París. Sé que lo dije por lo menos dos veces pero lo sostengo por tercera: nosotros, los argentinos, al perder la negritud, quedamos sin una importante posibilidad de ser más felices. (Laiseca, s/f, p. 1)

No por nada, en el *Manual sadomasoporno* (2017) aparecen tres “Paráfrasis martinfierristas”, donde no sólo se apela a la voz típica del gaucho y a la estructura del refrán hernandiano pero

llenándolo de contenido sadomasoquista, sino que, el uso del lexema “martinfierrista” tiene una doble reminiscencia: una, inocente tal vez, como un juego sobre la tradición literaria argentina del s. XIX cristalizada en el centenario; otra, que remite al grupo de Florida nucleado en la revista *Martín Fierro*, al rol aristocrático de la lectura y la escritura y a Borges como principal figura.

En la conferencia, Laiseca apela a un recurso recurrente en su producción: “En un comentario que leí sobre El matadero decía...”; “Hace mucho leí un excelente artículo [...] pero por desgracia no recuerdo el autor”. El uso de la cita sin origen produce un espacio textual completamente desacralizado. Lo paupérrimo, en tanto estrategia retórica, permite poner el foco en lo marginal.

El desvío II. El problema de la escritura o Shakespeare en la cloaca

El desvío aspira a superar el culto burgués a la originalidad y la propiedad privada, producir diferencia en la repetición y, mediante una dialéctica de desvalorización y revalorización, confrontar el Espectáculo con sus propios detritos y subvertir sus efectos alienantes en la vida cotidiana (Speranza, 2006).

Ahora, sobre el procedimiento espectacular, “poner bajo las luces un monstruo exagerado [...] el personaje más artificioso de todos [...] aparece invariablemente como una excusa para escribir.” Pero, “la excusa, por definición, nunca es el fin, por tanto no tiene fuerza suficiente para ser su tema. El gusano disfraza la escritura de novela, dejando ver en lo más burdo la desvergüenza del escritor por mostrar el disfraz” (Díaz Gavier, 2013, p. 235). La desidentificación afectiva que logra la máscara espectacular para que nos podamos reír del *Gusano* se produce a través de que el escritor está en el mismo nivel que el personaje, “Laiseca se puede reír del escritor (que no tiene trascendencia respecto de la historia) al decir que es una novela mal escrita” (242). Una muletilla de Laiseca, por ejemplo, es un chiste sobre el conector adverbial: “Sin embargo (de veras no embarga)”. Vemos que hay dos voces operando simultáneamente en el desarrollo de la prosa, en línea con el postulado de una escritura esquizofrénica que propone Laiseca –otra muletilla, “chiste esquizofrénico”–: una que escribe –el conector, la estructura argumentativa y la organización de la información en la trama–, y otra que se vuelve sobre la escritura, se burla de ella poniendo en primer plano su condición de artificio.

Se vuelve sobre la pregunta plebeya: “¿Cómo construir una obra en el mundo del trabajo?” (Herzovich, 2019, p. 77). Procedimentalmente, aparece el problema del “pastiche” enunciado por Jameson. Pero lo que se muestra en forma de imitación de escrituras “originales”, repetición de imágenes precedentes que no mostrarían más que la incapacidad de experiencia del presente, es un gesto que oculta a la literatura como último recoveco de la experiencia. Díaz Gavier lee en *Gusano Máximo de la Vida misma* un *ready made*, o, si se quiere, muchos *ready mades*. Por eso, para entenderla apela a los planteos de Barthes alrededor del *Pop Art* (*Lo obvio y lo obtuso*); el principal, que el *pop art* se caracteriza por el uso de lo “despreciado”. Esto, en la novela, puede verse desde la construcción del espacio y sus personajes —la cloaca habitada por linyeras enfermos de SIDA— hasta la materialidad a la que apela —las películas de clase B, novelas propias que fueron un fracaso editorial, la propia biografía operando a modo de centro de remisiones constantes—. Ahora, lo despreciado adquiere otra vuelta de tuerca acá en dos aspectos: la recuperación en este contexto de su narrativa precedente y, principalmente, de *Su turno* (1976), un fracaso editorial; y la operación de desprecio sobre la cultura alta en relación con la dinámica de valorización/desvalorización que pone continuamente en juego.

Por otro lado, la analogía con el *pop art* resulta operativa porque este “guarda una “trivial conformidad entre representación y cosa representada. [...] El *pop art* desea desimbolizar el objeto, darle la opacidad y el obtuso empecinamiento de un hecho” (Barthes, 1986, p. 206). Se vuelve estereotipo en tanto algo que ya se encuentra hecho, por lo que no hace más que exponer su trabajo/procedimiento. La novela deviene taller de escritura, y por eso interesa recuperarla, porque entre la construcción del relato, y como parte central de él, se ponen de manifiesto las condiciones de producción del texto. *El gusano* es un manifiesto de Laiseca, por eso la leemos en serie con *Por favor...¡Plágienme!*: dos textos que se están continuamente reformulando y contradiciendo a sí mismos, poniendo en tela de juicio sus tesis y su propia condición de objeto. Y es que una de las características de su poética es “hacer que su discurso ficcional sea *reversible*, que sea también un discurso teórico-crítico de su propia ficción” (Bergara, 2013, p. 9). *El gusano* apela a continuas referencias de que la novela se está escribiendo: “Esta manera de narrar es sin duda atroz (¡No tiene unidad temática! —entre otras características—), pero, usarla a veces, hace bien. Piénsenlo un rato antes de bajarme la caña. Hay que estar aquí” (Laiseca, 1999, p. 89); o la ruptura de los

límites textuales, por ejemplo, entre autor y personaje.: “Ocurrió lo siguiente. El autor de esta novela tenía toda la santa intención de continuar narrando, pero el doble astral de uno de sus personajes [...] subió desde las páginas para conversar en otro plano” (p. 71). La idea ejemplifica ya la enunciación Adorno: el ensayo es esa forma original y auténtica que debe mantener su condición provisional para seguir cuestionando lo institucionalizado. Es por esto que las citas de Shakespeare con las que habla el personaje de Dorys, la reina de las ratas, son un punto crítico medular en la novela. No se trata de operar sobre el “Shakespeare dramaturgo barroco”, sino contra el lugar que ocupa el significante “Shakespeare” en la cosmovisión burguesa. El uso de la cita podría ser apócrifo porque pone en evidencia la hipocresía de una clase: ¿Quién sabe, en última instancia, si la cita es verídica si nadie leyó el texto fuente. Ahora, cabe ver de qué forma se trabaja y se tematiza sobre los materiales despreciados.

Lo despreciado. El Golem y el motivo de la necrofilia como metáfora “serie B”

A lo largo de su narrativa la necrofilia está presente continuamente. Pero la cópula con el cuerpo muerto no es un gesto que se agota en sí mismo como imagen de lo horroroso, productora de rechazo o generadora de *shock*. El acto, en el universo bipartito sobre el que se posa el verosímil delirante del autor, está directamente ligado a la reanimación del cuerpo. Procederemos a rastrear cómo la necrofilia se relaciona con la parodia y el uso de lo despreciado en la escritura de Laiseca.

Primero hay que recuperar el carácter altamente sexualizado que presenta la narrativa del autor y la vinculación de este elemento con la *praxis* de la escritura. Veamos el siguiente fragmento de *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*:

Así, pues, por orden del *padrino*, con hierros candentes le fue grabando íntegro un largo poema Li Po, el príncipe de los poemas Tang. Ideograma por ideograma. Después, al mirarle el trasero, todos decían que era un libro abierto [...] Cuando todo terminó comprendimos que estábamos frente a una auténtica obra maestra. [...] Don Clemente la quería para sí. Se proponía sodomizarla todos los días, pero no como una cosa malsana, libidinosa, sino todo lo contrario: la idea era acceder sexualmente a la poesía. (Laiseca, 2003, p. 95)

Salta a la vista, entonces, el modo en que opera el elemento sexual. Observamos, en primer término, la práctica de la escritura directamente asociada al cuerpo y al dolor. A continuación

el paralelismo entre el término “trasero” y “libro abierto”, lo que permite suponer una inmediata traslación del “sodomizarla” hacia la práctica de la lectura y la escritura. De esta forma, las dos dimensiones del acto literario se encuentran comprendidas desde la concepción de un acto sexual o erotizado.

Ahora, qué relación podemos encontrar entre el “texto literario” y la figura del “cuerpo”. Cuando Barthes escribe *El placer del texto*, gramaticalmente queda en claro que se refiere al placer que produce sobre el lector la lectura del texto –“nada nos dice que el mismo texto **nos** [dativo] gustará por segunda vez; es un placer que fácilmente se disuelve” (2008, p. 69; negrita nuestra)–. Ahora bien, si consideramos la ambivalencia en la preposición “de” marca de genitivo podemos leer el genitivo causal –el placer que obtiene el lector a causa del texto– o un genitivo posesivo. En este último caso, se comprendería al placer como algo inherente al texto –es de él–: el texto se consolidaría, así, a modo de una máquina autónoma deseante; quizás pensando en el *Ello* deleuziano del *Anti Edipo* (1972): “Ello funciona en todas partes, bien sin parar, bien discontinuo. Ello respira, ello se calienta, ello come. Ello caga, ello besa. Qué error haber dicho el ello [...] Además podemos estar bien seguros de que ello marcha” (Deleuze y Guattari, 1985, p. 7). Para Barthes, el texto es un cuerpo. Por eso, en el apartado “cuerpos” de *El placer del texto*, él dice que “el texto tiene una forma humana”, y agrega que “tenemos un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas sin ninguna relación con el [fenotexto]” (2008, p. 25). El “placer” del texto, en tanto principio activo de funcionamiento –placer como antítesis de goce, punto donde se conjugan el *eros* y el *thanatos* (Freud, 1984)–, implica orden irreducible a lo meramente “fenoménico”; opera a partir de un principio funcional mucho más profundo.

Teniendo en vista esta tensión vida/muerte, podemos abordar entonces la cuestión de la necrofilia. En el acto necrofilico se reatribuyen algunas de las funciones a un cuerpo que, dentro de circunstancias “normales”, se encontraría incapacitado para portarlas. Así podemos indagar sobre algunas dimensiones que la “necrofilia literaria”: resemantizar, reusar, resucitar. Y es en este punto en el que podemos vincular esta idea con el concepto de la parodia. Para Noé Jitrik, ésta tiene la potencialidad de reactivar una serie literaria –“La rehabilitación de la parodia” (1993)–; es decir que el *corpus* –cuerpo– agotado –muerto– es reactivado por el gesto paródico, actualizado, puesto nuevamente en funcionamiento –aunque

en una dimensión dialógica contestataria—. Es ahí donde se manifiesta el doble gesto necrofilico –reusar/resucitar–, que se verá claramente en los siguientes fragmentos.

El primero, de la novela *El gusano*:

La próxima escena es los tres cojiendo con la muerta [...] Luego del cojinche la *cadaverona* (la influencia de *The Poet* es clara) movió uno o dos deditos. Luego abrió los ojos, la ayudaron a incorporarse y, poco a poco, aprendió a caminar. [...] no se trataba de una resucitada, propiamente, sino más bien de una zombie de lujo (Laiseca, 1999, pp. 101-104; cursiva del original).

En esta escena encontramos una suerte de orgía realizada por El gusano máximo de la vida misma –personaje mágico; suerte de alter ego del autor–, Miss Linda y el ex tanatólogo –personaje recuperado de la primer novela de Laiseca: *Su turno* (1976)– sobre un cadáver que éste último –el ex tanatólogo– pretendía reanimar. Observamos entonces el modo que el acto sexual –que en el contexto de la obra de Laiseca debe ser leído en clave de acto literario– sobre el cuerpo muerto se ve inmediatamente asociado a la resucitación.

Del mismo modo, hay que señalar que el anhelo por la rehabilitación del cadáver ya se encuentra expresado desde la primera aparición del personaje del tanatólogo, en *Su turno*:

Construir robots llevaría muchísimo tiempo, y además aprovechando este cadáver, impedimos que la destrucción toque a la *belleza*. [...] medito si no sería posible dejar el aspecto externo de este cadáver tal cual – no destruir su belleza– [...] hacerlo marchar con algún mecanismo de relojería, conectado a un comando central desde el cual partan las órdenes de lo que deberá realizar y decir durante el día. Estas órdenes que determinen su accionar y las palabras que el cadáver deberá pronunciar durante el día estarán ya previamente grabadas en cintas magnéticas colocadas en su interior [...] para el día de San Antón podría haber una modificación especial del programa: contarme cuentos como Scheherezade” (Laiseca, 1993, pp. 17-18; cursiva del original).

Acá, junto a la resurrección, aparece además la intención de la conservación. La idea de la taxidermia, un método paralelo a la *praxis* necrofílica, funcionando simultáneamente tanto preservación material como simbólica –salvar al signo del “agotamiento semiótico”–. El autor “principio organizador del discurso” se ve detrás de la figura de comandar al cuerpo resucitado con sus órdenes. Pero continuando con el fragmento, nuevamente aparece la

relación cuerpo y literatura, que se refuerza con la mención de Scheherezade, personaje de *Las mil y una noches*.

En el texto árabe, la práctica de la narración se presenta como un acto erótico. Los relatos de Scheherezade se encuentran circunscritos al espacio del cuarto matrimonial durante la noche; en la “Primera noche”, el primer cuento, a pesar de su función principal de “aplazar la muerte” de la protagonista, es una proyección del primer encuentro sexual entre ella y el sultán Schariar en su noche de bodas. Del mismo modo que los personajes de Laiseca transitando un camino de purificación –usualmente mediado por el elemento sadomasoquista o, al menos, sexual–, el sultán es curado de su delirio homicida a través de la práctica del relato.

Detengámonos en un fragmento de la novela *El jardín de las máquinas parlantes*:

El tercer tipo [de gólem] es de carne y hueso. Se cortan miembros y vísceras de distintos cadáveres; no importa si en vida fueron buenos o malos; [...] la única exigencia es para el corazón, el cual en ningún caso provendrá de un ser malvado. Luego de que las partes han sido cosidas (abierto queda sólo el pecho), el esote debe quitar un fragmento de piel de su propia lengua utilizando para tal efecto una espina de rosa. Adhiere el trozo al buen corazón en el pecho de la criatura y vierte encima determinada sustancia; luego cose el tórax, en noche de tormenta conecta el gólem a un pararrayos y debe tener una relación sexual con esa carne inanimada, pues en caso contrario el milagro no tiene lugar. Este difícil acto de amor es indispensable, pues así fue creado el universo, y la creación del gólem es espejo del todo. (2013 [1993], p. 28)

En primer lugar resalta la construcción del gólem a partir de un entramado de diversos cuerpos. Si continuamos con la analogía cuerpo/texto podremos pensar cómo cada uno de estos fragmentos que componen al gólem operan a modo de citas literarios. Para continuar por esta línea primero debemos recuperar que para Barthes, en “De la obra al texto” “el texto es plural” (1994, p. 75), es decir que es una pluralidad irreductible de voces/citas en un entramado textual.

El problema que radica en abordar el tema desde esta perspectiva es que lo intertextual que compone todo texto “no puede confundirse con un origen de texto” (1994, p. 76). Dice que: “las citas con las que se construye son anónimas, ilocalizables y, sin embargo, ya leídas”. Si

retomamos a Jitrik caeremos en la cuenta de que en la parodia la dimensión de lo intertextual adquiere otro matiz:

La parodia es un tipo particular de intertextualidad, en el sentido de que toma otros textos conocidos y los opera específicamente, con una determinada direccionalidad [...] para que una parodia se ejecute, no sólo hacen presencia todos los textos (norma básica de la intertextualidad), sino alguno o algunos en particular (1993, p. 16).

Sin embargo, la noción de entramado nos resulta operativa. Cada parte con la que el esote compone al gólem representa un elemento a apropiarse y posiblemente a parodiar, una cita, un texto que tomará e incluirá consciente y operativamente en su obra. Es una constante en la narrativa del autor encontrar citas o referencias a diversos textos culturales que son introducidas e inmediatamente explicitadas; ejemplos hay incontables en toda la obra del autor ya que es un recurso utilizado regularmente por él. “Los cadáveres no son como el resto de los seres humanos. Son una raza especial obtenida por **cruza**” (1993, p. 26; negrita nuestra) dice el personaje del tanatólogo de *Su turno*, expresando ya desde las primeras publicaciones del autor esta suerte de “entrecruzamiento productivo”: el acto de retomar fragmentos puntuales de otros textos e incorporarlos operativamente en el discurso. Del mismo modo, el cruzamiento del tejido en el mismo gesto que cose las partes borra también las distancias, y eso hace posible que en la enunciación se crucen referencias a los conflictos bélicos del s. XX con la era imperial egipcia o china. Futuro, presente y pasado conviven armónicamente en el mismo punto, del mismo modo que oriente y occidente, las cloacas de New York con los bosques de Palermo.

La cita en Laiseca, puesta en relación con las partes corporales del gólem, opera sobre la noción del fragmento adquiriendo una dimensión casi artesanal: toma un pedazo de texto y lo inserta en su escritura. Se apropia de un conjunto de trozos de cuerpos culturales que a través de la cópula/escritura/enunciación resemantizará, pondrá en funcionamiento: resucitará.

Pero esto adquiere una dimensión aún mayor: dentro de la novela *El gusano máximo...* encontramos al personaje del ex guardia de la morgue -recupera de su primera novela, *Su turno*—: personaje fascinado con la reanimación de los cuerpos e inserto a través de su entorno y profesión dentro del campo semántico de la muerte. Y junto a él, una gran sección de aquella primera novela que cita textualmente (en 1993, pp. 25–28; en 1999, pp. 60–63). El

gesto no se agota en compensar la construcción del personaje recuperado en un nuevo texto. Al realizar este proceso de citado Laiseca no sólo resucita a su personaje, sino también a aquella su primera novela.

En este punto adquiere particular importancia la imagen de la piel de la lengua, en la última cita de *El jardín...*: sinécdoque de la palabra, del *logos*, de la enunciación; enunciación encarnada en la figura del escritor en tanto núcleo organizador del relato. Laiseca opera conscientemente sobre el texto. Como un esote, toma los pedazos de los cuerpos y los reanima a través del acto sexoescritural que es la necrofilia literaria. El escritor/mago/artesano, lleva a cabo su tarea a partir de un proceso calculado y consciente de apropiaciones y refundiciones de materiales literarios precedentes. Y este procedimiento puede entenderse desde el proyecto político/estético que traza Laiseca con su teoría del plagio.

Referencias

- Adorno, T. (1962). *Notas sobre literatura*. Ariel.
- Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Siglo XXI
- Barthes, R. (2008). *El placer del texto*. Siglo XXI.
- _____. (1994). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- _____. (2007). *Variaciones sobre la escritura*. Paidós.
- _____. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Bergara, H. (2013). “Plagio con un plagio de plagios”. En: Alberto Laiseca (2013). *Por favor... ¡Plágienme!* Eudeba
- Conde de Boeck, A. (2015). “El cuerpo manipulado y el sadismo del poder: ‘Mi mujer’ (1973) como miniatura del proyecto creador de Alberto Laiseca”. En *Argus-a. Arte & humanidades*. Vol. IV, ed. N°15. ISSN: 18539904
- Conde de Boeck, A. et. al (2019). *Sinfonía para un monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca*. Eduvim.
- Deleuze, G. y F. Guattari (1985). *El Anti Edipo*. Paidós.
- Díaz Gavier, C. (2013). “Imagen y revolución, literatura y experiencia: *El gusano máximo de la vida misma* de Alberto Laiseca”. IV Congreso Nacional de Letras (U.B.A.). Online: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/view/2877>

- Echeverría, E. (1973). *El matadero*. CEAL.
- Freud, S. (1984). *Tres ensayos sobre teoría sexual y otros ensayos*. Orbis.
- Herzovich, G. (2019). “La condición plebeya de la escritura”. En: Conde de Boeck, A. et. al (2019). *Sinfonía para un monstruo. Aproximaciones a la obra de Alberto Laiseca*. Eduvim.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Siglo XXI.
- Jitrik, N. (1993). “La rehabilitación de la parodia”. UBA (material de cátedra). Online: <https://6notas.wordpress.com/2014/06/11/rehabilitacion-de-la-parodia-noe-jitrik-pdf/>
- Laiseca, A. (1993). *Su turno*. Anagrama.
- _____. (2013 [1991]). *Por favor... ¡Plágienme!* Eudeba
- _____. (2013 [1993]). *El jardín de las máquinas parlantes*. Gárgola.
- _____. (1999). *El gusano máximo de la vida misma*. Tusquets.
- _____. (2003). *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*. Interzona
- _____. (2011). *Cuentos Completos*. Simurg.
- _____. (s/f). “Para leer el matadero”. Online: <https://www.pagina12.com.ar/27701-para-leer-el-matadero>
- _____. (2017). *Manual sadomasoporno (ex tractat)*. Muerde Muertos.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Ravetti, G. (s/f). “Una reflexión a partir de *Los Sorias*”. Online: https://www.academia.edu/530529/Una_reflexión_a_partir_de_Los_sorias_de_Alberto_Lai
- Rodríguez Pésico, Adriana y Rocco-Cuzzi, Renata (1980). “*Su turno* o la escritura robinsoniana”. En: *Lecturas Críticas, año 1, número 1*. (31-35)
- Shakespeare, W. (2016). *Tragedias*. Gredos.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Anagrama.
- Stekel, W. (1954). *Sadomasoquismo y masoquismo*. Imán.

Ética y estética: las tensiones de la periferia y el compromiso ético del arte en la imagen contemporánea

Sofía Andrea Salas

Universidad Nacional de Mar del Plata

soffsalas3@gmail.com

Introducción

La cuarta tesis de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord nos plantea que el “espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.” (1967, p. 2) Examinando las lógicas económicas-sociales-políticas del presente en que nos encontramos, podríamos afirmar sin mucha controversia que estamos inmersos en una sociedad configurada en relación con las imágenes. Ahora bien, cincuenta años han pasado desde la publicación de dicho trabajo, por lo que debemos, en un proceso de comprensión crítica de la historia, del pasado y del presente, dar cuenta de los cambios abismales de la sociedad en su conjunto.

El capitalismo avanzado o tardío posee configuraciones relacionales tan distintas a las de la década del sesenta del siglo pasado, que sin una correspondiente revisión, estaríamos fallando en nuestro intento de reflexionar sobre el estatus y posibilidades de las imágenes contemporáneas. Es por eso que en la primera parte de este trabajo presentaremos un breve diagnóstico acerca de los cambios significativos de la sociedad capitalista hasta llegar a la época actual, entendida a partir de la globalización tecnológica, la completa mediatización de la vida a partir las imágenes efímeras de las redes sociales y la pregnancia de una cultura individualista, ideal por excelencia del sistema económico vigente.

Con esta perspectiva abordaremos las problemáticas principales que nos condujeron a la presente producción, a saber, el interrogante por la existencia o importancia del compromiso ético en las imágenes contemporáneas a raíz de las nuevas formas de experimentar estéticamente.

El desarrollo técnico y la sociedad del espectáculo

El desarrollo técnico ha sido una constante en la historia de la humanidad, ya sea por utilidad, amor al saber, fines económicos o políticos, la tecnología permea la vida

humana. Sin mucho esfuerzo y de manera casi escolar, somos capaces de reconocer los cambios en la configuración económica y social producidos por la revolución industrial. Asimismo, identificamos en el S. XX la carrera espacial y armamentística como un hito representativo del pensamiento científico. Pero ¿qué sucede con la conectividad del S. XXI?

La expansión tecnológica de este siglo se dió de tal manera que es al mismo tiempo tan global como insondable. Nunca antes en la historia de la especie se ha experimentado este estado de hiperconectividad que nos proporciona una cualidad única: la capacidad de acceder a lo que está sucediendo en cada parte del mundo.

Este desarrollo técnico no está, de ninguna manera, exento de intereses particulares ni consecuencias catastróficas. La investigación científica lleva consigo las influencias de quienes lo financian, que se traducen en los alcances y límites de la tecnología desarrollada. Señalamos este punto para evidenciar un eje clave en la presente investigación: las lógicas de uso de las tecnologías actuales, a saber, entornos digitales como las redes sociales, se fundan en las lógicas de funcionamiento del capitalismo tardío. Es decir, la aceleración constante del consumo que retroalimenta el sistema entero.

Es aquí donde introducimos el pensamiento del filósofo francés Guy Debord, para hacer uso de su caracterización de la sociedad, entendida como un espectáculo constante. El espectáculo es el modelo de la vida social, la puesta en escena que configura nuestro estar en el mundo, donde el *tener* propio del sistema capitalista se convierte en un *parecer*. Debord comprende que la forma y funcionamiento de la materialidad tecnológica no pertenece a un estrato neutral:

Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de "medios de comunicación de masa", que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total. (1967, p. 25)

Entiende a este tipo de comunicación, suministrado por dichas técnicas, como un órgano de la dominación de clases, al ser una "(...) comunicación esencialmente unilateral" (1967, p.25).

La imagen contemporánea en la época de la hiperconectividad

Ahora bien, en la época de la hiperconectividad, facilitada entre otras cosas, por el uso masivo de las redes sociales, nos encontramos con las *imágenes contemporáneas*. Los entornos digitales se ven colmados de un tipo de imagen muy peculiar, que se distingue,

en el pensamiento del filósofo José Luis Brea, como una imagen fantasmagórica, de circulación rápida y masiva, sin anclaje material alguno más allá de las bases de datos online. En su artículo *La era de la imagen electrónica*, nos proyecta la siguiente figuración:

Imaginad un mundo superpoblado de imágenes, cruzado hasta la saturación por sus proyecciones, lanzadas en todas las direcciones, un mundo en el que ellas se encuentran proliferando ilimitadamente, ubicuas, fugando como ondas expansivas en cada lugar y desde él hacia todo otro, superponiéndose ininterrumpidamente, amontonándose hasta lo imposible. (2007, p. 1)

De este modo, es que afirmamos que lejos de apartarnos de aquella caracterización planteada por Debord a fines de la década del sesenta, la sociedad del espectáculo se ha profundizado radicalmente. Todo testimonio medial es pasajero y efímero, y en tanto vivimos incrustados en un mundo tecno-globalizado, nuestra apariencia virtual se vuelve un ejercicio pasajero y efímero constante.

Estas lógicas de funcionamiento posibilitadas, en gran parte, por el alcance masivo de los dispositivos electrónicos producen un fenómeno que Brea llama *ubicuidad*. Las imágenes contemporáneas, en su configuración poética y su potencial experiencial estético rompen con las determinaciones de tiempo y espacio que podíamos encontrar fácilmente en el arte. La ubicación específica donde las obras artísticas solían mostrarse ya no resulta condición necesaria alguna: son capaces de habitar todas y ninguna de las pantallas electrónicas existentes.

Podríamos pensar que la ubicuidad está ligada, entonces, a la democratización de las prácticas poéticas gracias a la reproductibilidad técnica que dismantela, en cierta medida, las barreras sociales y culturales, como lo planteaba el filósofo Walter Benjamin. Sin embargo, esta aparente democratización del acceso a las imágenes lleva consigo un cambio sustancial en la afectación estética que las imágenes tienen en el espectador. Por un lado, el tiempo acelerado y fugaz promocionado (o más bien impuesto) por los entornos digitales y virtuales puede impedir la inmersión estética; por otro, su carácter ubicuo y omnipresente pueden saturar nuestra sensibilidad de tal manera que lleguemos a naturalizar lo exhibido en las imágenes.

El compromiso ético de la imagen contemporánea

Hasta aquí, la tarea ha sido predominantemente reconstructiva, por eso nos preguntamos ¿qué significa realmente el hecho de que nuestra sensibilidad se vea saturada? ¿Cuáles

son las implicancias de neutralizar las imágenes? ¿Qué ocurre con nuestra capacidad de apoderarnos de nuestra afectación, reflexionar acerca de ello y actuar en consecuencia? ¿Acaso la imagen contemporánea no posee, en su naturaleza, un compromiso ético para con su espectador y la sociedad? ¿Seremos capaces de generar *situaciones* en un contexto como tal?

Para navegar estos interrogantes, nos interesa hacer uso de las reflexiones propuestas por Ticio Escobar en *Imagen e intemperie: las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. En el apartado V, hace una serie de consideraciones acerca de la posición periférica compartida por la disciplina ética y la estética, además de presentarnos la siguiente afirmación acerca de nuestro presente:

“(...) la facultad crítica del arte se encuentra hoy en apuros en el centro de un escenario sujeto a la hegemonía de la concertación política-cultura-mercado. El potencial trasgresor pierde impulsos y razones cuando ve sus recursos copados por el show business del entretenimiento y la publicidad (...) la crudeza del sexo y la violencia ya no escandalizan ni perturban [por ser] mostradas masivamente en tiempo real, han neutralizado en estos ámbitos el resorte inquietante de lo visible.” (2015, p. 152)

Nuestras inquietudes toman sentido al comprender que la omnipresencia de las imágenes resulta ambivalente, pero se profundizan cuando problematizamos el lugar que juega el arte crítico en este esquema de relaciones. Siguiendo a Escobar, decimos que el arte crítico no es aquel que propone pedagógicamente un cambio de conducta, sino el que logra “perturbar el orden del imaginario hegemónico” (2015, p. 158) al preguntarnos en lugar de decirnos. Su compromiso ético se encuentra, entonces, en su interrogación en el momento en que logra regular la distancia de la mirada de quien experimenta estéticamente. Ni la completa inmersión poética ni la pura abstracción nos permitirán entrar en tensión con el deseo impulsado por el objeto estético. Es en lo irrepresentable, en aquello de lo que no se puede hablar, donde confluyen ética y estética para interrogar insistentemente.

Así, nuevamente nos preguntamos, ¿la imagen contemporánea, en su ubicuidad, es capaz de interrogar? Para tratar de ser justas, consideramos que esta pregunta no resulta abarcativa del problema.

Conclusión

La imagen contemporánea resulta, entonces, un ente digno de ser tenido en cuenta a la hora de reflexionar sobre las relaciones de poder del sistema político-económico actual. Su escisión de cualquier especulación provocaría una falta en aquella observación que pretenda abarcar las complejidades del presente, entendido en su globalización tecnológica.

La necesidad de la pregunta por el compromiso ético de las imágenes contemporáneas tampoco puede ir por separado, entonces, de su contexto histórico y propiedades materiales de funcionamiento. Interrogarnos únicamente acerca de su capacidad de preguntar es reducir a un sólo aspecto un fenómeno que se encuentra inserto en una infinidad de relaciones, que responden a intereses diversos.

Referencias bibliográficas:

- Brea, J. L. (2007). *La era de la imagen electrónica*, Universidad Carlos III.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, S. A.
- Escobar, T. (2015). “Prácticas de frontera. Consideraciones sobre la ética de la imagen contemporánea” en *Imagen e intemperie: las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Capital intelectual.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*. Revista Observaciones Filosóficas.
- Benjamin, W. (2009) “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en *Estética y política*. Las Cuarenta.

Burlador burlado: El desmantelamiento del arquetipo de Don Juan en *Valor, agravio y mujer* de la dramaturga andaluza Ana Caro de Mallén

María Belén Salgado

UNMdP – G. L. i. S. O

belensalgado87@gmail.com

La trascendencia de un mito

Una característica del teatro del Siglo de Oro español es la de presentar personajes-tipo, con rasgos más o menos fijos, que se resumen en un breve repertorio: el rey, el galán, la dama de la corte, el cómico, entre otros. Teniendo presente este aspecto, la originalidad del dramaturgo radica en la construcción de los enredos y en sus resoluciones. Es así que la figura del don Juan es sumamente importante y paradigmática en la historia literaria en tanto que resultó ser el único personaje que trascendió como individualidad a lo largo del tiempo y de las culturas. Es notable que ha servido de inspiración para diversos artistas, dando lugar a reinterpretaciones y adaptaciones en una variedad de formatos, incluyendo obras de teatro, novelas, películas e incluso óperas. De hecho, ha trascendido en el imaginario popular hasta el día de hoy; tal vez no con el sentido original, pero sí evocando la imagen de un exitoso profesional del arte amatoria.

Su primera aparición literaria se encuentra en *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630) de Tirso de Molina, quien estableció el arquetipo del seductor obsesionado con la conquista de mujeres, rebelde frente a las normas morales y carente de compasión y escrúpulos. Hay quienes, como Aurora Egido (1988), destacan su carácter luciferino: Tirso dibuja la irresistible ascensión de un personaje cuya pertinencia en el mal no alcanza límites ni freno en el terreno humano y en el divino. Desafiando las leyes del honor y la obediencia que debe a sus superiores en el orden familiar y social, desafía además a Dios, alzándose como vector de su propia ley y orden (1988, p. 37).

En contraste, Ignacio Arellado (2004) sostiene que no reconoce en él una rebelión teológica y social consciente. Si bien actúa “dejando al margen completamente a Dios y sus leyes. No se opone a Dios: Dios le es indiferente” (p. 122). A pesar de esta discrepancia, ambos coinciden en que lo fundamental de este personaje radica en la

maldad que representa y la fama que obtiene por ella, así como en el placer que experimenta al lograr sus victorias eróticas a través de la burla.

Con respecto a la trascendencia del mito, Carlos García Gual (2001) explica que, pese a ser de carácter literario, distinto al mito de origen religioso, se impone como tal por ser una narración memorable. Esta condición es la que invita “a nuevas versiones del argumento conservando rasgos esenciales del texto originario y variando otros detalles del mismo” (p. 65). Según Arellano (2004), esos aspectos inalterables que constituyen su documento de identidad serían: “el enfrentamiento con una figura antagonista (el Comendador), con la consiguiente inminencia de la muerte (polaridad Eros/Thánatos); la relación del protagonista con sus conquistas femeninas; y el héroe” (p. 111). Agrega que la conservación de la estructura básica “confirma la vitalidad de su mensaje poético y sentido simbólico” (p. 65).

Actualmente, tenemos acceso a estudios críticos que exploran cómo diversas obras reescriben la pieza de Tirso de Molina o adoptan su figura emblemática. Sin embargo, son pocos los análisis que destacan los vínculos entre este clásico y la pieza teatral *Valor, agravio y mujer* de Ana Caro de Mallén, cuya aparición tuvo lugar unas décadas más tarde, aproximadamente en 1640.

La escritora sevillana (1590-1646)¹ trascendió como poeta, cronista y dramaturga, pero sólo se han conservado dos de sus comedias, conocidas por circular en compendios junto a piezas de autores coetáneos de primera línea: Calderón de la Barca, Lope de Vega, sor Juana Inés de la Cruz, entre otros. En la comedia nombrada, uno de los personajes centrales es Don Juan de Córdoba, quien, desde el principio, se presenta como un hombre que ha engañado a una mujer y, buscando refugio tras su delito, huye a otro país. Sin embargo, es Leonor, la dama agraviada por este seductor, quien realmente se lleva el protagonismo. Ella asume un papel activo al decidir vengar su deshonor adoptando una identidad masculina.

El nombre seleccionado para el galán y la fama que le precede son algunas de las razones que nos permiten asociarlo con el mítico burlador. Sin embargo, el presente estudio no sólo busca enriquecer el diálogo intertextual con la obra de Tirso de Molina, sino también analizar cómo, en la pieza de la autora sevillana, la evolución y el desmontaje del

¹ Las fechas son estimativas debido a que no se conserva documentación pertinente. Juana Escabias (2012) ha contribuido en la recuperación de información importantísima para reconstruir la biografía de Ana Caro de Mallén.

personaje de Don Juan permiten reconocer los efectos estéticos e ideológicos que este tratamiento subversivo y paródico genera.

Don Juan, modelo para desarmar

Para comenzar, nos centraremos en el término “desmantelamiento” que se ha elegido para pensar el mito de don Juan en la obra de Ana Caro de Mallén. “Desmantelar”, al igual que el vocablo afín “desmontar”, refleja una desarticulación, un procedimiento que descompone las partes de algo que tenía un orden específico. En la mayoría de sus acepciones, aparece vinculado a términos que presumen una actitud destructiva: “echar por tierra o arruinar”, “dejar sin actividad o derribar” (RAE, 2021). Estas dos referencias (que aparecen en el título del trabajo y en la introducción) podrían ilustrar cómo evoluciona el galán seductor en la comedia desde una perspectiva humorística. Se puede observar el desmoronamiento progresivo del mito a medida que sus componentes se desintegran, hasta alcanzar una situación en la que queda completamente irreconocible y sometido a la lógica y al deseo de una dama.

Este proceso de desmantelamiento puede ser comprendido a través del concepto de parodia propuesto por Juri Tinianov (1980), quien señala que está estrechamente vinculado con la tradición y opera a través de un corte o desvío que permite la transformación de la serie literaria. Para que este fenómeno se produzca, es necesario que el procedimiento imitado sea reconocido. En el caso de la comedia de Ana Caro de Mallén, el emblemático galán donjuanesco se presenta desde el comienzo como el modelo original, pero su esencia no se mantiene inalterada, sino que es sometida a una transformación que revela su carácter paródico.

Su aparición en *Valor, agravio y mujer* ocurre en un contexto crítico en el que dos damas están en peligro. Estela, condesa de Sora, y Lisarda, su prima y dama de compañía, se encuentran solas en un bosque de Flandes después de una jornada de caza, justo cuando está a punto de desatarse una tormenta. La situación se complica aún más cuando tres bandoleros las atacan. En ese momento, intervienen don Juan y Tomillo, su criado. Mientras el sirviente se oculta en los arbustos con las pistolas de los salteadores, su amo se enfrenta a ellos. El valiente héroe, con solo su presencia imponente, logra ahuyentarlos y gana el favor de la condesa y de toda la corte del príncipe de Pinoy. Hasta este punto, el personaje se presenta de manera deslumbrante y noble; sin embargo, en pocas escenas comienza a perder su brillo inicial.

Al igual que el seductor de Tirso de Molina, esta figura se distingue por su carácter itinerante y sus continuas andanzas amorosas. No obstante, a diferencia de aquel, no se jacta de engañar o burlarse de las mujeres. De hecho, el término 'burla' no aparece en ninguno de sus parlamentos. En lugar de ello, las excusas que ofrece para justificar su constante movilidad a menudo reflejan la influencia de la percepción ajena en sus decisiones. Por ejemplo, su motivación para abandonar Madrid se expresa en estos versos: “Déjala porque es la envidia / hidra que no se sujeta/ a muerte, pues de un principio / saca infinitas cabezas” (Mallén, 2020, vv. 291-294). Asimismo, en su presentación ante Fernando, hermano de Leonor y mano derecha del príncipe Ludovico, don Juan recurre a su elocuencia para trazar un paralelismo entre la grandeza de su ciudad y su propia herencia, con el fin de ganar la confianza necesaria para mantenerse protegido: “Nací en la ciudad famosa/que la antigüedad celebra/ por madre de los ingenios, /por origen de las letras, /esplendor en los estudios,/claro archivo de la ciencia,/epílogo del valor/y centro de la nobleza” (vv. 236-244). En este despliegue verbal, el protagonista evita detallar sus conquistas amorosas, mostrándose evasivo, como si intentara ocultarlas: “Por sucesos amorosos / que no importan, me destierran” (vv. 295-296). Solo menciona la historia que involucra a Leonor, a quien confiesa haber amado verdaderamente, pero que abandonó debido a “sus mudables estrellas” (v. 405). Notablemente, el personaje se somete a una autocrítica, evaluando negativamente su propia actitud: “Sin despedirme ni hablarla, / con resolución grosera / pasé a Lisboa” (vv. 406-408). Aunque las razones del rechazo que expone parecen estar relacionadas con un deseo inestable o voluble, no sugieren un plan premeditado de traición ni un deleite en la mentira y la desaparición. En estas palabras, que constituyen la carta de presentación del personaje en el primer acto, se introduce una idea que cobrará mayor fuerza a lo largo de la obra: cuestionar el estereotipo de la mujer como un ser de sentimientos inconstantes. A través de un ejemplo masculino, la obra muestra que los hombres, como don Juan, también pueden experimentar cambios emocionales similares, por lo cual no es algo natural ni específico de un género.

Por otra parte, el amor parece ser el motor que impulsa la inclinación del joven galán hacia la desdeñosa Estela, quien le ha prometido sus favores. Sin embargo, la aparición inesperada de un rival altera drásticamente sus planes. Estela, que parecía susceptible a su seducción, queda obnubilada por este nuevo pretendiente, Leonardo, que en realidad no es otro que Leonor disfrazada:

ESTELA: Mas este Adonis galán,

este fenix español
este Ganimedes nuevo
este dios de amor mancebo,
este Narciso, este sol,
de tal suerte en mi sentido
mudanza su vista ha hecho,
que no ha dejado en el pecho
ni aun memorias de otro olvido” (vv.914-923).

Este giro inesperado representa un nuevo revés para la mítica figura donjuanesca, que ha perdido su atracción irresistible y se encuentra ahora en una posición vulnerable frente a damas que consideran otras opciones. El joven galán se transforma en un amante sufriente, esperando ansiosamente la aceptación de su pretendida. Esta situación evoca algunos de los versos de los poemas amorosos de Garcilaso de la Vega, donde el amor es descrito como una fuente de padecimiento: “Tanta inquietud en el pecho,/ tanta pasión en el alma,/ en el sosiego tal calma,/ en el vivir tal despecho./ Tan penar mal satisfecho,/ tan temblar y tal arder,/ tal gusto en el padecer” (vv. 1183-1189).

La faceta de un sujeto rechazado y víctima de la indiferencia que se revela podría ser un recurso literario que contribuye al proceso de desarticulación del estereotipo, al mismo tiempo que intensifica el efecto de ridiculización del personaje. El engaño, llevado a cabo por el ingenio de Leonor/Leonardo para desenmascararlo, potencia aún más este proceso. El juego de máscaras, que consiste en el evento nocturno diseñado para confundirlo, presenta al protagonista como un ser ingenuo y débil. En este contexto, la joven dama planea una reunión en el terrero con dos posibles resultados: por un lado, la conexión romántica entre el príncipe y Estela; por el otro, la confesión de don Juan de sus faltas del pasado. Durante la confrontación entre los dos galanes, Leonardo actúa como protector del honor de la mujer agraviada. Esta escena puede verse como la réplica de la que se da en la obra de Tirso cuando se baten a duelo don Gonzalo de Ulloa, el padre de una de las jóvenes engañadas y el burlador. La diferencia es que en esta oportunidad el burlador no reacciona guiado por la pedantería, sino que busca primero comprender las razones detrás de las acusaciones que se le imputan antes de desenvainar su espada para defenderse. Aunque el enfrentamiento se interrumpe por la aparición de otros personajes, don Juan queda desconcertado al no conocer las verdaderas conexiones entre los hechos. En ese momento, pierde otro de los atributos de la figura original del burlador: la falta de escrúpulos en el combate armado. El cruce de identidades urdido por Leonor cumple su

propósito: el mentiroso se ve envuelto en una trama de incertidumbres que lo impulsan a actuar de manera precipitada. Incrédulo ante el rechazo de la condesa, intenta descubrir quiénes son los responsables de su difamación, ya que pocos conocen la verdad. Tras el encuentro nocturno, y en un diálogo con Estela, muestra nuevamente su confusión e incapacidad para entender el origen de las mentiras. Afectado por esta causa, finalmente confiesa sus errores pasados y revela su verdadera cara ante todos:

DON JUAN: ¿Quién os dijo que en España
serví, enamoré y gocé
a doña Leonor, la dama
de Sevilla?

ESTELA: ¿Quién? Vos mismo.

DON JUAN: ¿Yo? ¿Cuándo?

ESTELA: ¿Ahora no acaba
de despertar vuestra lengua
desengaño en mi ignorancia? (vv.1894-1900)

Además, esta circunstancia revela otro rasgo que el burlador pierde: su habilidad para urdir engaños. Incapaz de conquistar a Estela, el verdadero ingenio detrás de la trama dramática resulta ser quien, inicialmente parecía una víctima, pero ahora se manifiesta como una dama empoderada frente a las injusticias.

Otro momento que opera en la deconstrucción² de don Juan ocurre cuando ruega a Leonardo/Leonor que deje de cortejar a la condesa. Este acto marca una distancia significativa del modelo original, ya que el don Juan de Tirso de Molina nunca pediría piedad; su seguridad es implacable y se enorgullece de traicionar a sus amigos, como cuando engaña a la amada del Marqués de la Mota. En contraste, en la comedia de Ana Caro, el seductor muestra vulnerabilidad ante las supuestas indecisiones de la mujer que busca conquistar. A pesar de que ella fue clara al expresar que no hubo promesas de amor, sino simplemente agradecimientos por su acción heroica en el monte frente a los ladrones,

² Jacques Derrida, filósofo francés, desarrolló la teoría de la deconstrucción como enfoque crítico que busca analizar y cuestionar las estructuras y supuestos subyacentes en textos y sistemas de pensamiento, desafiando las jerarquías y dualidades que tradicionalmente se han tomado por sentadas. En “Carta a un amigo japonés” define este proceso de esta manera: “Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, «logocéntricas», «fonocéntricas»” (1997, 22). En este caso, reconocemos que el personaje de Don Juan es un arquetipo que Ana Caro de Mallén utiliza para examinar su configuración y proponer un modelo diferente, con el efecto de subvertir y cuestionar los roles de género asignados históricamente.

don Juan se ve desestabilizado por su situación. Es evidente que el ruego va acompañado de una profunda crítica hacia las mujeres, mientras él ignora que ha llevado a cabo comportamientos similares a los que critica. Este Don Juan no solo evita enorgullecerse de sus actos, sino que también elude asumir la responsabilidad por ellos. En lugar de reconocer sus fallos, los atribuye a factores externos como la envidia, el aburrimiento, la inconstancia emocional de las mujeres y las habladerías. La respuesta de Leonardo no es la esperada, ya que viene acompañada de una revelación crucial: su llegada a Flandes responde a un deseo de venganza. Confiesa que ha actuado para ajustar cuentas por la deshonra sufrida por la mujer que ama, y el responsable de esa afrenta es Don Juan. Esta confesión despierta los celos del acusado, evocando el recuerdo amoroso de Leonor. De este modo, se invierten los roles que se habían configurado al inicio: el burlador pasa a sentirse engañado por la dama que alguna vez amó y que lo olvidó rápidamente. Por ello, desea “matar y morir pretendo” (v. 2526).

Al final de la obra, Leonor se arrepiente de haber amenazado con la muerte a quien tanto persiguió y atormentó con engaños, justo después de que él le asegurara su aceptación y le ofreciera honores nuevamente. Este desenlace completa la subversión del estereotipo, ya que el seductor soberbio y seguro de sus atributos se transforma en un simple títere de la comedia interna que Leonor ha orquestado, llevándose el protagonismo absoluto de la obra. Al quedar a merced del deseo y la decisión de una mujer, se desmorona una parte esencial del modelo: el seductor pierde la libertad característica de la figura emblemática que ha trascendido a partir de la obra de Tirso de Molina.

Conclusión

¿Qué queda del mítico Don Juan en la comedia de Ana Caro de Mallén? Al final de la trama, podríamos decir que casi nada, pero esto puede deberse a que se ha convertido en algo diferente, como sucede en cualquier proceso deconstructivo. Poco a poco, acto a acto, su soberbia, seguridad y fortuna comienzan a desvanecerse. La incertidumbre, el sufrimiento por no ser correspondido y los celos dominan a un personaje que pierde su antiguo brillo. A través de este tratamiento paródico, percibimos cómo su rol se invierte, dejando el control en manos de sus víctimas.

No estamos seguros de si su ridiculización responde al empeño de la autora por aleccionar a las mujeres para que eviten involucrarse con hombres donjuanescos y, de ese modo, seguir la línea de su coetánea y compañera de letras María de Zayas. Tal vez podemos llegar a otra conclusión que se desprende de algunos indicios que hemos dejado en el

transcurso del análisis. A diferencia de la obra de Tirso, la escritora andaluza elige personajes femeninos fuertes y decididos que, a pesar de estar condicionados por históricos mandatos sociales, buscan imponer su deseo sin depender del apoyo masculino. Aunque se ridiculiza al típico burlador de mujeres que persistía en la literatura, la crítica también se dirige a los mandatos sociales que afectan a las mujeres y a los valores que los hombres reproducen. Por lo tanto, se puede afirmar que la deconstrucción paródica del Don Juan, junto con la inversión de papeles y las situaciones humorísticas, conduce a una subversión más profunda que problematiza no solo los roles de género, sino también los conceptos de lo femenino y lo masculino.

Bibliografía

- Arellano, I. (2004). Revisión de El burlador de Sevilla: Mito literario y teatral. En *Tirso en la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Cuadernos de Teatro Clásico* (Vol. 18, pp. 111–137).
- Caro de Mallén, Ana (2020). *Valor, agravio y mujer*. Edición y prólogo de Rodríguez-Rodríguez, A. M. Madrid, Instituto Cervantes, Colección “Los Galeotes de Almagro”.
- Derrida, J. (1997). Carta a un amigo japonés. En C. de Peretti (Trad.), *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales* (pp. 23–27).
- Egido, A. (1988). “Sobre la demonología de los burladores (de Tirso a Zorrilla)”. En L. García Lorenzo (Ed.), *Cuadernos de Teatro Clásico* (No. 2, pp. 73–90). Compañía Nacional de Teatro Clásico.
- Escabías, J. (2012). Ana María Mallén: Una esclava en los corrales de comedia del siglo XVII. *EPOS*, 28(1), (pp.177-193).
- García Gual, C. (2001). El mito de don Juan: Variantes e invariantes. En G. Santonja (Coord.), *Don Juan, genio y figura* (pp. 65–78). Sociedad Estatal España Nuevo Milenio.
- Molina, T. de. (1995). *El burlador de Sevilla* (B. Alonso Monedero, Estudio y notas). Santillana.
- Pauls, A. (1980). Tres aproximaciones al concepto de parodia. En *Lecturas críticas* (Vol. 1, pp. 7–14). Buenos Aires.
- Real Academia Española. (2021). *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). <https://dle.rae.es>

Difusión digital del patrimonio arquitectónico y urbano marplatense: características, oportunidades y desafíos

Lorena M. Sánchez

CONICET / FAUD-UNMdP

lorenasanchezarq@yahoo.com.ar

Estefanía Slavin

FAUD y FD-UNMdP

estefislavin@hotmail.com

Florencia Cambieri

FAUD-UNMdP

florcambieri@gmail.com

Los medios digitales y su relación con la difusión patrimonial

El amparo del patrimonio arquitectónico y urbano constituye una tarea ineludible dentro de las ciudades que habitamos. Dentro de los avances preservacionistas en el tiempo, desde mediados del siglo XX se han revelado múltiples bienes de interés, tangibles e intangibles. Esta progresiva ampliación enlazada al reconocimiento de las cuantías de cada legado y su contexto de surgimiento y permanencia, se observa en los diferentes documentos y cartas que han signado las directrices de la labor patrimonial (Noguera Giménez, 2006). Entre estas y en relación con la temática de la ponencia, la *Carta de Cracovia* que inauguró el cambio de siglo, expone que “La pluralidad de valores del patrimonio y la diversidad de intereses requiere una estructura de comunicación que permita, además de a los especialistas y administradores, una participación efectiva de los habitantes en el proceso” (2000, Art. 12).

En este sentido, resultan sustanciales las tecnologías de la información y la comunicación (TICs) debido a que constituyen un medio de alcance mundial que ha transformado las formas de interacción socioculturales. Desde 1969 y el surgimiento de Internet como una red experimental norteamericana con fines científicos, su rápido alcance social y la vorágine de su desarrollo, promovieron el nacimiento de nuevas dinámicas virtuales que han desencadenado la aparición de numerosos canales de interacción (Del Brutto López, 2003). Estos canales se han multiplicado en el tiempo, con mutaciones en cortos lapsos de temporales, junto a personas usuarias cada vez más activas. En la actualidad, los

medios digitales -webs, blogs, Facebook, Instagram, entre otras- resultan formas de comunicación cotidianas en las que el patrimonio ha encontrado nuevos desafíos y oportunidades (Besó Ros, 2021).

Alexandra Georgescu Paquin (2015) aborda la mediación digital del patrimonio como una de las estrategias centrales para propiciar el acceso físico y simbólico al patrimonio en la inteligencia de una ciudad, ya sea con fines científicos, didácticos educativos, lúdicos o turísticos. Explica cómo, gracias a la tecnología móvil y la interactividad, las personas se han vuelto consumidoras de información y, a la vez, generadoras de contenido. De esta forma y dentro de la esfera patrimonial, la comunicación interactiva se ha reposicionado dentro de la necesaria interacción con quienes son los artífices y destinatarios de los bienes, los habitantes, en vísperas de alcanzar el virtuoso ciclo de apropiación, conocimiento y acción sobre los bienes heredados (Zingoni, 2003). Así, los bienes patrimoniales en forma individual o conjunta, declarados o no, se han instalado en los medios digitales desde una perspectiva socio-comunitaria plural y diversa.

En especial, los medios digitales tienen la particularidad de posibilitar la creación de comunidades virtuales donde la comunicación es bidireccional entre personas y/u organizaciones que comparten la temática patrimonial, desde una premisa inicial que consiste en poseer acceso a Internet y a un celular o computadora. Adrià Besó Ros (2021) explica que, a diferencia de otros medios de comunicación, quienes se interesan pueden interactuar y su papel activo conlleva a la multiplicación de los contenidos junto con un debate asociado; “las redes posibilitan y propician la participación activa de la ciudadanía en el conocimiento y difusión de los bienes culturales en un ejercicio de corresponsabilidad en su valorización y aprecio” (p. 187). Este ejercicio, en forma articulada, promueve y optimiza las acciones a realizar sobre los bienes y por ende, colabora con la defensa y la conservación de los legados. En esta dinámica y a diferencia de otros soportes digitales, es de interés destacar que las redes constituyen medios digitales destacados en los usos actuales. En este tipo de medio, se trabaja mediante una lógica de inmediatez en los intercambios de contenidos (originales o no), con tiempos de consumo de la información breves y una profundidad en el abordaje de los contenidos, por ende, también acotada (Granero Cendón, 2021).

En general, en los medios digitales las formas de procesamiento difieren en gran medida de los tiempos que implica el acercamiento a los temas a partir de libros o revistas, incluso digitales, lo que puede conllevar a problemáticas sobre la certeza, el rigor o la veracidad de los contenidos. De esta manera, puede acontecer que se mezclen datos ciertos y

erróneos, información y opinión, y esa posibilidad de multiplicación masiva puede conducir a implantar creencias infundadas que moldean una opinión pública precaria (Gómez López, 2021).

En este sentido y con miras a precisar conceptos, es menester destacar que la comunicación incluye las nociones de difusión y divulgación, a veces usadas como sinónimos en su utilización más genérica (Guglielmino, 1996). Si bien la relevancia reside en el acto comunicativo y la interacción que ambos términos proponen, al comprender los significados de las palabras como evoluciones social y académicamente consensuadas, resulta de interés mencionar el planteo de Sebugal (1995). Este autor establece una diferenciación clave; mientras que la difusión la comprende como una comunicación cuyos contenidos se dirigen a un público experto, la divulgación la comprende como una comunicación orientada hacia un grupo amplio no necesariamente especializado. Manuel Gándara Vázquez (2016) retoma esta concepción, donde la población destinataria y el tratamiento de los contenidos resulta clave, y especifica que mientras la difusión implica un público de tipo académico y cautivo, la divulgación se despliega para personas que buscan entretenerse y aprender mediante un disfrute atractivo, sin entenderse como cautivo.

Por ello, en esta investigación se ha enunciado la difusión a través de su noción más genérica y se ha concretado un foco analítico en la particularidad de la divulgación en los términos antes expresados. Para esta indagación se eligió la ciudad de Mar del Plata debido a su movilidad sociomaterial, su perviviente acervo patrimonial y las múltiples problemáticas para su amparo. Se abordó bibliografía temática junto al relevamiento de redes sociales, blogs y sitios web locales, entre otros, desde una perspectiva analítica principalmente cualitativa. En el relevamiento digital ejecutado, se realizó un necesario recorte enlazado a la caracterización de la divulgación explicada mediante un análisis de redes sociales no institucionales; concertada desde y hacia una población destinataria no especializada. De esta forma se excluyeron redes museísticas específicas, vinculaciones desde webs periodísticas locales y webs gubernamentales que tienen por principales destinatarias a personas inscriptas en el ámbito académico. Así, mediante matrices analíticas estructuradas en aspectos claves, se avanzó en la comprensión de las características, las oportunidades y los desafíos de la divulgación patrimonial marplatense como un insumo para posteriores desarrollos.

Las características de la divulgación digital del legado marplatense

Mar del Plata, fundada en 1874, es la ciudad cabecera del Partido de Gral Pueyrredón dentro de la provincia de Buenos Aires. Su localización en relación con el borde costero sobre el océano Atlántico, tempranamente propició desarrollos portuarios y balnearios que catalizaron álgidas dinámicas sociomateriales, territoriales y económicas en el tiempo. En estos procesos, la caracterización turística signó el devenir de la ciudad dentro del ámbito nacional e incluso internacional. A modo de ejemplo y para comprender los abruptos ciclos de cambio locales, en el corto periodo establecido entre 1874 y 1950 resulta posible identificar cuatro transformaciones socio-urbanas; una incipiente ciudad-puerto, una villa balnearia de grupos dirigentes, una ciudad balnearia de mayor apertura social y una ciudad que comenzará a albergar un espectro turístico masivo (Cacopardo, 2003). En estos procesos, se gestaron múltiples bienes y sectores urbanos asociados, que fueron configurando el hábitat y el habitar local. En los ciclos de mutaciones desde un principio acontecidos, muchos de los bienes propios de las primeras etapas de la ciudad fueron perdidos y otros, una minoría, perviven en forma de eslabones patrimoniales que identifican barrios locales o bien, en forma de bienes individuales con cuantías particularizadas (Novacovsky, 2009; Sánchez, 2019). En relación con las pérdidas, las formas de amparo estatal resultaron tardías, ya que recién en 1995 se establece la Ordenanza N° 10.075/ Código de Preservación Patrimonial (Roma, 2006). Allí se establecen pautas de valoración y consecuentes formas de acción-protección, con foco en los bienes individuales. Si bien con falencias para su implementación efectiva y su carencia en términos de áreas de valor, esta ordenanza es el único documento que postula estatalmente la protección de los bienes patrimoniales. En este sentido, interesa uno de los objetivos planteados desde sus comienzos en el artículo 2, inciso e), ya que expresa la necesidad de avanzar con “La propuesta y ejecución de programas de difusión del patrimonio cultural, y la publicidad de estudios e investigaciones sobre el tema”. En este estado de situación, desde la primera década del siglo XXI las redes han oficiado como respuestas alternativas a los vacíos de la divulgación patrimonial reconocidos, más aún al comprender las posibilidades locales en su condición de atracción turístico-balnearia. Al relevar y seleccionar 15 medios centrados en la divulgación del patrimonio arquitectónico y urbano marplatense, surgidos desde 2009 hasta 2022, se ha podido avanzar en la comprensión de las diversas formas de responder a ese vacío. Para ello, resultó sustancial la realización de una matriz de doble entrada centrada en la

denominación de cada caso, el link de uso principal,¹ las descripciones que figuran como parte de las presentaciones, la datación de registros y vigencias, sus destinatarios/as, sus responsables y los tipos de contenidos publicados. (Ver Figuras 1, 2 y 3)

Fig. 1

	Nombres				
	Chaletterapia	Marplatenses defensores del Patrimonio Arquitectónico y Urbano	Fotos Viejas de Mar del Plata	Patrimonio Arquitectónico Marplatense	PatrimonioMdP
Sitio y link ppal.	Blog: https://chaletterapia.blogspot.com/	Facebook: https://www.facebook.com/groups/mdpau/	Facebook: https://www.facebook.com/groups/otosviejasdemarplatela/	Blog: https://patrimoniomdp.blogspot.com/	Facebook: https://www.facebook.com/patrimoniomdp/
Descripción del sitio	"...me interesa preservar el patrimonio característico de las ciudades junto a sus habitantes"	"...con el objetivo de informar, alertar, debatir y coordinar acciones en defensa del patrimonio arquitectónico y urbano"	"...grupo que trabaja en la defensa, protección, difusión, conservación, rescate y puesta en valor del patrimonio cultural tangible e intangible de la ciudad de Mar del Plata y su zona de influencia"	"...bienes patrimoniales y el patrimonio modesto y doméstico"	"...es una sección de la productora CASE Producciones Patrimoniales. En esta sección, nos dedicamos específicamente a la promoción turística marplatense"
Fecha de creación / primera publicación y logo	Desde 2009 (hasta 2016) 	Desde 2010/ vigente 	Desde 2011/ vigente 	Desde 2015 (hasta 2023) 	Desde 2016 (hasta 2020) 
Destinatarios/as	Arquitectos/as, Gestores/as Culturales, Docentes, Estudiantes, Investigadores/as, Público general	Público general, Gestores/as Culturales, Docentes, Estudiantes	Público general	Público general	Arquitectos/as, Gestores/as Culturales, Docentes, Estudiantes, Investigadores/as, Público general
Responsables	Dra. Arqta. Sánchez Lorena Marina	Asociación Civil MDP a+u	Pablo Javier Junco	Guía de turismo Oscar Casemayor	Lic. Cristian Silva Escudero
Tipo de contenido	Análisis del estado del patrimonio arquitectónico y urbano tangible	Análisis del estado del patrimonio arquitectónico y urbano tangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible e intangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible

Fig. 2

	Nombres				
	Patrimonioarquitect	Caminatas Guiadas Mar Del Plata	Bitácora de arquitectura mdp	Amigos de Mar del Plata	Bienes Culturales MdP
Sitio y link ppal.	Instagram: https://www.instagram.com/patrimoniarquitect	Facebook: https://www.facebook.com/CaminatasGuiadasMDP	Instagram: https://www.instagram.com/arqmardelp	Facebook: https://www.facebook.com/groups/Mardelplata.laperladelatino/about	Instagram: https://www.instagram.com/bienes culturalesmdp/
Descripción del sitio	"El patrimonio arquitectónico marplatense es muy valioso tanto para el turismo como fuente histórica. ¡Conocélo y ayúdanos a defenderlo!"	"La mejor manera de conocer el patrimonio de Mar del Plata es caminando. Andrea y Vicky. Guías de Turismo"	"Invitamos a observar, debatir y reflexionar sobre la diversidad (arquitectónica) de nuestra ciudad"	"Grupo creado para compartir fotos, turismo, historias, cultura, arquitectura y vivencias de nuestra hermosa ciudad de Mar del Plata"	"Comisión Diocesana de Bienes Culturales de la Iglesia de Mar del Plata"
Fecha de creación / primera publicación y logo	Desde 2016 (hasta 2022) 	Desde 2017 / vigente 	Desde 2018 / vigente 	Desde 2020 / vigente 	Desde 2020 / vigente 
Destinatarios/as	Público general	Turismo, Público general, Docentes, Estudiantes	Público general	Público general	Integrantes de ongs religiosas, público general
Responsables	Sin datos	Lic. en Turismo Andrea García; Guía de turismo Victoria Gazzaneo	Agencia de medios ObraLinda	Equipo "Amigos del Mar del Plata"	Comisión Diocesana de Bienes Culturales de la Iglesia
Tipo de contenido	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible	Registro de actividades vinculadas al patrimonio arquitectónico y urbano	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible e intangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio mueble e inmueble religioso tangible e intangible

¹ Se refiere al uso más activo en los últimos años, incluso como sitio principal de vinculación con otros medios y redes que por obsolescencia o elección de los responsables, no se continuaron actualizando con frecuencia y/o se discontinuó su uso y se mantienen como reservorio de contenidos.

Fig. 3

Sitio y link principal	Nombres				
	Casas de Mardel	Patrimonio Arquitectónico	Patrimonio Histórico	Historia de Mardel	Accesibilizar Patrimonio
	Instagram: https://www.instagram.com/casas_de_mardel/	Instagram: https://www.instagram.com/arquitectura_mdp/	Instagram: https://www.instagram.com/patrimonioboscomdp/	Facebook: https://www.facebook.com/groups/367990084954020/about	Instagram: https://www.instagram.com/accesibilizar.patrimonio/
Descripción del sitio	"Valorar lo que aún nos queda"	"El propósito que impulsa esta presentación es identificar, reconocer y exponer el Patrimonio Urbano y Arquitectónico de Mar del Plata"	"Queremos dar a conocer los orígenes, evolución y crecimiento del sueño de Don Bosco en Mar del Plata"	"Fotos y narrativas de la historia Mar del Plata"	"Trabajamos para la mejora de la accesibilidad al patrimonio arquitectónico a través de nuevas tecnologías"
Fecha de creación / primera publicación y logo	Desde 2021 / vigente 	Desde 2021 (hasta 2021) 	Desde 2021 (hasta 2022) 	Desde 2021 / vigente 	Desde 2022 / vigente 
Destinatarios/as	Público general	Público general	Integrantes de ONGs religiosas, Público general	Público general	Personas con discapacidad, Arquitectos/as, Urbanistas, Docentes, Estudiantes, Investigadores/as
Responsables	Sin datos	Sin datos	Sin datos	Rubén Calomarde	Dra. Arqta. Slavin, Estefanía Diseñador Cano, Matías
Tipo de contenido	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico tangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico religioso tangible e intangible	Registro histórico y fotográfico del patrimonio arquitectónico y urbano tangible e intangible	Registro de actividades vinculadas al patrimonio arquitectónico y urbano

Figuras 1, 2 y 3: Matriz de análisis de los diferentes medios interactivos de comunicación, en orden cronológico. Fuente: Internet, construcción de las autoras.

De esta forma, al reconocer el link principal, se observa una predominancia de una red social -Instagram- como medio de interacción, situación que refleja el interés por la inmediatez y la facilidad de intercambio que se reconoce en esta red. En cuanto a las descripciones de los sitios, los objetivos expresan diversas intenciones formalizadas en una serie de verbos que se reiteran, desde informar, interesar, defender e incluso promover turísticamente, hasta comprender, debatir, alertar y compartir, entre otros. En paralelo, se verifica un uso indiscriminado de términos patrimoniales específicos, con diferentes gradientes de rigor científico en su uso, como preservar, valorar y conservar. En relación con las fechas de creación, se verifica un incremento desde el año 2009 en adelante. En especial, es destacable la generación de nuevos sitios digitales entre 2020 y 2021 (la mayoría), situación que se comprende en gran medida enlazada a las consecuencias de la pandemia de COVID-19 y la coligada notabilidad de la comunicación digital propiciada desde entonces. Asimismo, es relevante observar que muchos de los sitios han mutado o evolucionado en otros (usualmente en redes de generación posterior, como aconteció con Instagram). En paralelo, una cantidad considerable ha finalizado sus publicaciones en diferentes lapsos temporales, aunque su visualización, de acuerdo a las premisas propias del sistema digital, se mantiene vigente.

Las personas destinatarias, como se había anticipado en la conceptualización de la divulgación, se enmarcan en un público principalmente no especializado -vecinos/as, turistas, estudiantes-, con aportes para un público especializado -arquitectos/as,

gestores/as culturales, investigadores/as, entre otros-. En este último sentido y en una menor cantidad de casos, se reconocen directrices encauzadas hacia algún tipo de interés. Por ejemplo, las orientaciones de índole religiosas o bien, aquellos sitios que se focalizan en la accesibilidad con eje en las personas con discapacidad. En estos casos, la orientación es un plus que se suma al interés comunitario y no constituye una restricción en los términos de amplitud pública analizados.

En cuanto a los responsables de los contenidos, en su mayoría son personas aficionadas a las temáticas patrimoniales o bien, entidades particulares -asociaciones civiles, agencias de medios, comisiones-. Asimismo, una minoría de sitios carece de datos sobre sus administradores/as, situación que problematiza posibles lecturas sobre la veracidad y/o propiedad de los datos comunicados. Los tipos de contenidos publicados, en relación, pueden estructurarse de la siguiente manera: a) registros históricos y fotográficos, b) anuncio de actividades en relación con el patrimonio y/o su defensa, c) advertencias sobre el estado del patrimonio y d) análisis histórico, social y arquitectónico de los bienes. Con múltiples articulaciones, asimismo, se destacan diferentes énfasis en los aspectos tangibles o intangibles. Igualmente, en todos los casos ambos aspectos necesariamente constituyen parte de los atractivos de cada publicación y forman parte indisoluble de cada bien trabajado. Entre los diferentes contenidos, se destaca una mayor cantidad de sitios centrados en el registro histórico y fotográfico (a) junto con aquellos que abordan, en forma desigual, el estudio histórico, social y arquitectónico de los bienes (d), las más de las veces enlazado con advertencias y llamamientos sobre sus estados de situación (c).

Reflexiones finales: oportunidades y desafíos en la divulgación de los bienes locales

La indagación explorada en relación con la divulgación digital del patrimonio arquitectónico y urbano marplatense, como una forma de comunicación orientada desde y hacia un público amplio no necesariamente especializado, ofreció perspectivas de interés para avanzar en renovados modos de comprensión y acción preservacionista.

En este análisis local poco transitado dentro de las articulaciones entre los medios digitales, el patrimonio y la participación pública, fue posible reconocer diferentes características. En este sentido, se destaca la cantidad de sitios relevada, cuyo apogeo de desarrollo se enmarca en las condiciones de pospandemia, como un indicador de demanda temática junto a una correlacionada necesidad de expresar, compartir y promover el campo patrimonial.

En esta lectura, las oportunidades ofrecidas por los medios digitales se reconocieron usufructuadas por los usuarios y las usuarias marplatenses desde su pluralidad, horizontalidad y democratización comunicativa en relación con los bienes arquitectónicos y urbanos. Así, los contenidos se desplegaron enmarcados en un escenario local con falencias en la divulgación y la preservación, centrados en los procesos históricos pasados-presentes, en donde la imagen fotográfica ocupó un lugar destacado. De esta forma, desde lo tangible con aportes de lo intangible, la divulgación digital analizada evidenció el reconocimiento de un vacío teórico-práctico preservacionista junto con un correlacionado aporte de informaciones, peticiones y reflexiones asociadas.

Sin embargo, muchos son los desafíos que se vislumbran en la divulgación explorada. En primer lugar, resulta de interés comprender que las oportunidades mencionadas se enmarcan en la condición inicial que consiste en poder acceder a Internet mediante dispositivos apropiados. En segundo lugar, la urgencia del medio más utilizado - Instagram- así como la acción de las y los responsables de los contenidos -en su mayoría aficionados-, en el peor de los casos viabilizaría una circulación de información y datos poco rigurosa. En paralelo y como tercer eje de observación de acuerdo a la preponderante amplitud de públicos destinatarios, parecería oportuno repensar orientaciones divulgativas específicas, como acontece con los bienes religiosos.

Finalmente, en esta panorámica actual, permanentemente en cambio, es menester resaltar la virtualidad analizada como un espacio comunitario de vinculación, antes inexistente, para expresar, reclamar y compartir el ejercicio de la memoria activa. Esta valiosa oportunidad y su uso, asimismo, requiere ser afianzada a través de nuevas aproximaciones que colaboren con la resolución de los desafíos planteados. De esta forma, se espera que la divulgación digital patrimonial, local, continúe prosperando en su desarrollo y consecuentemente, en formas de amparos preservacionistas congruentes con las necesidades expresadas por las comunidades y sus pasados presentes.

Bibliografía citada

Besó Ros, A. (2021). Redes sociales y patrimonio. Una aproximación desde la historia de la difusión de los bienes culturales. *Revista PH*, 102, 187-188. Disponible en: <https://doi.org/10.33349/2021.102>

Cacopardo, F.. (2003). *La modernidad en una ciudad mutante. Vivienda, sociedad y territorio en la primera mitad del siglo XX*. FAUD-UNMdP.

Carta de Cracovia. Principios para la Conservación y Restauración del Patrimonio Construido (2000), *Conferencia Internacional Cracovia 2000*. Disponible en <https://www.ge-iic.com/2006/07/04/2000-carta-de-cracovia/>

Del Brutto López, B.. (2003). La visión social de los accesos en la Internet en el tránsito hacia las sociedades de la información. *Observatorio para la CiberSociedad*. Disponible en: <http://cibersociedad.rediris.es>

Gándara Vázquez, M.(2016). ¿Difundir o divulgar? He ahí el dilema. En Diego Jiménez-Badillo y Manuel Gándara Vázquez (eds.), *El patrimonio cultural y las tecnologías digitales: experiencias recientes desde México* (pp. 56-69). Instituto Nacional de Antropología e Historia-CONACYT. Disponible en: https://www.academia.edu/32228784/_Difundir_o_divulgar_he_ah%C3%AD_el_dilema

GEORGESCU PAQUIN, Alexandra. (2015). La mediación ‘Smart’ del Patrimonio. *Journal Actual Smart City*, 95-99. Disponible en: https://www.academia.edu/12085181/La_mediaci%C3%B3n_smart_del_patrimonio?uc-g-sw=17160655

Gómez López, C. (2021). “Twitter cultural” contra cuentas institucionales. Nuevos modos de divulgación cultural. *Revista PH*, 102, 202-203. Disponible en <https://doi.org/10.33349/2021.102>

Granero Cendón, J. I. (2021). ¿Existe una comunidad cultural digital en las redes sociales?, *Revista PH*, 102, 148-149. Disponible en: <https://doi.org/10.33349/2021.102>

Guglielmino, M. M. (1996). Reflexiones en torno a la difusión del patrimonio histórico. En Marcelo Martín Guglielmino y Francisco Javier Rodríguez Barberán (coords.), *Difusión del Patrimonio Histórico* (pp. 14-27). Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Noguera Giménez, J. F. (2006). Cartas de restauración del patrimonio Arquitectónico. Historia y estudio comparativo. *Arché*, 1, 283-296. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/32614>

Novacovsky, A. (2009). Patrimonio y riesgo: la ciudad indefensa. En Felicidad París Benito y Alejandro Novacovsky (eds.), *Alula Baldassarini. El impulsor de la arquitectura pintoresquista* (pp. 70-81). CEDODAL-FAUD.

Roma. S. Y. (2006). “El patrimonio arquitectónico marplatense y dinámica urbana”. *Investigación + Acción*, 9, 135-154.

Sánchez, L. M. (2019). Los chalets en el paisaje urbano de Mar del Plata: un pasado presente con un futuro comprometido. Caso Loma de Stella Maris, *Patrimonio e Memoria*, 15 (2), 557-574. Disponible en: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/990/1122>

Sebugal, P. (1995). Divulgar, difundir, disminuir. *Información Científica y Tecnológica*, 18, 15 - 22.

Zingoni, J. M. (2003). Gestión del patrimonio arquitectónico y urbano. En Alejandro Novacovsky y Graciela Viñuales (eds.), *Textos de cátedra. Maestría en Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico y Urbano* (volumen 2, pp. 175- 203). UNMdP-FAUD.

Entre el mito y la política: las voces de la resistencia en el *Ollantay*

María Eugenia Sánchez

Universidad Nacional de Mar del Plata. Facultad de Humanidades.

mariaeugeniamdp@gmail.com

Adolfo Cáceres Romero, en su estudio preliminar a la edición bilingüe del drama quechua del incario *Ollantay*, lo define como una “obra eterna, única en su género” (Cáceres Romero, 2012, p.32), equivalente a lo que representan *La Iliada* y *La Odisea* para los griegos. La primera noticia, prosigue Cáceres Romero, que se tiene sobre la existencia del *Ollantay* se halla en el *Museo erudito*, periódico cuzqueño que en 1837 publicó una leyenda que trataba de la rebelión de Ollanta, jefe guerrero de los quechuas, contra el Inca Pachakutec, dando a entender la existencia de un drama incaico con ese tema. El desarrollo argumental de la obra, a su vez, contiene un drama de amor que hunde sus raíces en el Incario, a comienzos del siglo XV, durante el reinado del Inca Pachakutec. Desde esta primera aparición, las versiones se han multiplicado incansablemente, siendo traducidas, además, a varios idiomas, incluido el latín. De todas ellas, el manuscrito más antiguo que se conoce es el atribuido al cura cuzqueño Antonio Valdez.

Si bien el tema central no ha sido alterado en las muchas versiones y traducciones, sí lo han sido su estructura y lenguaje de acuerdo al gusto de cada versionista, y esta es la causa que ha hecho poner en tela de juicio la incanidad de la obra. Con respecto a esta polémica, hay, por lo menos, tres corrientes de opinión que se debaten desde mediados del siglo XIX. La primera de ellas atribuye la paternidad de *Ollantay* al cura Antonio Valdez o a algún otro español o mestizo, entre los siglos XVII y XVIII. La segunda, afirma que su antigüedad proviene del período prehispánico. Y la tercera, amalgama las dos anteriores sosteniendo que el tema y su desarrollo son de origen incaico pero con evidentes intervenciones sufridas en tiempos de la Colonia.

Es importante, a los efectos de este trabajo, desglosar brevemente cada una de ellas ya que, establecer el marco contextual de su surgimiento así como las posibles motivaciones extra textuales en la configuración de sus protagonistas y de su trama, resultará fundamental a la hora de su lectura e interpretación.

La primera de las vertientes se basa en una nota insertada en la mencionada publicación del quincenario político, literario e histórico *Museo erudito* en la cual se atribuye la

autoría a Valdez, y además en la presuposición de que los quechuas no conocieron el teatro. Aducen también que tanto la estructura de la obra, así como ciertos términos, figuras y concepciones se corresponden con los provenientes de la cultura europea. Frente a esto, Cáceres Romero advierte que los incas poseían una antiquísima y profusa tradición teatral, género que utilizaban principalmente para mostrar “acontecimientos notables, heroicos y divinos” (Cáceres Romero, 2012, p. 24).

Los partidarios de la tesis inkanista se apoyan principalmente “en las características formales de la obra. Cada personaje es una vigorosa expresión de su medio y de su época. No existe ninguna alusión a la fe religiosa de los colonizadores, manifestándose, en cambio, en muchos pasajes, el culto solar. No concurren ideas ni concepciones propias de la civilización europea. Se siente la ausencia de idilio, recurso imprescindible en el drama europeo. Hay admisión del coro, común en el teatro griego y desconocido en el español. En sus refutaciones demostraban que los versos no se hallaban tan perfectamente medidos y rimados (...). En cuanto a la presencia de vocablos o recursos castellanos, probaban que todos ellos fueron incrustados por los copistas.” (Lara, 2012, p.14)

La tercera corriente de opinión apoya la tesis inkanista pero añadiendo que el drama compuesto en tiempos del Inkario sufrió alteraciones en la época colonial, como la imposición de la métrica castellana, la división en jornadas o actos y escenas, y la introducción de vocablos y recursos de origen europeos. (Lara, 2012, p.15)

Hasta aquí, el breve resumen de las tesis que giran alrededor del *Ollantay*, todas ellas bien fundamentadas y sostenidas por especialistas de renombre en el ambiente académico.

Es conveniente en este punto, antes de comenzar el análisis de la obra, hacer un repaso de los aspectos centrales del drama: Este transcurre a comienzos del siglo XV y narra la rebelión de Ollanta, un gran jefe guerrero, contra el Inca Pachakutec, el monarca, por oponerse a su relación con la princesa Kusi Qoyllur y negarle su mano, por la única razón de que él, a pesar de ser su mejor guerrero, no tiene sangre noble.

En palabras de Pachakutec:

Mi Ollanta, tú eres un vasallo;
entonces permanece donde estás;
ten en cuenta quién eres tú,
estás mirando demasiado alto. (p. 91)

Aquí se produce un quiebre en el nudo argumental. Tenemos a un rey que en muy pocas palabras ancla al héroe a una identidad, la de vasallo. Y a esa identidad le confiere una

ubicación inamovible (a través de la carga semántica que conlleva el verbo “permanecer”) y una condición inferior, al oponer ese lugar donde él está al otro, “demasiado alto”, donde se halla la princesa.

Con este disparador comienza una de las formas de la resistencia. La amargura causada por el rechazo del Inca se traduce en una rebelión que no se hace esperar y que se anuncia en el siguiente monólogo de Ollanta:

¡Ay, Ollanta! ¡Ay, Ollanta!
¿Así es como te ha sacado
el asolador de los pueblos,
después que tanto le ayudaste?
¡Ay! ¿Kusi Qoyllur, mujer mía,
ahora yo mismo te he perdido
y aniquilado?
¡Ay, mi princesa! ¡Ay, paloma mía!
¡Ay, Cusco! ¡Ay, hermosa ciudad!
A partir de ahora
seré tu enemigo, tu enemigo seré.
(...)
Contra tal enemigo, contra tu Inka,
juntaré miles de guerreros,
mintiéndoles a los antis,
armando trampas con los pueblos,
traeré mis armas. (...) (p. 93)

El antropólogo César Itier ve en este discurso un reflejo de eventos históricos relacionados con el sitio del Cuzco en enero de 1781 bajo el liderazgo de José Gabriel Condorcanqui, mejor conocido como Thupa Amaru. En efecto, Itier sostiene que “*Ollantay* contiene numerosas alusiones a los acontecimientos del período 1780-1782” (Itier, p. 82) en algunos de los cuales Antonio Valdez fue copartícipe. En este período, Thupa Amaru se levanta, junto con otros indígenas y mestizos, en contra de los abusos que cometían los corregidores representantes de la corona española. Pero además, había una intención por parte de los indígenas de clase alta que reclamaban el reconocimiento de sus títulos de propiedad y de nobleza. En el caso de José Gabriel Condorcanqui, exigía que se legitime

su derecho de ser reconocido como soberano del Perú, ya que poseía ascendiente real por parte de la nobleza inca.

Luego de varias victorias, en 1781, traicionado por uno de sus capitanes, es capturado y ejecutado en el Cuzco. Su primo Diego Cristóbal Condorcanqui, entonces, toma su mismo nombre de guerra y asume el mando de la rebelión. En ese mismo año, el virrey Jáuregui, buscando una solución al conflicto, promueve el indulto para los rebeldes y son enviados como mediadores los curas José Gallegos y Antonio Valdez, con el fin de negociar un acuerdo pacífico.

La misión fue cumplida con éxito. “Thupa Amaru puso sus armas a los pies del mariscal (Del Valle). Este se las devolvió inmediatamente proclamando que le servirían para someter a los rebeldes del Collao. Thupa Amaru recibió así todos los honores debidos a un rey vencido”. (Itier, p. 81)

Teniendo en cuenta que *Ollantay* sale a la luz pública en la sociedad virreinal del Perú del siglo XVIII, escenario de estas contiendas, y que es representado ante un público mayoritariamente indígena, vale la pena detenerse en el análisis de la obra poniéndola en relación con los hechos histórico-políticos inmediatamente anteriores a su presentación social, lo que posibilitaría abordar el problema de su significación.

En el *Ollantay* hay tres personajes políticos principales que se triangulan para formar un conjunto en el que cada uno responde a diferentes intereses en juego, y un cuarto que cumple una función primordial en la trama. El monarca Pachakutec, Inca inflexible y duro a la hora de hacer cumplir las leyes que heredó de sus antepasados: la sangre real es indiscutible, su poder emana de la descendencia original del mismísimo dios sol y no se mezcla ni puede ponerse en igualdad de condiciones con ninguna otra, por más nobleza que esta ostente. Ollanta, el mejor guerrero, leal, al cual el Inca le debe una buena parte de sus triunfos, por lo cual cree tener derecho a acceder a la mano de la princesa y que, al ser humillado por el rey, parte al territorio del Antisuyu a organizar una resistencia contra tal orden de cosas. Tupaj Yupanqui, el rey que sucede en el trono a su padre, comprensivo y misericordioso, un auténtico redentor que deshace las obras injustas de su predecesor y propone un nuevo comienzo en el que se establezca un estado de paz y fin de las hostilidades. Y, por último, Rumi Ñawi, jefe guerrero que traiciona y entrega a Ollanta... tal como hicieron con Thupa Amaru.

Los paralelismos que César Itier encuentra entre los eventos histórico políticos de la época y los sucesos que se narran en el drama son demasiado elocuentes como para ignorarlos. Baste como muestra la significativa “escena del perdón”. Luego de diez años de

resistencia combativa, Ollanta y los demás rebeldes, traicionados por el jefe guerrero Rumi Ñawi, caen rendidos ante los pies del Inca Tupaj Yupanqui, en una actitud insólita de arrepentimiento y sumisión. El castigo en tales ocasiones es la tortura y la muerte. Sin embargo, en un acto de grandeza y superioridad moral, el Inca declara:

Tupaj Yupanqui

Desaten esas ligaduras.

(A Ollanta) Levántate y ven a mi presencia.

Ya sabes cuál es tu condena.

Ahora vuela, venado de monte;

ahora que caíste a mis pies.

Ahora todos sabrán

cuán blando es este mi corazón.

Voy a rehabilitarte

cien veces, diez mil veces.

Tú fuiste comandante

conductor del Antisuyu.

Por siempre serás mi comandante,

lleva este casco para mi pueblo

y para ti sea este arco.

Tú, Willka Uma (sumo sacerdote), entrégale

de nuevo la insignia.

Alienta a estos huérfanos

y rescátalos del borde de la muerte.

Como señala Itier, esta escena reproduce con mucha fidelidad los acontecimientos de la ceremonia del 27 de enero de 1782, cuando, tras la rendición, Del Valle devuelve las armas a Thupa Amaru y este propone su asistencia militar al rey para reducir a los últimos rebeldes en agradecimiento al indulto recibido.(Itier, p. 85) La dimensión absolutamente redentora de la escena, que convierte a los monarcas del Tahuantinsuyo en paradigmas de sabiduría y justicia, es explicada por Rosella Martin en un artículo que relaciona esta imagen idealizada de los incas de *Ollantay* con la que se ofrece en los *Comentarios Reales*.

La autora resalta que, para contrarrestar la imagen denigrante que los cronistas españoles daban de sus antepasados maternos, el inca Garcilaso “da una visión de la civilización inca que es más mítica que histórica, más idealista que realista, y que tuvo un impacto ideológico mayor tanto en la Francia del Siglo de las Luces como en el Perú de la época del Renacimiento inca”. (Martín, 2016, p.101)

Otro tanto ocurre con los principales personajes femeninos, Kusi Qoyllur e Ima Sumaj, quienes han desarrollado otro tipo de resistencia a lo largo de esos diez años. En la escena segunda del acto tercero, Kusi Qoyllur resume su historia a Ima Sumaj, ignorando que la niña es la hija que había concebido con Ollanta.

Hermosa criatura, fruto lozano,
yo soy una mujer
que en esta cueva languidece.
Me uní a un hombre
al que amaba como a la niña de mis ojos
y él me dio su rencor.
El Inka no sabía que
estaba ligada a él.
Entonces, cuando Ollanta pidió mi mano,
lo botó enojado
y a mí, tan pronto se fue,
ordenó que aquí se me encerrara.
Y aquí estoy, desde hace muchos años;
mira ahora cómo vivo.
No me permiten ver a nadie
en esta oscura cárcel,
así tampoco encuentro
un poco de ventura.
Hace diez años que aguardo
la muerte en este cadalso,
atada con esta cuerda
y de todos olvidada.
(...) (p. 171)

Lo que encontramos aquí es a un personaje femenino heroico y trágico: es noble, de modales refinados (como se puede apreciar en su vocabulario y en la forma de referirse a su interlocutora), se ha inmolado por un ideal superior (en este caso, el amor fuera de las convenciones y de las conveniencias sociales) desafiando el orden establecido no solo por los hombres sino por su dios; ha elevado los deseos de su yo individual en desmedro de otras prácticas más convenientes y está sufriendo un destino trágico, solitaria e incomprensida, a cambio de elegir quién ser y a quién amar. Sin embargo, no se calla, alza su voz, repudia su condena, reclama, hasta que se hace escuchar por Ima Sumaj, quien también está resistiendo desde el destino de huérfana que le han impuesto, consagrándola como virgen al servicio del Sol. De carácter rebelde y audaz, no acepta el futuro que le asignan y tampoco el castigo que le han impuesto a su madre. Mientras en la sala del rey todavía se están viviendo las amables derivaciones de la “escena del perdón”, la muchacha entra a enfrentar al rey sin que nadie pueda detenerla.

Voces (afuera)

¡Detenla, detenla! ¡Sácala, sácala!

¡Saquen a esa muchacha!

Ima Sumaj (desde afuera)

Por lo que más quieran,

no me impidan el paso.

Déjenme que le hable.

Vean como me estoy muriendo.

Conclusión: Tupaj Yupanqui libera de la cautividad a su hermana Ima Sumaj y la familia separada por diez años injustamente queda reunida merced a la dimensión redentora que se inicia en el tiempo del Inca hijo. Mucho se ha escrito sobre esta dimensión, que hunde sus raíces en mitos mesiánicos que, aunque abundantes y variados, atribuyen al héroe redentor algunas características fijas, tal como ilustra Juan Ossio en su artículo “Inkarri y el mesianismo andino”: debe ostentar una condición que oscile entre lo humano y lo divino; ejerce un rol ordenador o civilizador; ocupa la segunda edad, o la del Hijo; y persigue la búsqueda de una tierra sin mal. No es el objetivo de este trabajo desentrañar todo lo que la figura del Inca Tupaj Yupanqui tracciona a nivel de lo religioso; solo resaltar de qué manera representa en la trama el ideal mítico redentor. Trama que, tal

como sostienen Rosella Martín, César Itier y Cornejo Polar, está sustentada en un núcleo argumental perteneciente al Incario.

En resumen, y luego de lo expuesto, todo parecería indicar que, en el *Ollantay* se tomó como base el drama que narra los amores contrariados de Ollanta y la princesa, con algunas repercusiones político bélicas entre los territorios del Antisuyu y Tawantinsuyu, para transformarlo en un material altamente político que intenta dejar de cierta forma un conveniente mensaje de perdón y reconciliación, borrón y cuenta nueva, destinado a aplacar los ánimos de futuros insurrectos. Aunque, eso sí, dejando en claro que el rey sigue siendo rey, y los vasallos (con o sin jerarquía), vasallos.

Bibliografía:

Cornejo Polar, J. “La otra literatura peruana”, en *Literatura peruana de siglo XVI a siglo XX*. Perú: Latinoamericana editores, 2000.

Itier, C. “*Ollantay*, Antonio Valdez y la rebelión de Thupa Amaru”, *Histórica*, 30/1 2006: 65-97.

Martin, R. “Circulación de imágenes en el Siglo de las Luces: los incas ilustrados de *Ollantay* (1782)”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 42,84 Año XLII, N°84 (2016): 97-112.

Ollantay. Traducción de Adolfo Cáceres Romero. Buenos Aires: Ediciones del sol, 2012.

Ossio, J. “Inkarrí y el mesianismo andino”, en *El héroe entre el mito y la historia*. México. Editor: Centro de estudios mexicanos y centroamericanos, 2000, pp. 144-167.

Tres formas de extractivismo y tres resistencias de las mujeres.

Nicolás Scipione

Facultad de Arte, UNICEN

nicolas.scipione@gmail.com

Introducción

En este breve trabajo me propongo seguir trabajando sobre algunas cuestiones que analizo desde hace un tiempo sobre el cine ambiental a través de tres documentales: *Hijos del Hielo* de Oscar Darío Jiménez Escrucería; *Qué no daría yo por el recuerdo* de Tino Pereira y *Wacay, mujeres del tabacal* de Belén Revollo. Todos del 2023 y presentados online en la edición 2024 del Festival Internacional de Cine Ambiental de Buenos Aires. A través de ellos, entiendo que podemos analizar la relación de los seres humanos con los territorios que habita y las formas narrativas y el uso de las Imágenes para representar las resistencias al extractivismo, a la explotación laboral y al cambio climático en Argentina y en Colombia. La participación de las mujeres como personajes principales dentro de estos films, las presenta como testigas de un pasado, un presente y un futuro en sus territorios. Ellas describen las problemáticas específicas del lugar y de sus trabajos, pero también la esfera que ocupan sus cuerpos en sus resistencias políticas al olvido, a la explotación de la naturaleza y son una forma de conservar la mirada sobre el suelo que habitan o que han habitado en un pasado. Por otra parte, estos documentales nos permiten tener un acercamiento a las elecciones audiovisuales en la última edición del Festival Internacional de Cine Ambiental de Buenos Aires (FINCA) llevaba a cabo en distintos lugares de una Ciudad de Buenos Aires gentrificada, del perfil del político del Festival en una especie de ecosistema de festivales y de las perspectivas de la lucha ambiental que promueve a través de los films presentados.

El Festival

El cine ambiental tiene cada vez presencia en la cultura latinoamericana. Desde el comienzo del Siglo XXI se ven cada vez más audiovisuales que incluyen las problemáticas ambientales y que le dan tratamiento de diversas formas. Para muchos films, particularmente para los documentales que toman estas temáticas y que buscan poner en crisis instituciones sociales, ideas de progreso y, en muchos casos, hasta el

mismo sistema capitalista, ha sido dificultoso encontrar espacios de proyección de sus realizaciones. De algún modo, como les pasaba a muchos artistas de otros momentos convulsionados de la historia (pienso en los realizadores y realizadoras de los años '60 y '70 en nuestra región). Los problemas de muchos de estos proyectos audiovisuales no son exactamente iguales que en esos tiempos pero, lo que parece compartirse, es la dificultad para conseguir hoy financiamiento, distribución y un público continuo. Los festivales de cine ambiental, regional, rural, etc. han sido en las últimas décadas, una solución a esos inconvenientes como fueron otros festivales para muchos films en los años de las dictaduras latinoamericanas. No lo haré en este caso pero creo que es importante analizar la conformación y desarrollo en toda la región de los distintos festivales y su programación partiendo de una pregunta que plantea, entre otras, Soledad Fernández Bouzo en su investigación de 2014: *¿qué es lo que distingue concretamente a los dispositivos institucionales de exhibición de cine ambiental?*

En ese marco me parece importante entender al FINCA y a las realizaciones de las que quiero compartir con ustedes mi breve análisis. El FINCA se lleva a cabo en distintos lugares de la ciudad de Buenos Aires cada dos años desde 2010. En su primera edición es reconocido un film *Vienen por el oro, Vienen por todo* de Pablo D'Alo Abba y Christian Harbaruk que, con el paso de los años, se ha convertido en una referencia para el cine ambiental latinoamericano. Este festival surge luego de que en el Festival de Derechos Humanos (que se lleva adelante en Argentina desde 2003 por iniciativa del Instituto Multimedia DerHumALC - una ONG promotora de los derechos humanos en América Latina y el Caribe) se desarrollara una sección ambiental en donde se retrataban las temáticas pertinentes a los conflictos en toda América Latina. A partir de esa sección se decidió crear un espacio específico donde se pudiese profundizar sobre esos temas y, en junio pasado, se concretó su 7ma edición.

Como se ve en la página web del FINCA¹, el Festival se describe como: “un encuentro cinematográfico, competitivo e internacional que invita a descubrir cómo el cine y la narrativa audiovisual pueden potenciar la conciencia y el compromiso con la sostenibilidad ambiental”. Esta última edición presentó 55 películas de 27 países y muchas de estas se liberaron online durante un mes en la plataforma Lumiton. En particular también en este año se inauguró una nueva sección llamada “Justicia Social”

¹ Ver: <https://finca.imd.org.ar/>

que, según describe Florencia Santucho en la presentación de esta edición, se justifica porque: “

creemos que para revertir este proceso de aniquilamiento de los recursos naturales y de la biodiversidad, de privación de las soberanías y de los derechos socioambientales de los pueblos solo nos queda poner el cuerpo en movimientos colectivos capaces de interpelarse sobre el presente entretejiendo nuevos horizontes sociales basados en valores de inter y eco-dependencia.

Entiendo que, tanto en estas palabras, como las que escribe a continuación la filósofa Maristella Svampa, referente de las luchas ambientales en Argentina, para la presentación de esta última edición del festival, se describe cierta voluntad de incidir en la realidad política de nuestro país y la región a través del impulso de debates y determinadas políticas públicas que inviten a revertir la grave situación climática que vive el planeta que habitamos. Dice la investigadora rionegrina del CONICET:

Esta descarbonización selectiva, incompleta y desigual, impulsada también por las grandes corporaciones y apoyada ya por varios regímenes latinoamericanos, va asentando una nueva fase de despojo ambiental que afectará la vida de millones de personas, sobre todo las más pobres y vulnerables, entre ellas comunidades indígenas. No solo continúa vigente el conocido paradigma extractivista, sino que la deuda ecológica y colonial del Norte con el Sur se incrementará con la expansión de este nuevo “colonialismo verde”: (...) No hay una única transición ecosocial posible, ni tampoco un solo camino para la transición energética, como nos quieren hacer creer desde las narrativas dominantes. Según los movimientos por la justicia climática, “la transición es inevitable, pero la justicia no”. Es necesario construirla. Todo ello exige una gran imaginación y una audacia política. En esa dirección, las luchas ecoterritoriales y los proyectos socioculturales como esta séptima edición del FINCA van alumbrando conceptos-horizontes, como el de derechos de la naturaleza, buen vivir, soberanías alimentaria, territorialidad y autonomía, cuidados e interdependencia.

Esta voluntad de incidir también se podría explicar a través de la elección de los films que se hizo para esta última edición como en todas las anteriores del festival. En este caso, solo me voy a centrar en tres de esos documentales que se proyectaron y que se liberaron online, ya que entiendo que en particular permiten reflexionar sobre algunas relaciones

que se establecen entre cine, luchas ambientales, luchas sociales y perspectiva de género que me interesan profundizar.

Los documentales y los trabajadores

En particular si centramos la mirada en las tres realizaciones audiovisuales elegidas de 2023, podemos problematizar sobre tres cuestiones ambientales diversas y, asimismo, establecer algunas relaciones entre ellos. Estos tres documentales son: *Hijos del Hielo*², documental colombiano dirigido por Oscar Darío Jiménez Escrucería, que compitió en la nueva categoría de “Justicia Climática”; después *Qué no daría yo por el recuerdo* de Tino Pereira y, finalmente *Wacay, mujeres del tabacal* de Belén Revollo, ambos realizadores de Argentina. En estos tres casos podemos analizar cuáles son las condiciones de trabajo que existen en el capitalismo extractivista propone y las consecuencias que provoca en el aceleramiento del cambio climático. El trabajo en los tres casos con las voces en off y la búsqueda de plasmar en los audiovisuales las historias de vida de las personas que se ven afectadas por las distintas realidades de casa caso nos permite conocer realidades del paso, entender condicionamientos políticos pero, además, problematizar sobre el lugar de las mujeres y sus cuerpos en estos territorios.

En el primer caso, *Hijos del hielo* del realizador colombiano aborda la problemática de la aparentemente inevitable desaparición de las nieves eternas en la Sierra Nevadas del Cocuy y Santa Marta y los Volcanes Nevados del Ruiz, Huila, Santa Isabel y Tolima en territorio colombiano. Los relatores, profundos conocedores de estos territorios, nos cuentan la historia, el presente y el futuro de estos nevados. Además, describen cómo sus actividades, sus vidas se ven afectadas por el deshielo en la zona que es provocado por el calentamiento global y cuentan también todas las consecuencias ambientales que esto conlleva. El recorrido por estas zonas afectadas, no solo nos mostrará patrimonios ambientales milenarios, sino que será evidencia empírica del paulatino deshielo y las modificaciones en las actividades de montañismo y del turismo que esto supone. También nos propone distintas mirada sobre las propias actividades de nuestros protagonistas. ¿Qué lugar tienen en estas zonas la investigación científica, el montañismo y el turismo ecológico en las últimas décadas? Con todo esto se entiende su elección en el Festival y su inclusión en la categoría de “Justicia Social”.

² Al momento de la publicación de este trabajo puede verse en: https://www.youtube.com/watch?v=v7oB_4hJspU

En el caso de *Qué no daría yo por el recuerdo*, Tino Pereira recupera la historia de la mina *La Casualidad* en Salta donde, desde 1942, se explotaba el azufre y que, durante la última dictadura militar, los represores dejaron sin trabajo a un centenar de familias de un día para otro, ya que la mina estaba en manos de Fabricaciones Militares, (Sociedad del Estado argentino que, dicho sea de paso, hoy en día Javier Milei está a punto de vender a empresas extranjeras). Este film está precedido por un cortometraje llamado *Qué no daría yo por la memoria* que “terminó saliendo un poco de rebote”, como me respondió su director hace unas semanas. El guión de la película le llevó a proponer al equipo de trabajo un viaje de investigación donde el realizador pensó en hacer una filmación “sin preparación y probar *in situ* cuestiones estéticas”. Entonces, con el material de ese primer viaje, pudieron hacer un corto que “sirvió como banco de pruebas para ver ritmos, planos y sonido de lo que queríamos en la película” pero que, además, cuenta la misma historia de otro modo. El cortometraje narra cada paso de un viaje mientras que el largometraje se centra en el paso a paso (aunque no siguiendo su línea de tiempo) de lo que hizo el grupo de visitantes en el pueblo abandonado alrededor de la mina. Como explica una placa en pantalla negra en el cortometraje y, como es explicado en detalle en el largometraje, “En 1977, el Ministro de Economía del gobierno dictatorial, José Martínez de Hoz, decreta el cierre de la mina de azufre y con ello del pueblo (...) en un proceso que culminará a finales de 1979. (...) La Junta Militar decidió que era más rentable importar azufre de Japón” estas familias tuvieron que abandonar la mina y eso es casi el motivo de una profunda reflexión durante todo el film. Quienes luego de mucho tiempo vuelven a viajar a la zona sienten que el tiempo se detuvo, su infancia y adolescencia se quebró repentinamente. En los dos registros se relata el sincretismo religioso que existía en ese territorio y que mantienen los viajantes, las diferencias sociales que se establecían según el tipo de trabajo realizado en la mina y como, a pesar de eso, se mantiene una nostalgia de tiempos de felicidad que nunca más volverán y que los mantiene unidos.

Por último, en *Wacay, mujeres del tabacal*, Belén Revollo muestra el trabajo de cinco mujeres trabajadoras del tabaco que, mientras desarrollan su tarea, comparten con el público sus anhelos, sus problemas y la grave situación ambiental que provoca el monocultivo del tabaco en la zona. La aplicación de agrotóxicos, la falta de tiempo sin trabajar, la profunda dificultad de tener continuidad y estabilidad en ese trabajo, los problemas domésticos que esto acarrea y, por momentos, la falta de reacción ante las injusticias, son cuestiones que aparecen durante todo el relato, mientras conocemos cada uno de los detalles de la dura labor que estas mujeres llevan adelante con el tabaco entre

las manos. La directora en algunas declaraciones públicas³ cuenta también que estas mujeres del tabacal están trabajando y viviendo en un contexto que parece estar dominado por hombres y que les es, muchas veces, violento y adverso. Además, Belén Revollo cuenta la dificultad que significó para el equipo filmar durante la pandemia de 2020 y 2021, en los distintos horarios de trabajo tabacalero, de las altas temperaturas que afectaron la realización hasta en cuestiones técnicas para el registro y, también, lo que todo eso implicó en el vínculo que el film necesitaba generar con estas mujeres.

Extractivismo y Mujeres

Creo importante mencionar que, en los tres casos, las imágenes de los paisajes son marca ya registrada del cine ambiental. Como en muchos otros films documentales o de ficción con estas temáticas, son presentados a través de los planos fijos y hacen referencia al trabajo de los protagonistas y las protagonistas del relato. Allí queda muchas veces plasmada la distancia que existe entre esos escenarios y las ciudades donde estos documentales, como tantos otros ejemplos de cine ambiental, parecen aceptar que viven sus espectadores. Pero, además, los hombres y mujeres que viven o visitan esos paisajes refieren en ellos una pertenencia que trata de ser descripta entre las imágenes de esos paisajes, su relación con el paso del tiempo y los relatos de los y (sobre todo) las protagonistas.

Por ejemplo, en el caso de Hijos del hielo, la Madre Tierra también parece ser protagonista del film. Las particularidades de la naturaleza en esa zona de Colombia, la humanidad y su relación con la naturaleza son fundamentales para, desde el primer minuto, involucrar al público en un lugar, un tiempo y una problemática muy específica. Los seres humanos pasan, la naturaleza queda y de ahí partimos para conocer los glaciares ecuatoriales de Colombia, ecosistemas que están sufriendo las consecuencias del cambio climático y que parece que, definitivamente, van a desaparecer. Cómo y dónde se puede conservar el hecho de su existencia es la cuestión fundamental sobre la que nos preguntamos. Edilsa Ibañez, que es presentada como “interprete ambiental”, es la que, de algún modo, interpreta las necesidades de la naturaleza, aunque aparece bastante poco comparado a los otros protagonistas varones del film. Ellos son científicos, técnicos, estadistas para luego ir a conocer y recorren el territorio. Edilsa vive allí desde que nació, lo recorre, lo conoce desde niña, lo siente como nadie. Por eso dice que “los equipos” para salvar los glaciares

³ https://www.youtube.com/watch?v=Idio_aIc30c

“los podemos tener nosotros al cambiar nuestra forma de vida” y eso parece contraponerse a la visión masculina técnica, científica que habla siempre desde el respeto a la Madre Tierra, como si jugaran de visitantes. El montañismo y el turismo de los varones en la película siempre se plantea distinto al ecoturismo que promueve y practica Edilsa. Solo ella se auto proclama “hija del hielo” y es, a partir de esa visión de mundo que el referente de los pueblos originarios que habitan esas nieves aparece en cámara y recalca la importancia de la conservación de la naturaleza.

En el cortometraje previo al film *Que no daría yo por el recuerdo*, Tino Pereyra, toma casi exclusivamente las voces de mujeres que, desde 2005, organizan contingentes que viajan a la mina, es decir, al lugar donde toda esa gente, nació y creció. Pero tanto en el corto como en el largo, las voces y las vivencias de ciertas mujeres marcan la diferencia sobre lo que sienten esos cuerpos allí presentes: los recuerdos de la cotidianidad de la vida en el pueblo, los roles sociales que allí se vivían, le dan el marco de referencia a las películas para que los espectadores entendamos cómo se vivía allí y podamos dimensionar, de alguna manera, vivir en carne propia lo que significó el cierre de la mina en los años '70 pero también lo que significa volver a ese sitio para toda esa gente. La planificación del viaje, la convocatoria de los viajantes, la comida, la visita al cementerio para recordar a quienes ya no están y la organización de todos y cada uno de los pasos que da el contingente en el viaje parece estar en manos de las mujeres y eso también sirve narrativamente para recuperar lo que las mujeres hacían antes en el pueblo: cocinar, mantener la cohesión social ante los conflictos cotidianos y cuidar de los niños y niñas.

En tal sentido también en *Wacay, mujeres del tabacal* la decisión de Revollo de combinar las historias de mujeres trabajadoras que no pueden parar de trabajar y que sufren o han sufrido violencia laboral y violencia de género con la representación de la fábula del nacimiento de la planta de tabaco (que se la cree mujer, sacrificada y con un origen que esconde mucha violencia) es un complemento muy significativo que entiendo muestra también la mirada profunda de la realizadora sobre las mujeres con las que se relacionó durante la realización del documental y que intenta hacer un planteo de cara a la teoría y la práctica de los feminismos en la actualidad.

Conclusión

Con todas estas consideraciones, entiendo, que puedo establecer algunos puntos en común entre estos films que, además, permiten continuar investigando sobre las relaciones posibles entre las reivindicaciones ambientales, las problemáticas laborales y

las vivencias de los cuerpos en estas luchas. Sobre todo los cuerpos de las mujeres que son presencias fundamentales, distintivas y profundamente arraigadas en relación a la protección y conservación de la relación entre los seres humanos y la naturaleza y que, muchas veces no solo tienen que ver con la narración audiovisual sino también con la vida misma y la lucha por un mundo distinto.

El uso del registro y la entrevista filmica en la recuperación de la memoria histórica de comunidades mineras

Schucky Marina Andrea

GIAAI - NuRES - FACSO – UNICEN

marinaschucky@gmail.com

Recavarren Ana Pía

GIAAI - NuRES - FACSO – UNICEN

anarecavarren@gmail.com

Introducción

El presente trabajo es una compilación de relatos obtenidos, a través de entrevistas y registro filmico etnográfico, aplicados como metodología investigativa (observación participante, diferida y repetida). El objetivo es poder recuperar y resguardar la memoria histórica de las comunidades serranas en torno a la cultura del trabajo, teniendo como eje la recuperación de lugares como los museos comunitarios.

La metodología aplicada nos aproxima a una etapa de exposición, a través de un soporte audiovisual, de los relatos y anécdotas de vecinos y vecinas de dos localidades serranas pertenecientes al Partido de Olavarría, Provincia de Buenos Aires. Una de las comunidades es Loma Negra, también denominada por sus habitantes como Villa Alfredo Fortabat, donde referenciamos el periodo de conformación del Museo Hogar; la otra es la localidad de Sierras Bayas, donde tomamos el caso del Museo La Calera.

La finalidad es visibilizar la importancia que tienen los museos comunitarios como contenedores de la memoria, de los estilos de vida, costumbres y tradiciones, relacionados con la vida comunitaria y poder examinar la significación de los nuevos paisajes, desde la construcción de las nuevas subjetividades a partir del impacto que sufrieron estas localidades. De esta manera, pensamos que en estos lugares donde la cultura del trabajo era generadora de certidumbre, y a partir de la globalización que trajo profundas transformaciones en lo económico, lo social y cultural, se desestructura el modo de vida de la comunidad serrana y afloran conflictos sociales de envergadura, se percibe en el aumento del índice de desempleo y fuentes de trabajo insuficientes. Entonces, a partir de este escenario, vemos en los actores sociales un intento de recuperar la memoria colectiva, re significando nuevos paisajes mineros y fabriles. Desde este punto, intentaremos

reflexionar desde la importancia de salvaguardar y recuperar el patrimonio inmaterial. Un intento de recuperación es a través del registro etnográfico, de las formas de vida y de trabajo, de la memoria histórica de los lugares, de sus estilos de vida relacionados con la vida comunitaria en relación a las villas fabriles, y el mundo del trabajo en canteras, hornos y fábricas (Paz, 2004).

Contexto de investigación

Este escrito se centra en dos localidades del Partido de Olavarría, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Ambas tienen la característica de haberse constituido históricamente como *Company Towns* o ser producto de *Sistemas de fábricas con villa obrera* (Leites Lopez, 1979; Neiburg, 1988). Es decir como resultado de “un sistema social en el que las relaciones entre trabajadores y empresa no se restringen a lo estrictamente laboral, ya que la empresa tiende a controlar e invadir todas las esferas de actividad de los obreros y de los habitantes de la villa” (Adad, Villafañe y Paz, 2015, p. 477).

Una de ellas es la localidad de Sierras Bayas, la cual fue fundada por decreto en el año 1879, pero su conformación es previa y se corresponde con los agrupamientos de habitantes (en su mayoría inmigrantes de ultramar) que se ubicaron en la zona a partir del año 1870. Estos se asentaron, primeramente, en cercanías a canteras y caleras, donde dieron inicio a la explotación de los recursos mineros de la zona. Este momento es conocido teóricamente como Periodo de producción minera protoindustrial o preindustrial (Paz, 2009) y se caracterizó por la producción de tipo artesanal y a pequeña escala, el establecimiento de empresas familiares y la extrapolación de técnicas y oficios que los inmigrantes traían como conocimiento desde sus lugares de origen. Este tipo de producción se mantuvo activa, y casi exclusiva, en la zona por casi una mitad de siglo, momento en el cual se inauguró un segundo periodo de producción caracterizado por la tecnología y la producción de cemento portland a gran escala. Es que a partir del año 1917 se instaló en la ciudad la Compañía Argentina de Cemento Portland y comenzó a darse un proceso denominado teóricamente como Periodo de complejidad tecnológica y productiva o Periodo industrial (Paz, 2009). Este, a diferencia del anterior, se caracterizó por la producción a gran escala, competitividad con las importaciones y una serie de cambios a nivel urbano con la inversión en nuevas estructuras residenciales y civiles. La empresa se mantuvo activa hasta el año 2019, aunque anteriormente sufrió dos grandes quiebres importantes. Primeramente, en la década de 1980, cuando la modificación de los modos de producción del cemento, su envasado y distribución fueron mecanizados y

provocó la jubilación o retiro forzado de gran parte de los trabajadores; y seguidamente cuando en 1992 la totalidad de fábrica es adquirida por la empresa Loma Negra Ciasa (Compañía Industrial Argentina Sociedad Anónima).

Por su parte, la localidad de Loma Negra surgió como resultado de la instalación, en el año 1927, de la Fábrica de Cemento Loma Negra Ciasa, propiedad de Alfredo Fortabat. Al igual que en el caso anterior, la necesidad de mano de obra estable durante el proceso productivo incesante, hizo que la fábrica creara y gestionara en su totalidad un poblado obrero. Sus habitantes fueron tanto migrantes internos de origen rural como inmigrantes de ultramar. De esta manera, y tal como expresa Adad, “La localidad de Loma Negra se ha erigido en el imaginario olavarriense como un sitio que representaba la pujanza, el trabajo, el bienestar, la industrialización, dando origen además a que Olavarría (la ciudad cabecera del Partido) sea definida como la *ciudad del trabajo* o la *ciudad del cemento*” (Adad, Villafañe y Paz, 2015, p. 487).

Por todo lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que a partir del siglo XX se conforman en la zona nuevos territorios producto de la globalización y de la revolución de las comunicaciones, y que por eso los paisajes pueden explicar las mutaciones temporales, los procesos de cambio en un territorio articulados con formas de pensar, sentir y actuar. Estos, devienen en construcciones culturales ya que cada grupo le otorga un significado que proviene de las prácticas culturales y refleja la organización territorial. Cada paisaje cultural, entonces, tiene una carga específica como producto del ingenio humano y de los simbolismos que cada cultura del trabajo le confiere a ciertas prácticas productivas y a determinadas tradiciones productivas, tecnologías, migraciones y los oficios traspolados: El contexto pluricultural y la transmisión de conocimientos de técnicas y tecnologías mineras (Paz, 2004). Como lo explica el autor son las expresiones de una cultura del trabajo que forman parte de sistemas productivos y como todo entorno de trabajo humano, exterioriza significaciones y representaciones en relación a los oficios, a las formas de sociabilidad y a las manifestaciones materiales e inmateriales que en conjunto constituyen los espacios culturales de un territorio.

En nuestro caso, Sierras Bayas y Loma Negra, son comunidades que se forjaron en torno a la actividad minera. La cultura del trabajo en cada lugar, transmitió significaciones en un contexto social e histórico, con la permanencia de labores tradicionales que garantizaba certidumbre a los habitantes de los pueblos, hasta que tuvo lugar el nuevo escenario con el impacto de la globalización e incorporación de nuevas tecnologías.

Por esta iniciativa pretendemos presentar desde perspectivas teóricas y/o metodológicas el aporte a la problemática patrimonial, desde las experiencias e investigaciones de índole etnográfica que visibilizan acciones destinadas a la valoración y resguardo del patrimonio cultural e industrial en los casos que remitimos, y desde las Ciencias Sociales y a partir de una perspectiva Antropológica, intentamos poner nuestro esfuerzo en relevar la necesidad de la revalorización de la identidad local, a través de la posibilidad de poder construir y resguardar el patrimonio intangible que preexiste en las comunidades serranas, desde la llegada de la inmigración de ultramar, quienes realizaron un valioso aporte a la minería local, desde la técnica y la mano de obra aplicada a la producción artesanal.

El museo comunitario y la construcción de la memoria histórica colectiva en los pueblos de tradición minera

El contexto socio-histórico tiene una incidencia determinante en cualquier proceso de construcción de conocimiento. La situación planteada en la recuperación y necesidad de conformación de museos comunitarios, como apropiación de espacios para fortalecer el tejido social, afianzar las redes de reciprocidad y como objetivo fundamental en la reconstrucción histórica de la conservación del patrimonio, a través de la construcción y resguardo de la memoria colectiva de las mencionadas comunidades de tradición minera. Consideramos como una primera instancia, entrever cómo se organiza la comunidad en función de sí misma, dentro de un plano histórico cultural. Esto sucede cuando el museo comunitario, se convierte en un espacio de aprendizaje dinámico, mediante la participación de la gente del lugar, con el propósito de entender el significado del entorno de sus propias raíces, como poder mantener y re significar un pasado histórico ligado a la cultura del trabajo.

A partir de una nueva estructura social, económica y cultural que deja la globalización y el contexto neoliberal, a pesar de los fuertes y profundos impactos que padecieron las comunidades serranas, la gente de los pueblos desistieron de migrar y pusieron su esfuerzo en la recuperación de la credibilidad perdida. La identidad colectiva fue el eje fundamental, se resguardó una espacialidad con tradiciones, historias, legados culturales, puntos referenciales comunes, sitios de congregación, socialización y la apropiación del espacio público. Esto se materializa en parte con la conformación de la Red Municipal de los Museos de los pueblos.

El edificio donde se encuentra el Museo La Calera, está ubicado en el centro de la localidad de Sierras Bayas, fue construido en el año 1890 y se encontraba en buen estado

de conservación. La calera, conocida como “La Libertadora” comenzó a funcionar en 1906. Posee cuatro hornos verticales y un galpón con las bocas de los hornos, que dejaron de producir cal en el año 1984 (Paz, 2004).

En Loma Negra, se conforma el Museo Hogar, que pertenecía al Hogar Infantil de la Empresa Loma Negra, fundado en el año 1939, en los relatos los vecinos cuentan que la finalidad era debido a que se hablaba más de 17 lenguas, en la Villa obrera y era una manera de comenzar a detectar los problemas en la comunicación que se presentaba en los niños. El Hogar Infantil a pesar de pertenecer a la empresa estaba abierto a toda la comunidad y les brindaban todos los materiales necesarios e incluso si se presentaba alguna problemática en lo que respecta a salud, los gastos los cubría la empresa Loma Negra. Podemos observar cómo se manifiesta en los relatos, la simbología que representa el lugar para los habitantes con respecto a la recuperación del lugar como museo.

Los Museos aparecen como espacios de recuperación del diálogo, y de construcción de certidumbre desde abajo, son espacios capaces de recobrar y resguardar la memoria histórica a partir de las voces de los objetos que referencian la historia de los lugares. En uno de los relatos registrados, mencionan lo que significa para ese trabajador, llevar la carretilla, unas bolsas y la indumentaria de la empresa cementera, (en un desfile) la emoción queda por momentos al descubierto en una fusión de carcajadas y melancolías. La necesidad de conformar museos comunitarios en aquellos espacios como fuentes de trabajo en desuso, impiden que estos espacios sean simples lugares de tránsito. Son paisajes que pasan inadvertidos o invisibilizados por miedo o desconocimiento, son parte de la nueva configuración paisajística territorial. Como lo menciona (Velasco Romera, 2007), se convierten en paisajes invisibles que son tan cotidianos como los otros y que en cambio son menospreciados convirtiéndose en ruinas contemporáneas.

Esta nueva configuración paisajístico/territorial se puede definir como conjunto de “no lugares”, espacios sin identidad. Lugares que por su especialización son sólo usados en momentos concretos del día. Espacios asépticos y homogéneos que no son capaces de generar un sentimiento de ligazón o identidad, por razones de temporalidad, miedo o desprecio. Incluso los espacios en los que reside la población se tornan en “no lugares” al perder las funciones que tradicionalmente han estado ligadas a dichos espacios (comercio, lugares de ocio...). (...) (Velasco Romera, 2007, p. 471).

A través de estos Museos la iniciativa es poder transformar en la comunidad, los espacios abandonados, en un lugar de la revalorización de la historia del lugar, donde los habitantes sean capaces de reconstruir el patrimonio minero, como en los casos trabajados. Los diálogos, conversaciones, entrevistas desembocan en lugares comunes, más allá de las anécdotas los relatos giran en torno a cómo vivían cuando existía la empresa, la calera o cantera, sin mencionar el esfuerzo y el trabajo muchas veces inhumano, sin reparar en medidas de seguridad. Ellos recuerdan los festejos, una etapa de recuerdos y el fortalecimiento de aquel tejido social comunitario que los resguardaba y podían vivir de manera cómoda y proveer seguridad a la familia, desde la salud, lo social y la estabilidad económica.

Los casos que presentamos como museos comunitarios, podrán verse como estrategias de intervención en relación al patrimonio de la producción, son en parte centros de interpretación que nos permiten conocer la historia regional desde el punto de vista minero. Además de la recuperación de sitios y edificios se plantean también la restauración del patrimonio mueble (maquinarias, archivos) y del rescate de la memoria tangible e intangible. Esto nos da la posibilidad de registrar la importancia que tiene en la actualidad el desarrollo local de pequeños pueblos, que nos muestran su historia singular, sus ambientes, su cultura, propiamente dicha. Los dos museos aquí analizados son de descendientes Italianos, polacos, alemanes llegados de la inmigración de ultramar. Los cuales tienen fuertemente marcada sus raíces. Es interesante oír los relatos de los hermanos Mallegni, en el Museo La Calera, cuentan que llegan al pueblo desde Italia en el '53, hacen referencia a la infancia, los amigos y el trabajo duro que realizaban en la cantera, el arraigo y sentido de pertenencia con el lugar, porque es allí donde conformaron sus familias.

Estos lugares, los museos cuando estaban en funcionamiento, proponían interesantes recorridos por las antiguas instalaciones productivas, recuperadas, a la vez que presentaban una museología contemporánea. Por otro lado, las propuestas estaban enlazadas con programas educativos, desde la comunidad se acercan las escuelas, y se realizan actividades abiertas para los habitantes del lugar y visitantes.

Por ejemplo, en el caso del sitio La Calera, una vez conformado como Museo, se podía observar una Sala de Exposiciones, donde se recorría la historia de las caleras y canteras de la zona. Un espacio que mostraba parte de la maquinaria del proceso productivo de lo

que era la calera, y herramientas que fueron usadas por los obreros que alguna vez trabajaron allí. Había un lugar para muestras, presentaciones itinerantes y variedad de actividades como talleres de cuentacuentos, coro, teatro, visitas y charlas para colegios, esto hizo del Museo un lugar de tránsito permanente, apropiado por los habitantes del lugar. El registro filmico etnográfico, muestra en parte los relatos y los encuentros de los habitantes de la comunidad en las distintas actividades que los convocaba.

Con respecto al Museo de Loma Negra este surge como resultado de una propuesta de vecinos a través de las redes sociales, relata uno de los vecinos cómo llegan a la idea de tener un lugar de pertenencia y la valoración para los habitantes que seguían en la villa obrera, como los que estaban viviendo en otros sitios. Se registraron los primeros encuentros donde expresaron el impulso de acceder a un museo comunitario propio en la villa, que resguarde esas épocas de fábrica que menciona reiteradas veces: “éramos una gran familia”, junto con otros recuerdos que hacen a la identidad del lugar como los bailes, el teatro, el cine y las inolvidables fiestas de la empresa.

El museo se inauguró en el Hogar Infantil, donde todos los habitantes de la villa atravesaron esos espacios en la niñez, y fue una de las razones por las que se buscaba un lugar para continuar con actividades de aporte cultural y educativo.

Teniendo en cuenta los dos casos, nos permite observar la importancia que tiene para dichos pueblos, resignificar la valoración del patrimonio minero y fabril. Desde esta perspectiva, consideramos la importancia que tiene la museología comunitaria, con respecto a la adaptación de la realidad local y regional. Incluyendo en programas de trabajo la recuperación de los espacios industriales, con desarrollo de actividades didácticas, que incluya estrategias claras donde se vincule un trabajo en red efectivo para la difusión y organización de los sitios de interpretación de los antiguos lugares de trabajo, la conservación de los poblados, es quizás una de las cuentas pendientes del patrimonio minero en nuestro trabajo.

Reafirmando lo dicho, en este contexto consideremos más apropiado no olvidarnos que el eje fundamental en estas comunidades fabriles, es desde la academia preservar como requisito existente en los estudios sobre el desarrollo de localidades, de especificar la forma en que la localidad se inserta en procesos como el de la globalización. Los vecinos en los relatos mencionan, por ejemplo, la recuperación de una etapa de certidumbre que los unió como comunidad, como el caso de la Villa Fortabat, todo giraba en torno al paternalismo y cuando fallece “Don Alfredo” –así lo llaman- parte de esa comunidad se apaga, “se apagó la luz” relataron en el encuentro, la gente no sentía lo mismo por la

empresaria Amalia Lacroze. El museo lo ven como un lugar que les permite resguardar una época en común, que generaba un vínculo fuerte, donde prevalecía la cultura de trabajo y por lo tanto la actividad socioeconómica estaba resguardada.

Consideramos en nuestro trabajo, que la discusión no se agota con aceptar la necesidad de preservar la memoria histórica colectiva, como eje articulador del análisis, por el contrario, quedan asuntos por resolver, como la importancia de apropiarnos de lugares y paisajes significativos, simbólicos, como una calera en desuso o una fábrica vieja.

Nos queda la pregunta de cuántos años hacia atrás debemos retroceder en la búsqueda, de manera que se cubra un período con identidad comunitaria, nos resulta muy probable que el acercamiento en estos casos tenga que ser producto de un enfoque participativo y multidisciplinario a aplicar en cada caso de estudio. En relación con la forma de realizar la intervención, proponemos una metodología cualitativa en la que se recopile información sobre historias de vida, que pretenden rescatar la identidad de las poblaciones o comunidades, para actuar en el presente. Al respecto hay que señalar que para la práctica del desarrollo económico local, es imprescindible acompañar los relatos con estudios cuantitativos, enfocados a la recopilación de información de los temas económicos, sociales y ambientales, como medio de complementar la información cualitativa.

Continuando con la reflexión y el análisis de la propuesta de la valorización de los museos comunitarios. Resulta reconfortante, para quienes proponemos este trabajo, constatar que, la metodología abarca de alguna manera las motivaciones de la historia colectiva que tiene que ver con las actividades de intervención local, se trata de encontrar en estos espacios, que los pobladores se reconozcan, confirmen y compartan afinidades, que en síntesis, sea un espacio que promueva el desarrollo de la conciencia sobre la situación social predominante, y que se constituya en el motor generador del arraigo territorial. El desafío se nos presenta en la práctica profesional, en el acercamiento al campo, porque en general las comunidades pequeñas, como las expuestas presentan información escrita escasa y, el hecho nos obliga a realizar nuevas búsquedas e intentar una construcción de historias locales, a partir de la interdisciplinariedad.

A modo de cierre

A través de lo expuesto en ambas poblaciones, la formación de los museos comunitarios ha contribuido a despertar la conciencia colectiva de cada uno de los grupos, acerca de la realidad de su patrimonio cultural, social y económico, es decir, aquellos elementos que han hecho suyos a lo largo de la historia y que de alguna manera los caracteriza como

colectividad, y en relación con los otros, los diferencia. Se manifiesta en los relatos e historias los rasgos identitarios que se construyen en el interior del grupo y que frecuentemente refieren a un conjunto de elementos culturales que la sociedad considera fundamentales para su definición colectiva, los cuales pueden ser resignificados en un nuevo contexto histórico.

En este sentido, para cada población el museo comunitario está íntimamente asociado a la idea de defender sus identidades. El espíritu colectivo está dirigido a resistir el olvido de lo propio, convirtiéndose así en el museo de grupos sociales que tratan de reconocerse, reconstruirse y perdurar en el tiempo, lo menciona una vecina: “nosotros no queremos un museo donde las cosas están ahí puestas... sino que tengan vida”.

El objetivo de los museos comunitarios es preservar y exhibir la cultura del grupo social al que pertenece, sus bienes materiales, sus formas de pensamiento y de uso, y su universo espiritual, contextualizándola con la ubicación de los objetos en su espacio cultural original. En las salas de exposición de estos museos, la comunidad reinterpreta su pasado y su presente, se reconoce y refuerza cada etapa como grupo con un pasado, una tradición, un patrimonio y una identidad cultural compartida, abarcando acontecimientos históricos, festivos y productivos con los que, respectivamente, se identifican en diferentes grados ambas poblaciones.

Desde los casos presentados, aspiramos a que puedan servir como referentes para otros sitios, podemos englobarlo como aquello que sirve de testimonio de una época y podría ser objeto de estudio, para comprender el pasado y reforzar la memoria colectiva, por lo que podría tener un valor incalculable en la actualidad. Esto sería posible siempre que podamos realizarlo desde los actores locales implicados, o sea en conjunto con la comunidad y respetando las iniciativas comunitarias.

Para alcanzar los objetivos de nuestro trabajo, deberíamos poder elaborar y poner en práctica estrategias que reivindiquen la importancia del patrimonio minero, en los dos casos mencionados. Poder concientizar desde los actores involucrados, la conformación de los nuevos paisajes, la preservación, conservación y puesta en valor, a través de los museos comunitarios. Los cuales establecen una fuerte relación entre los objetos y elementos a preservar, el medio natural y la comunidad. Estos espacios pueden ser proyectados como potenciales dinamizadores de la actividad turística, posibilitando el desarrollo o expansión de la misma.

Desde esta perspectiva proponemos la revalorización de los museos comunitarios, impulsamos y convocamos a nuevas comunidades a encuentros en espacios compartidos

(sociedad de fomento, escuelas, clubes). La realización de trabajo de campo, utilizando diversas herramientas (entrevistas, observación, aplicación del registro fílmico). Como posibilidad de transformación a través del valor del testimonio para reconstruir la historia oral, narrando las experiencias de vida de cada persona, los anhelos, dolores, logros, amores y desamores conservados en los objetos que resguarda el Museo comunitario. Proponemos un trabajo en red, con otros museos regionales para garantizar valor y solidez en la propuesta, donde el territorio se convierta en un lugar para conocer a otros y los paisajes se den a conocer desde experiencias enriquecedoras para los lugareños y visitantes ocasionales.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

Adad, L, Villafañe, A y Paz, C. (2015): *Company Towns en Argentina: el caso de las fábricas de cemento de Olavarría*. Pp. 477-491. En: Giovanni Luigi Fontana ed. *Comunità del lavoro. Città e villaggi operai nel mondo*. Marsilio Editore.

Angueira, M. C./ Paz, C.A. (2002): “*Olavarría: Zona de frontera, relaciones interétnicas e inmigración: características de las actividades agropecuarias y mineras como factor de desarrollo e identidad en el período de 1867-1930*”. *Antropología Rural y Desarrollo Local* 1, Facultad de Ciencias Sociales de Olavarría. UNC.

García Canclini, N. (1987): *¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social*, en: *Antropología*, Boletín Oficial del INAH. Nueva Época. No 15-16, Julio-Octubre, México, 1987.

Cuervo, L.M. (2006): *Globalización y territorio*. Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social (ILPES), Área de Gestión del Desarrollo Local y Regional. S E R I E Gestión pública 56, Santiago de Chile.

Duarte, D. (2009): *El museo comunitario: Una herramienta para la preservación del patrimonio cultural desde los espacios urbanos*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete“ Memorias 2o Foro Académico.

Leite Lopes, J (1979): *Fábrica e vila operária: considerações sobre uma servidão burguesa*, en *Mudança Social no Nordeste. A reprodução da subordinação*. Paz e Terra.

Moretti, G. (2011): *Poblados cementeros en Argentina y España. De la industrialización a la desindustrialización de los conjuntos. Acciones realizadas en pos de su preservación*. En: *Revista Arquitectos* 26. *Arquitectura y Urbanismo Industrial*. Editor, Reyes

Tarazona, Roberto Ignacio. Edición: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Ricardo Palma. Lima.

Neiburg, Federico (1988): *Fábrica y Villa Obrera: historia social y antropología de los obreros del cemento*. Centro Editor de América Latina.

Paz, C. (2004): El paisaje minero como paisaje cultural. Culturas del trabajo y el uso social del territorio: el caso del paisaje industrial de las sierras de Olavarría, Pcia. De Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales de Olavarría. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (U.N.C.P.B.A). NURES. Núcleo Regional de Estudios Socioculturales. GIAAI. Grupo de Investigación en Antropología y Arqueología Industrial.

Paz, C. A. (2009): El desarrollo de la minería en el Partido de Olavarría. Su abordaje desde la Arqueología Industrial. En María Endere, José Prado (Dir.), Patrimonio, Ciencia y Comunidad. Su abordaje en los partidos de azul, Olavarría y Tandil, UNICEN, Tandil, pp. 145-165.

Salazar Pérez, R. (2012): *Sociología del Cuerpo. Gritos apagados y Voces del mañana. Violencia, Derechos Humanos y Certidumbre*. (elaleph.com, Ediciones Insumisos Latinoamericanos, ISBN 978-987-1701-52-0).

Velasco Romera, I. (2007): Los nuevos paisajes: la desterritorialización de la memoria. Tercer bloque: Paisajes urbanos contemporáneos. Departamento de Geografía Humana. Universidad Complutense de Madrid.

Velásquez Sosa, M. (2012): *¿Cómo entender el territorio? Universidad Rafael Landívar, Colección Documentos para el debate y la formación*. Programa Gestión Pública y Gestión Territorial. Edit. Cara Parens.

Villafañe, A. (2011): “Las concepciones del desarrollo local y regional” en Villafañe (comp) “Textos de Antropología” UNICEN.

Construcción del patrimonio artístico de la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro de Mar del Plata.

Prof Jorge Sisti (coordinador); Amonacid, Mariana; Cañueto, Abril; Giannini, María;
Mastragostino, Gianina; Thomsen, Luciana y Valenzuela, Celeste.
Escuela de Artes Visuales Martín Malharro.

jorgesisti@hotmail.com

Introducción

Durante los años que transcurrimos en la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro (EAV) nos sorprendió enterarnos por nuestrxs compañerxs y por profesorxs la existencia en diversos ámbitos de la escuela, de un conjunto de obras que tendrían un valor patrimonial, por lo que las hacía merecedoras de algún cuidado. Al indagar al respecto descubrimos que muchos integrantes del personal de la escuela y la mayoría de los estudiantes las desconocían. A eso se sumó que se encontraban diseminadas en distintos espacios de la escuela y en algunos casos con muy pocos recaudos para su cuidado.¹

Esto nos impulsó a indagar con mayor profundidad en esas obras lo que nos permitió descubrir la existencia de dos grandes grupos. Por una parte un conjunto de producciones que tienen importancia en el contexto de la historia del arte de la ciudad de Mar del Plata y en algunos casos alcance internacional como son las obras de Perez Celis y de Gyulia Kosice. Por otra, un grupo de obras que apelan a la memoria² de la EAV como por ejemplo el busto de Martín Malharro, obra del profesor Carlos Walter Butten y la producción de Guillermo Cángaro ex estudiante de la Escuela que vio truncada su carrera al ser secuestrado durante la última dictadura cívico-militar.

¹ Uno de los casos más destacados es una pintura de Luis Soane, que se encuentra en un área de paso sin protección, lo que la expone al descuido generalizado. Presenta manchas de pintura látex que se produjeron al momento de pintar la pared sin proteger previamente la obra. Esto demuestra el descuido que surge del desconocimiento de su valor patrimonial.

² El proceso de Memoria, Verdad y Justicia que se abrió en nuestro país a partir de la recuperación de democracia implicó la generación de Políticas Públicas de Memoria orientadas a hacer efectivos el derecho a la verdad, la justicia, la reparación y la no repetición de las violaciones a los derechos humanos.

Para reconocer esas obras e indagar en su origen recurrimos a diversas fuentes como: libros donde se narra la historia de la Escuela, publicaciones en diarios locales y fuentes orales provenientes de docentes de la escuela, algunos de los cuales se encuentran jubilados hace varios años.

Durante nuestro trabajo encontramos que muchas de esas obras se encuentran en un manifiesto estado de abandono y ubicadas en sitios inadecuados. En algunos casos presentan roturas, desgaste y problemas con su enmarcado. Por ello nos vimos obligadas a plantear estrategias de reenmarcado, reubicación y en los casos más extremos reparación y puesta en valor. Ante la especificidad de esas tareas consideramos recurrir a profesores de la EAV que por su pericia están en condiciones de realizar esas tareas. También previmos el asesoramiento externo (Fundación Kosice, Universidad de San Martín) para la restauración de algunas obras.

Como cierre del proyecto nos propusimos elaborar estrategias para la difusión de la investigación, articulando con docentes y estudiantes de la carrera de Diseño Gráfico.

Objetivos

- Reconocer un conjunto de obras con valor patrimonial en la EAV.
- Poner en valor obras consideradas patrimoniales de la EAV.
- Difundir el conjunto de obras relevadas para lograr el compromiso de la Comunidad Educativa.

Los primeros contactos

Empezamos nuestro recorrido consultando a distintos profesores y directivxs de la institución acerca de las obras que consideraban patrimonio histórico cultural de la Escuela.

Nos encontramos con la Profesora Solana Guangioli y el Profesor Ricardo Cardillo quienes nos brindaron información acerca de un conjunto de obras que se encontraban diseminadas en distintos espacios de la EAV. También consultamos al Profesor Gabriel Manzo que nos brindó información de algunas obras. Nos enteramos de la existencia de la pintura del reconocido pintor Luis Soane en un área de circulación. También nos dio valiosa información acerca de docentes ya jubilados y contactos para conseguir datos acerca de las obras. Otra

persona que nos dio información y nos dio acceso a las obras fue la Profesora Soledad Ros Puga.

Luego de esta primera etapa contactamos a ex docentes que nos acercaron información de donaciones de obras por partes de diversos artistas.

Algunos descubrimientos

Durante el desarrollo de la investigación descubrimos la existencia de la Galería de Mar porque donó numerosas y valiosas obras, como por ejemplo una escultura de Gyula Kosice. Esta galería tuvo relevancia en el mercado del arte local durante la segunda mitad del siglo xx.

También descubrimos cómo llegó a la Escuela una obra del reconocido artista Pérez Celis a partir de una donación del autor con motivo de la realización de una disertación en un teatro local.

También de la realización de un importante encuentro Internacional de Grabado a partir del cual se realizó la donación de un valioso libro de artista de Matilde Marín.

Resultó particularmente impactante la historia de la escultura de Guillermo Cángaro vinculada a la última dictadura de 1976.

En los últimos tiempos la familia de Pablo Menicucci donó un conjunto de papeles para ser utilizados en grabado. Entre ellos se encontró por casualidad un conjunto de acuarelas del autor. Luego de ese hallazgo la familia donó dos a la Escuela.

Las obras

De relevancia local, nacional e internacional:

Dentro de las obras que forman parte del patrimonio histórico con relevancia nacional e internacional podemos ubicar a las siguientes:

En 1993, Pérez Celis³ fue invitado por el regente de la EAV de ese momento, Oscar Elissamburu, a disertar sobre su obra en el Teatro Auditorium. Este evento atrajo a 1500

³ (Buenos Aires, 15 de enero de 1939 - 2 de agosto de 2008) fue un prestigioso artista plástico argentino con reconocimiento internacional. A lo largo de su carrera, exploró diversas formas de expresión artística, incluyendo la pintura, la escultura, el muralismo y el grabado. Su estilo se caracterizó por una notable abstracción que fusiona líneas estéticas de las culturas amerindias andinas con vanguardias plásticas internacionales. Además, incorporó imágenes profundamente arraigadas en la cultura porteña, creando obras de gran impacto visual

personas, testimoniando el gran interés y admiración por su trabajo. Impresionado por el éxito de la convocatoria y en un gesto de generosidad, Pérez Celis decidió donar una serigrafía a la EAV. La misma es de carácter gestual, su formato rectangular es de 0,40 metros por 0,60 metros. El artista trabajó principalmente con colores fríos como el verde y el azul y cálidos como el rojo, creando acentos del color sobre el fondo y la forma principal, la cual destaca por el color el uso del cian. (Figura 1)

Una obra muy importante que fue donada por “Galería del Mar”⁴, es la de Gyula Kosice. Es una escultura de 50cm de diámetro realizada en un material acrílico transparente, de formato de media esfera, que deja ver en su interior un sistema que al estar encendido permite contener agua y moverla generando burbujas. A su vez el artista juega con las luces y las formas que se ven en su interior. La escultura tiene varios puntos muy interesantes, las luces y las formas en el interior de esta esfera generan una escena “galáctica” en la que podemos ver un diseño de estilo “futurista” y lleno de variables reflexivas. El movimiento del agua da como resultado una experiencia visual completa en la que cada observador tendrá su mirada personal sobre el sentido de esta obra. Necesita de una restauración minuciosa y especializada para poder volver a su estado original. Tiene ciertas marcas y deterioro que se fueron dando con el tiempo. (Figura 2)

La escuela dispone de una pintura de aproximadamente 3 metros de alto por 0,90 metros de ancho del artista Luis Seoane. Se deterioró a lo largo del tiempo y al día de hoy está manchado con pintura látex cuando se hicieron mejoras en la EAV. Va a ser restaurado por el profesor Gabriel Manso para tratar de devolverlo a su estado original. Esta pintura está realizada en acrílico, con una paleta monocromática, utilizando el color azul, el negro y el blanco. Se puede observar la imagen de una persona, un hombre. Viste ropa sencilla como una especie de buzo y una falda. En la parte de atrás de la figura se pueden ver un par de alas que lo complementan. El fondo se completó con una serie de formas orgánicas abstractas. (Figura 3)

⁴ La Galería de Mar fue una importante galería de arte que tuvo una activa participación en el campo del arte de la ciudad de Mar del Plata a mediados del siglo XX. Al momento de su cierre realizó una subasta de su patrimonio y algunas obras que no fueron vendidas su propietaria decidió donarlas a la EAV. Esto lo informó el Profesor Gabriel Manzo. También aportó información al respecto la ex profesora de la institución Mg. Graciela Zuppa.

El libro de la artista Matilde Marín es realmente interesante por su aporte al campo del grabado. Fue una donación de la artista durante el encuentro Internacional de Grabado que se realizó en la EAV en el año 2017. La obra se conforma de diferentes estampas con textos acompañando las imágenes. Algunos de ellos se despliegan y otros ocupan una hoja. Es un libro para disfrutar en su totalidad ya que pasa por varias técnicas como el *gofrado*⁵, *aguatinta*⁶ e *impresión tipográfica*⁷ en algunos títulos principales de la obra. También se usa el grabado de tipografías para todos los textos que están en sus páginas. Para las imágenes se usaron técnicas diversas, las cuales se realizaron con paletas de tonos fríos, especialmente los azules con valores bajos, verdes con ciertos tonos neutros y algunos acentos con tonos cálidos. En cuanto a la imagen se pueden ver muy pocas figuras como muchas personas caminando en una de las hojas, dando la idea de un ejército y una montaña. Las demás formas que se pueden ver, son principalmente abstractas dejando librada la interpretación al observador porque no existen anclajes relacionados a las imágenes. (Figura 4)

En la biblioteca de la escuela se encuentra un dibujo en carbonilla del artista Alfredo Guido, en el que se puede ver diferentes personas pasando el tiempo. Un señor sentado, una pareja en el fondo y un cuadro de un perro. La obra está en mal estado ya que el paso del tiempo y la humedad manchó la camisa que encuadra el dibujo. Necesita una puesta en valor sustituyendo el papel por uno nuevo.

Su autor fue un pintor, ilustrador y escenógrafo argentino que partió de un estilo realista, siempre con referencias a su mundo americano, para posteriormente evolucionar hacia el constructivismo. Alfredo Guido estudió en la Escuela de Bellas Artes, donde destacó en la técnica del aguafuerte; trabajó asimismo como decorador escénico en el Teatro Colón de Buenos Aires. (Figura 5)

En la escuela se encuentra una obra de Alberto Bruzzone, es un dibujo figurativo realizado en carbonilla con soporte papel firmada por el artista y fechada en el año 1983.

⁵ Consiste en una técnica de grabado mediante la cual se consigue relieve en la hoja. Para ello se la humedece previamente prensándola luego para dejar estampada la imagen. No se utilizan tintas.

⁶ Es una técnica de “grabado en hueco”. Mediante punta seca se dibuja en la matriz metálica y se sumerge en ácido que actúa de mordiente. Luego se entinta la matriz y se hace la estampa prensando la hoja previamente humedecida.

⁷ Se imprime mediante una prensa tipográfica, las utilizadas tradicionalmente para la impresión de textos.

Éste siendo un retrato donde la figura se encuentra centrada, predominan las líneas orgánicas y líneas más definidas en los contornos del rostro y detalles faciales. El uso de la carbonilla genera luces y sombras para resaltar la expresión facial del rostro y también definir los detalles al dar la sensación de volumen en el dibujo. Bruzzone Nació en San Juan, Argentina, el 26 de marzo de 1907. En 1926 ingresó a la antigua Academia Nacional de Bellas Artes que dirigía Pío Collivadino. En 1941 se graduó como profesor de pintura y continuó cursando estudios de pintura mural bajo la dirección de Alfredo Guido y Dante Ortolani, de grabado con Alfredo Guido y Adolfo Belocq y de escultura con Carlos de la Cárcova y Enrique Soto Avendaño. Años más tarde Bruzzone, junto a sus colegas y amigos Berni, Castagnino, Policastro, Urruchúa y Spilimbergo fueron los gestores de un movimiento definido como “realismo rioplatense”. Esta generación forjó una identidad pictórica argentina del siglo XX. A partir de 1965 se radicó en Mar del Plata, ciudad en que construyó, en el barrio “El Grosellar”, su casa-taller, hoy museo Casa Bruzzone. Murió el 14 de junio de 1994 en Mar del Plata. (Figura 6)

En la dirección de la EAV se encuentra una serigrafía que data del año 1982 llamada “Láser” de Luis Alberto Wells. Este trabajo está realizado con formas geométricas irregulares creando una obra abstracta. Tiene una paleta de colores predominante del color rojo desaturado en variedades tonales con acentos de color verdes, azules y naranjas, además de unas líneas oblicuas que irrumpen en el centro. Wells nació el 18 de julio de 1939 y falleció el 13 de junio de 2023. Fue profesor de dibujo, grabado e ilustración, recibido en la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1958. Pionero y fundador del Movimiento Informalista (1959), junto a artistas como Alberto Greco, Mario Pucciarelli y Juan del Prete. Creó el primero de sus Techos en 1964 y, un año después, ganó el Premio Especial del Instituto Di Tella, además de confeccionar, entre otros, el techo de la casa Romero Brest. Su combinación de la pintura con la escultura y el diseño, lo llevó a residir en Nueva York por 9 años, donde el Museum of Modern Art expuso una maqueta con una de sus obras y obtuvo dos premios por excelentes diseños. Fundó el Museo Imaginario Latinoamericano de Nueva York, Integralia Corporation y publicó Contrabienal en 1971, testimonio contra la Bienal de San Pablo. En 1981, temporalmente abandonó la escultura para volcarse a la pintura en madera. Su obra *Sin título* (1962) formó parte de la II Muestra Konex 100 Obras Maestras - 100

Pintores Argentinos (exposición antológica de la pintura argentina) en el MNBA (1994).

Recibió el Gran Premio de Honor y el Trabucco. (Figura 7).

En un pasillo de la EAV se encuentra el mural del ex Banco Patagónico. Es una obra realizada sobre un tablero de aglomerado de madera, en la cual se observa una escena de obreros o trabajadores de la energía eléctrica debido a los elementos que se pueden distinguir como las torres eléctricas, los cables, etc. Está realizado con una paleta de variedad tonal de colores tierra. Es de formato rectangular de 2 metros por 1 metro. Su autor Abel Magnani tiene relevancia local dada su prolongada actividad como muralista en la ciudad de Mar del Plata. Entre sus obras se destacan numerosos accesos de edificios de departamentos y la cúpula del “Gran Hotel Provincial” de Mar del Plata, realizada para los juegos Panamericanos con 80 metros de diámetro; los murales del salón del mismo hotel y los del hall de entrada del “Casino Central”, entre tantos otros, fueron realizados por el artista.

Un conjunto de acuarelas fueron donadas por la familia del artista Pablo Menicucci. Un artista que nació en Mar del Plata en 1933. Siendo alumno de la EAV de Mar del Plata para estudiar Artes Visuales a sus 26 años de edad. Antes de obtener el título de profesor en 1966, viaja a la Bienal de Venecia (1964) donde el contacto con el Arte Pop exhibido en el pabellón de Estados Unidos produce un efecto crucial para la conformación de su estilo. Participó activamente del legendario Instituto Di Tella durante la segunda mitad de la década de 1960 hasta su cierre a inicios de la década de 1970. Falleció en el 2012 en su ciudad natal.

En cuanto al par de acuarelas con las que dispone la escuela se trata de una escena de la vida cotidiana por lo que pudimos observar, tiene un gato en las dos imágenes y en una se encuentra la cara de una mujer. Son imágenes con un cierto grado de misterio en la que hay una figura de una persona, la cual no tiene pelo, mirando y sonriendo al frente como si se tratara de una fotografía. La falta de contexto o fondo no nos deja comprender en su totalidad lo que está pasando en ese instante, pero la persona tiene una mirada seductora con los ojos entrecerrados. Los gatos son retratados con cierta tranquilidad y comodidad de estar en sus hogares y con sus dueños. Tal vez puede ser un mismo gato que está en las dos imágenes. Tiene una técnica bastante simple en cuanto al uso de la acuarela para generar detalles pero son imágenes muy figurativas todo característico del POP. (Figura 8)

De relevancia para la memoria de la EAV:

Dentro del conjunto de obras que forman parte de la historia de la EAV se destaca una que nos impactó considerablemente, es la de Guillermo Cángaro. Es uno de los sobrevivientes de la última dictadura cívico-militar en Argentina. En 1976, con tan solo 19 años, fue secuestrado junto a cuatro compañeros, a pocos meses de graduarse, de la EAV. Su liberación se produjo después de un año y medio, en 1978, cuando tenía 21 años, aún en plena dictadura. Con la vuelta de la democracia, ya en la década del '90. Cángaro decidió retomar sus estudios y después de 32 años tuvo la oportunidad de concluir su carrera. Para el examen final de la especialidad en grabado, presentó una obra que refleja profundamente su historia personal. Su trabajo es un tótem cuadrangular, similar a una pirámide truncada, con una ventana que muestra un signo de interrogación. Toda la estructura está pintada de negro, colocada sobre una plataforma con ruedas.

Esta obra alude a los trágicos sucesos que vivió, sirviendo como un testimonio de su experiencia y un homenaje a aquellos que no sobrevivieron. Su obra es una forma de alzar la voz por quienes ya no están y por él mismo, recordando y denunciando la brutalidad de aquel período. Actualmente, continúa en la EAV, y permanece en la memoria de los estudiantes. (Figura 9)

En una pared de la escuela se encuentran dispuestos cuatro grabados del artista Calderon Dini, de gran tamaño, aproximadamente de 1 metro y medio por 40 cm cada uno. Estas obras surgieron de un encuentro de diferentes grabadores que se realizó en la escuela. Los grabados se tratan de cuatro personas paradas que visten prendas étnicas relacionadas a las culturas originarias de América. Llevan accesorios y peinados que los identifican. La técnica está hecha en xilografía porque la estampa muestra que fue tallada en una matriz.

Dini Calderón nació en Casilda, Santa Fe. Por razones laborales la familia se trasladó a General Acha (La Pampa) cuando la artista tenía 5 años de edad. Más tarde la familia decidió radicarse en Santa Rosa, donde su madre daba clases en la Escuela de Bellas Artes.

El arte plástico y visual siempre estuvo presente en su hogar y fue por ello que tal vez decidió ser artista y para llevar a cabo este sueño primero concluyó sus estudios universitarios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón en donde se recibió de profesora en artes visuales.

Dini no puede determinar con claridad por qué eligió la técnica del grabado para expresar su arte, en parte las razones se las atribuye a la presencia en su hogar de cuadros con dicha

técnica y al gran saber de su padre sobre historia. Sus trabajos son autorreferenciales y trabaja mucho ilustrando obras de poetas. (Figura 10)

En el Cuarto Encuentro Nacional de Grabado realizado en Mar del Plata en el año 2017 , Pablo Delfini donó a la EAV una serie de litografías realizadas en hueco. En la estampa se destaca la frase “Dibujar con agua, silicona para imprimir”. Esta expresión no solo denota la técnica específica empleada, sino también que el agua y la silicona se convierten en herramientas fundamentales para la creación de imágenes únicas y expresivas contribuyendo al grabado menos tóxico.

Nació el 15 de julio de 1959 en Burzaco, Provincia de Buenos Aires.

Estudió Bellas Artes en las Escuelas Manuel Belgrano (1982), Prilidiano Pueyrredón (1985) y Ernesto de la Cárcova (1994), especializándose en Grabado. Paralelamente estudió Cine de Animación en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (1983).

En 1999 realiza un Seminario de Nuevas Técnicas Litográficas en la Universidad de Victoria, Vancouver, Canadá y en el 2001 un Taller de Litografía en metal en la Fundación CIEC, Centro Internacional de la Estampa Contemporánea de Betanzos, Galicia, España.

Dictó talleres en Encuentros Nacionales e Internacionales de Grabado organizados por Xylon Argentina, Bs As (2002, 2003, 2007), la Escuela Martín Malharro de Mar del Plata (1999, 2000 y 2009), el Taller 99 de Santiago de Chile (2008) y el Municipio de La Serena, Chile (2009).

Actualmente su actividad como artista visual se divide en experimentar dentro del Arte Gráfico y del Cine de Animación.

En ese mismo encuentro realizado en la ciudad de Mar del Plata en 2017, Fernando Polito, artista y profesor de Grabado donó a la Escuela Malharro una xilografía de formato rectangular titulada “El sembrador” en homenaje a J.L Romero. En esta xilografía se encuentra una figura central en un hombre marchando en negro y el fondo y la palabra “The Romeros” en tonos calidos, como el rojo y el amarillo. (Figura 11)

Del estado de las obras

Las obras se encuentran en diferentes estados de preservación. Un grupo que estan exhibidas o guardadas en áreas administrativas de la escuela se encuentran en general en buen estado. Es necesario cambiar muchos marcos, reemplazar vidrios comunes por vidrio antireflex o

hasta enmarcar algunas, pero en general son tareas sencillas. Otro grupo requieren una intervención mayor porque se encuentran deterioradas. Un caso particular es la escultura de Kosice que requieren una intervención integral para que vuelva a funcionar. Los dibujos de Guido y Bruzzone presentan manchas de humedad en el soporte o los cartones que se utilizaron para el enmarcado. Requieren una intervención de especialistas en papel.

El caso de la obra de Seoane es particular porque al encontrarse en una zona de alto tránsito y sin protección está en riesgo de deteriorarse aún más. Además se encuentra manchada con pintura látex. Esta obra será próximamente puesta en valor por un profesor de la EAV. El mural de Magnani también se encuentra en una zona de alto tránsito, sin ningún elemento de protección. Por lo que está expuesto a permanentes agresiones. A causa de ellas un sector se encuentra, creemos, irremediabilmente deteriorado debido a la rotura del material de soporte. Es una de las obras con mayores problemas respecto a su preservación actualmente.

Consideraciones Finales

El trabajo realizado nos permitió tomar contacto con un conjunto de obras que inobjetablemente forman parte del patrimonio de la EAV. Se destaca por la diversidad y calidad de las obras que lo componen, reflejando un conjunto de enfoques, estilos y técnicas que han evolucionado a lo largo de las décadas. Este patrimonio está constituido, en gran medida, por las creaciones de artistas locales, pero también nacionales e internacionales, quienes, a través de sus piezas, han expresado tanto la riqueza cultural local como las corrientes artísticas globales.

Las obras de este patrimonio no solo cumplen una función estética, sino que también expresan la evolución del pensamiento artístico, ofreciendo una visión de cómo la institución ha sido un semillero de innovación y experimentación. Las piezas abarcan desde técnicas tradicionales hasta las formas más contemporáneas, lo que convierte a este acervo en un testimonio vivo de la interacción entre lo clásico y lo moderno.

Este conjunto artístico, además de su valor intrínseco, tiene un fuerte componente formativo y cultural, evidenciando el papel fundamental de la EAV en la construcción de la identidad artística de Mar del Plata y su proyección más allá de los límites locales. El patrimonio de la escuela no es solo una colección estática de obras, sino una manifestación dinámica de un legado en constante renovación, que sigue inspirando a nuevas generaciones de artistas.

En resumen, las obras del patrimonio artístico de la Escuela de Artes Visuales son una síntesis de la tradición y la innovación, el resultado de un diálogo constante entre el pasado y el presente.

Figuras



Figura 1. Perez Celis



Figura 2. Gyula Kosice



Figura 3. Luis Seoane



Figura 4. Matilde Marín

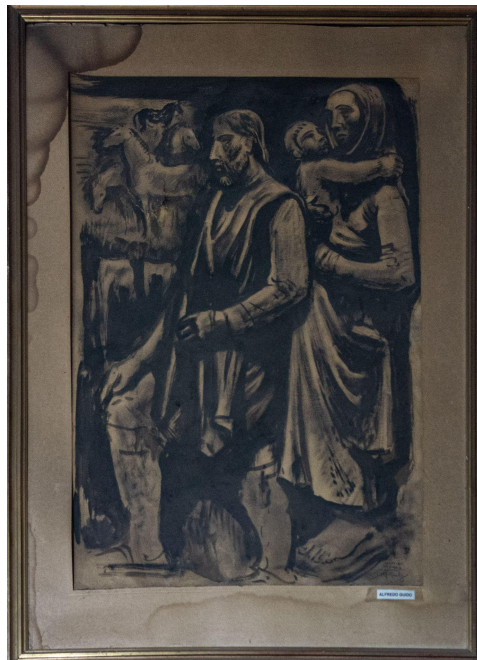


Figura 5. Alfredo Guido



Figura 6. Alberto Bruzzone



Figura 7. Luis Alberto Wells



Figura 8. Pablo Menicucci

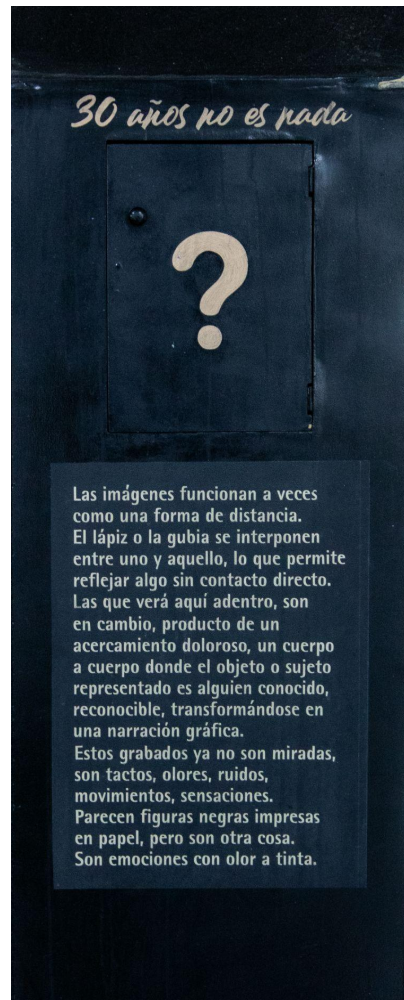


Figura 9. Guillermo Cángaro



Figura 10. Calderon Dini

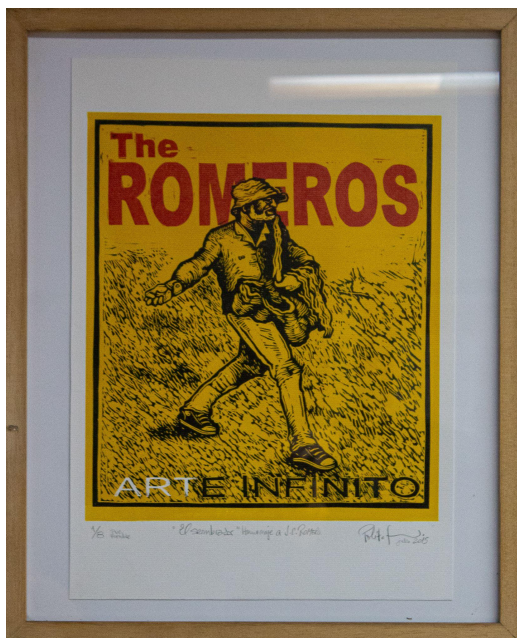


Figura 11. Fernando Polito

Anexo

Entrevistas:

Alicia Piovano: No respondió

Nélida Valdez, estudiante y docente jubilada de la institución.

Entrevistadora: ¿En qué período trabajó en la escuela y con qué función?

Nélida: “Primero trabajé como ayudante de cátedra de escultura mientras seguía estudiando el profesorado superior. Después fui profesora del taller de escultura hasta el año 2000.

Empecé el magisterio en 1961 (eran 4 años) después tres más de profesorado de escultura y otros tres profesorado superior.”

E: ¿Conoce alguna obra que considere que pueda formar parte del patrimonio artístico?

N: “Comencé a trabajar en 1965, como ayudante de cátedra y luego hasta el año 2000 titular de la cátedra de escultura.

Recuerdo que había una pintura de Luis Seoane, me parece que la había donado Elisa Borthwich, dueña de la Galería del Mar (Rivadavia 2188) que también donó caballetes a la escuela.

Pérez Celis donó una pintura a la escuela en 1993, cuando fue invitado por Oscar Elissamburu (cuando era regente) para disertar acerca de su obra en el teatro Auditorium quedando asombrado porque concurrieron más de 1500 personas.

El busto de Martín A. Malharro que está en el patio fue realizado por Carlos Walter Butten, profesor de escultura en los años 60.”

Norma Bredda: Nos contó su paso por la escuela pero no pudo contarnos sobre alguna obra que haya recordado.

La obra cerámico - mural de Domingo Cerella:
Un proyecto de re-territorialización y protección patrimonial

Verónica Valli

Escuela Superior de Artes Visuales 'L. E. Spilimbergo' - Bahía Blanca

vero.valli68@gmail.com

Introducción

Esta investigación surgió entre el 2003 y el 2004, como una continuación de la exploración creativa del paisaje urbano iniciada años atrás.

El texto presenta la reconstrucción de la vida del artista (realizada a la fecha), y su inserción en el campo cultural bahiense. Por último, se describe brevemente el proyecto de *re-territorialización*, y se proponen algunas líneas de *investigación - acción* que podrían promover la *visibilización* de esta obra para su protección patrimonial.

El encuentro con la pintura de Domingo Cerella ocurrió en la calle, en un barrio periférico de la Bahía Blanca, *suspendiendo* así el *fragor* de una mañana de trabajo.

En una casa antigua pero aún habitada, tras las rejas, en el clásico jardín de cara a la calle; allí, había un cuadro - *fig. 1 Anexo imágenes* -.

La imagen era cautivante, no sólo por el insólito *tema* (más propio de una escenografía *wagneriana* que de un barrio del sudoeste bonaerense), sino por sus grandes dimensiones y la técnica que traslucía: el tratamiento de la luz, la armonía cromática y una pincelada suelta pero segura a la vez, daban cuenta de un refinamiento pictórico poco visto por estas pampas: Cuatro cisnes reposaban apaciblemente en un lago, junto a una misteriosa escalinata semicircular ascendente. A ambos lados, árboles que parecían preanunciar la proximidad del otoño; y a lo lejos unas montañas algo difusas por la bruma matinal.

¿Qué *hacía* allí esa pintura?... ¿Quién y cómo la había hecho?... ¿Por qué, estaba tan impecable, sin rajaduras ni alteraciones cromáticas?

Ese día comenzó esta investigación, y el *trabajo de campo* fotográfico desarrollado hasta la fecha. Semana a semana, las piezas se multiplicaban en cada recorrida, en viviendas familiares, pero también en instituciones laicas y religiosas.

Pero, ¿Cómo mirar esos *cuadros a la intemperie* hoy?... ¿Qué palabras despertarían esas miradas?...

Esta comunicación pretende abrir el debate acerca de una obra vastísima, pero *desterritorializada* (Tarpino, 2019); es decir, abandonada a ese *no - lugar* que supone el olvido y la invisibilización, aun cuando no haya sido eliminada materialmente. De este modo, se propone la reflexión crítica acerca de los modos en que los territorios pueden ser contruidos, y erosionados o destruidos; pero también, recuperados y resignificados por las comunidades que los constituyen y habitan.

Reconstrucción biográfica

Domingo (Domenico) Cerella nació en San Buono, Abruzzo (Italia) el 22 de febrero de 1922, hijo de Antonio Angelo Cerella y María Antonia Luisa Barbatì.¹ Años más tarde, la familia se trasladó a Pescara, ciudad ubicada en la costa abruzzese, junto al Mar Adriático. Allí inició sus estudios de pintura; y prosiguió luego su formación artística en la Academia de Bellas Artes de Nápoles por cuatro años.²

Durante la Segunda Guerra Mundial, fue llamado a integrar las filas de combate. Durante el transcurso de la misma, pasó un tiempo en enfermería debido a un cuadro de neumonía. Este hecho le permitió salvar su vida de una batalla en la cual murieron prácticamente todos sus compañeros.³

Terminada la guerra, con tan sólo 25 años, emigró a Argentina, integrando así el intenso flujo migratorio italiano de la *dopo guerra europea*.

El 15 de julio de 1947, Domingo Cerella llegó a Buenos Aires procedente de Genova⁴. Arribó contratado como dibujante de la (por entonces) Secretaría de Aeronáutica de la Nación⁵, que

¹ Comune di San Buono, It. Figura registrado el 21 de febrero, 1922.

² Azzurro N., L. (s/f) Pinceladas del Arte en Bahía Blanca... y Las Cerámicas... LNP, 1992

³ Entrevista Cintia Cerella, nieta del artista.

⁴ Dirección Nacional de Migraciones. Ministerior del Interior, Argentina

⁵ El 4 de enero de 1945 nació la Secretaría de Aeronáutica por decreto del presidente de facto E. J. Farrell, lo que constituyó la fundación de la Fuerza Aérea Argentina. La reforma de la Constitución de la Nación Argentina

en 1949 obtuvo rango ministerial. Trabajó allí hasta 1951, es decir durante la expansión de lo que se conoce como el *primer peronismo*.

Poco después, llegaron sus hermanos y hermana: Franco (21, especializado en Química Industrial⁶) y Teresa (24) en 1948; y, por último, Benito (18) junto a Emilio (17), en 1949. Hacia 1951 la familia se radicó en Bahía Blanca⁷, instalando la primera fábrica bahiense de producción y decoración de vajilla cerámica italiana: Cerella Hnos.⁸

A inicios de los años '60, la familia fundó Química Litobril, en un predio camino al Puerto de Ing. White. El devenir de ambas empresas permanece difuso, y se desconocen a la fecha los detalles acerca del funcionamiento de ambas. Los datos recabados (en entrevistas y documentos) indican que Química Litobril tuvo diversas patentes propias para pinturas industriales⁹ y otros productos químicos; finalizando su actividad hacia 1982, cuando la sociedad familiar se separa.

Años antes (1968), Franco había emprendido otro proyecto, dedicado a la producción de detergentes y lavandinas, en el Bº San Martín: “Pasaron los años y fuimos creciendo, nos trasladamos al Parque Industrial (...) y desarrollamos una nueva gama de artículos de limpieza con marca Yerry, y artículos de tocador Category.”¹⁰

Como es imaginable, los primeros años en Argentina marcaron una nueva etapa en la vida del joven artista, signada eminentemente por el trabajo y la supervivencia, lo cual conlleva cierto relegamiento de su producción pictórica: “Entonces, comenzó una nueva etapa, de grandes sacrificios, que me obligaron a abandonar la pintura por el largo periodo de diecisiete años”¹¹, recordaba Cerella en una entrevista.

Por entonces, conoció a quien fuera su compañera de vida y esposa: Wanda Motta, de origen napolitano y madre de sus dos hijos, Roberto y Claudio. La familia se completaba además con dos hijos de Wanda de sus primeras nupcias: Andrea (nacido en Italia) y Sandro.

del 4 de marzo de 1949, durante el gobierno de J. D. Perón, constituyó el Ministerio Secretaría de Estado en el Departamento de Aeronáutica. Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ministerio_de_Aeron%C3%A1utica_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Ministerio_de_Aeron%C3%A1utica_(Argentina)) - Consultado el 03.02.2024

⁶ Archivo UIBB. Revista Tiempo Industrial. Los datos allí encontrados mencionan que Franco habría arribado a Argentina en 1945, pero en Migraciones aparece la fecha que aquí se consigna.

⁷ Franco Cerella habría llegado tiempo antes, contratado como Profesor en la Base de Puerto Belgrano. (entrevista a Liliana y Cristian, hijos de Franco)

⁸ La sede estaba ubicada en calle Thompson 550 de B. Bca.

⁹ Archivo UIBB. Revista Tiempo Industrial

¹⁰ Tiempo Industrial N° 13 (2007) “Más que una vocación...” - entrevista a Franco Cerella

¹¹ Prado, H. Plásticos bahienses - Cerella y la pintura figurativa. LNP

En 1971, durante un viaje a la Patagonia, Cerella estableció contacto con el pintor Reinaldo Antúnez¹², en Bariloche. Según el propio artista: “mediante el apoyo y la amistad del pintor Antúnez reanudé mi contacto con la pintura”¹³.

A partir de 1973, el pintor se integró a la Asociación Artistas del Sur (AAS)¹⁴; y desplegó allí una intensa actividad artística: ofreciendo clases en la sede de la entidad, participando en salones locales y regionales, y realizando sus singulares murales cerámicos para comitentes privados e instituciones¹⁵.

Paralelamente a esto, se dedicó junto a su hijo Claudio, a la producción industrial de azulejos cerámicos decorados, para la reconocida empresa Gili de Bahía Blanca, dedicada a la venta de materiales de construcción.

Hacia fines de los años '80 o inicios de los '90¹⁶, Cerella sufrió un ACV y permaneció internado durante semanas. Providencialmente, y cuando sólo se aguardaba su deceso en la UTI del Hospital Italiano de B. Bca., se recuperó sin secuela alguna, y continuó trabajando con intensidad, aunque más concentrado en su taller.

Las obras posteriores a su recuperación combinaron la producción cerámico mural con la pintura de caballete. Participaba regularmente de las muestras organizadas por la AAS; y en 2003 integró la muestra 64º Aniversario de la AAS: “Homenaje a Tres Creadores”, junto a Bruno Petracci y Tarcisio Zardo, realizada en el Bahía Blanca Plaza Shopping de la Cooperativa Obrera.¹⁷

Meses después de esa muestra, se produjo su deceso, el 30 de septiembre de 2003¹⁸, a los 81 años. En 2007, falleció su compañera, Wanda. Sus restos descansan en el cementerio municipal de Bahía Blanca.

Hoy, a veintiún años de su fallecimiento, su obra urbana está siendo destruida por el avance del desarrollo inmobiliario, sin protección patrimonial alguna. Sólo se realizaron dos homenajes *post mortem* (2004), y su nombre ha pasado al olvido en la escena artística local.

¹² Reinaldo Antúnez (1911 - 1977), artista patagónico autodidacta nacido en provincia de Bs. As. Radicado en Esquel en 1936; y años más tarde, en Bariloche. Alternó su trabajo como pintor de obra y publicista con la producción artística y participación en salones.

¹³ Prado, H. *ibid*.

¹⁴ Archivo AAS

¹⁵ Archivo AAS

¹⁶ Entrevista a Cintia (nieta) y Claudio (hijo) Cerella. La fecha precisa de este accidente cerebro - vascular permanece difuso a la fecha.

¹⁷ Archivo Cintia Cerella.

¹⁸ ReNaPer Acta N° 2462. Infarto agudo de miocardio.

Inserción en el campo cultural bahiense

Participación en la Asociación Artistas del Sur

Como ya se mencionó, la integración de Domingo Cerella a la Asociación Artistas del Sur es de suma relevancia, no sólo como dato biográfico del artista, sino para comprender su obra y el contexto en el cual deberíamos situar su análisis.

La AAS surgió en 1939, como un desprendimiento de la Asociación Artistas Independientes, creada en 1932 por Ubaldo Monacelli y otros artistas de la ciudad¹⁹. A partir de 1943 la entidad sería presidida por el Ing. Domingo Pronsato; quien, al año siguiente es nombrado además Director del Museo Municipal de Bellas Artes (López Pascual, 2016).

Los detalles de la conformación del campo cultural bahiense han sido exhaustivamente estudiados y narrados por investigadoras del área de Historia del Arte de la Universidad Nacional del Sur. Sólo cabe decir aquí de modo muy sintético que, entre 1940 y 1960, Bahía Blanca fue escenario de profundos cambios generativos en el ámbito económico, cultural y educativo.

El *cuadro 1* presenta algunos de estos significativos hechos a los efectos de contextualizar adecuadamente esta comunicación.

- Cuadro 1 -

Creación de algunas instituciones y entidades de Bahía Blanca (1942 - 1959)

Fuente: López P., J. (2016) Arte y Trabajo...

1942	El MMBA ²⁰ y la AAS se ubican en dos locales contiguos, en subsuelos del del Teatro Municipal de Bahía Blanca, sobre calle Dorrego.
1947	Se vuelve efectiva la creación del Instituto Tecnológico del Sur (ITS), precursor de la Universidad Nacional del Sur (1956). Desde su Depto. de Cultura, el ITS dinamizó el movimiento artístico de la ciudad.
1949	El abogado bahiense J. C. Avanza es nombrado Min. de Educación de la Prov. de Bs. As, e impulsa reformas educativo - culturales, beneficiando esos sectores en el sudoeste bonaerense.

¹⁹ López Pascual, J. (2016) Arte y Trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas... Cap. 1.

²⁰ El Museo Municipal de Bellas Artes había sido creado en 1931.

1951-1952	Se crea la Escuela de Bellas Artes, en el seno del ITS. ²¹
1954	La bailarina Alba Lutecia abre su Seminario de Danza Clásica en el ITS; precursor del Ballet del Sur (1961).
1957 1959	En 1957 se oficializan la Escuela de Danzas de B. Blanca (que hoy lleva el nombre A. Lutecia) ²² , y el Conservatorio de Música; en 1959, la Escuela de Teatro.

Este desarrollo se dio en una época en la cual Bahía Blanca era considerada como potencial “capital del sur argentino”, sede de “una nueva provincia” austral. En este sentido, la creación de la Universidad Nacional del Sur en 1956 resultó de suma relevancia para consolidar el nodo científico - tecnológico necesario para aquel proyecto.

Es en este dinámico devenir que Cerella llega a la ciudad, en 1951; y, años más tarde, se une a la AAS. Los primeros registros indican que el artista se incorporó a inicios de los años '70 - *fig. 2 Anexo imágenes* -, integrando la comisión directiva como vocal y, como ya fue mencionado, participando activamente en la entidad.

Hacia los años '70 y '80, su participación en la vida pública de la ciudad se vuelve más visible. Muchos de los murales cerámicos no están fechados²³, pero he aquí algunos datos relevantes: En 1976 se emplazó el extenso mural cerámico de regiones y trajes típicos, en la Sociedad Italiana de Bahía Blanca. En 1981 participa de un homenaje al Ing. Pronsato²⁴, y realiza el busto ubicado en el cementerio municipal; en 1983, el retrato cerámico en homenaje a Mario Serrano, andinista bahiense fallecido durante una expedición al Everest²⁵. Ese mismo año, dona un cuadro suyo - *fig. 3 Anexo imágenes* - a La Nueva Provincia (LNP), en nombre de la AAS²⁶. En 1985, produce para el municipio el mural cerámico por el centenario de la

²¹ ESAV - Reseña Histórica. Disponible en: <http://www.esav.edu.ar/resena-historica/> . Consultado el 25.08.2024

²² Para mayores detalles acerca de la figura de Alba Lutecia y la EDBB, consultar la investigación Una Historia en Obra, de las áreas de Historia de la Danza y Teorías del Arte I. Disponible en: <https://padlet.com/jortizderosas/una-historia-en-obra-911ohpifqp3wqt5x>

²³ Sólo se fechó la obra religiosa institucional, y algunos murales “de importancia para la vida pública”.

²⁴ Archivo AAS. Nota: Homenaje al Ing. Pronsato. LNP (06.11.1981)

²⁵ El retrato mural fue instalado por sus padres en 1984, en el patio del Colegio Don Bosco, del cual Serrano era exalumno.

²⁶ La obra donada al diario es (curiosamente) el retrato de un joven *canillita*, popular personaje de las calles de la ciudad por entonces. Cerella dona esa obra en nombre de la AAS. Cfr. Archivo AAS. Nota: Donación de una obra pictórica. LNP (27.11.1983)

localidad de Ing. White; y otro, por el centenario de la Escuela Primaria N° 5²⁷. En 1986, concreta su muestra individual en el salón de la Compañía Financiera SIC, gestionado entonces por la AAS; al año siguiente, el retrato de la Madre Nazaria para las hermanas de La Pequeña Obra.

Este breve enunciado intenta dar cuenta de una actividad en expansión cada año; y, en muchos casos, en representación de la AAS.

A inicios de los años '90, Cerella se recon aunque sí o que nooce plenamente abocado a la producción pictórico - cerámica, incluso los fines de semanas²⁸. Esta intensa actividad, también se refleja en testimonios de su ayudante de taller, Amalia Vergara: “Se hablaba poco. Domingo estaba siempre detrás de su tablero, concentrado en su pintura o realizando bocetos. Su compañera Wanda atendía a clientes, y nos traía un café o té, en una pausa del trabajo.”²⁹ De la lectura de los estatutos de la Asociación, se desprenden sus objetivos fundacionales, pero también los singulares rasgos del imaginario explorado pictóricamente por sus integrantes. En aquella primera acta se consigna, entre otras metas:

Propender por todos los medios, teóricos, técnicos y plásticos, al descubrimiento de los elementos esenciales contenidos en el paisaje sureño, así como de la vida que se desarrolla en ese ambiente, fuerte y recio, a fin de lograr nuevas expresiones en el arte argentino.³⁰

En tanto, como parte del programa de actividades, se proponía el estudio del paisaje a través de excursiones colectivas, “en el *plein air* de las tierras australes”.³¹

A través del relevamiento de los murales cerámicos de Cerella, se observa que la mayoría son, efectivamente, paisajes; y muchos de ellos, escenas del Parque Nacional Nahuel Huapi -fig. 4 Anexo imágenes -, sitio en el cual la AAS proyectaba la apertura de una sede de estudio y residencia para artistas³².

De este modo, se deduce la íntima filiación que tuvo el artista con la AAS y sus propósitos.

²⁷ El mural emplazado en dicha escuela dice: “Asociación Artistas del Sur en el centenario de la escuela” (todo en mayúsculas)

²⁸ Las cerámicas del descubrimiento. LNP, 1992

²⁹ Entrevista a A. Vergara. Feb. 2024

³⁰ López P. ob.cit.

³¹ *ibid*

³² *ibid*

El interés del pintor por la representación del paisaje ha quedado documentado en algunas entrevistas periodísticas:

En el tratamiento del paisaje, trato no sólo de obtener la perfección técnica sino, además, conseguir (por lo menos lo intento) conjugar el verbo ideal: Hombre - Naturaleza; por esta razón, ubico la figura humana en el paisaje. En cierto modo, es proponerse plasmar en el cuadro las imágenes de la vida.³³

La obra cerámico mural en el paisaje urbano:

Re-territorializar es la tarea

Lo que Cerella seguramente no contempló es que, al instaurar sus *cuadros cerámicos* en fachadas de viviendas (desplazando así a la tradicional ubicación de la *pintura - de - museo*), estaría creando a la vez un nuevo paisaje (urbano) en Bahía Blanca y su región.

¿Cuáles fueron los motivos de ese desplazamiento pictórico? ¿Fue político - cultural (derivado tal vez, de la dificultad de inscribirse en el circuito de exhibición); o económico? ¿Cómo se instaló “la moda” de poseer *un cerella* en viviendas familiares? ¿Qué nos dice ese gesto del *gusto social* (Bourdieu, 2014) de sus comitentes?

¿Cómo mirar esas “*pinturas desplazadas*” hoy? ¿Cómo evitar que continúe su deterioro y destrucción? ¿Cuáles serían los alcances de su visibilización y difusión?

Las respuestas a estos interrogantes exceden ampliamente a este artículo, pero marcan posibles ejes de análisis de las piezas cerámicas de Cerella, su relación con el espacio urbano, y los modos en que se podría *reterritorializar* (Tarpino, 2019) esta dilatada producción.

El concepto de *reterritorialización*, su relación con el paisaje y con la *aceleración social* en la tardo-modernidad, es parte del trabajo sobre la *geografía de la memoria*³⁴ de la historiadora italiana Antonella Tarpino.

La autora analiza los modos en que el *rediseño global del espacio*, impulsado por la industrialización, el desarrollo inmobiliario, y la aceleración tecnológico - productiva, vuelven *frágiles* ciertos paisajes (Tarpino, 2016); *frágiles* al extremo de desaparecer.

³³ Prado, H. Plásticos bahienses - Cerella y la pintura figurativa. LNP

³⁴ Tarpino, A. ob. cit.

La historiadora realiza investigaciones en los Alpes del Piamonte italiano, indagando en la vida de los pequeños pueblos de montaña, sus tradiciones y migraciones internas o al extranjero.

Tarpino propone *re-tornar* a esas áreas marginadas y *vaciadas* (culturalmente), por la aceleración social³⁵ y la globalización; para, en ese *giro - en - torsión*³⁶, poder *re-con-figurar* el paisaje urbano comunitariamente: el encuentro del pasado con un *presente en fuga*, expresa la autora.

Este movimiento supone subvertir la lógica del desarrollo económico, que es siempre de avance *lineal*; para en cambio, operar *circularmente* en el espacio - tiempo con el propósito de *re-alfabetizar*³⁷ los territorios. Estas experiencias, por lo tanto, implican competencias sociales, culturales y educativas. Podemos concluir así, nos dice la historiadora, que toda forma de *re-territo-rialización* es, metafóricamente también una operación de memoria.³⁸

Mediante este hacer - colectivo, las comunidades podrían redescubrirse, reconocerse, y resignificarse; ya que, en esta dinámica, los sentidos del paisaje nunca serán los mismos.

A pesar de la distancia geográfica de esta valiosa investigación - acción, las relaciones con las problemáticas ambientales - patrimoniales son evidentes, y trasladables a otros territorios. En Bahía Blanca, el avance indiscriminado del desarrollo inmobiliario está modificando sustancialmente una de las zonas de la ciudad más ricas arquitectónicamente: la tradicional Av. Alem, transformada hoy en el principal polo gastronómico - comercial.

El municipio no posee a la fecha marcos regulatorios claros respecto a la intervención de privados en el espacio urbano; y mucho menos respecto a la singular obra cerámica de Cerella, situada liminalmente en un espacio público y privado a la vez.

Re-territorializar la obra cerámico urbana de Domingo Cerella supone, ante todo, su *visibilización*: sacarla de ese oscuro *no-lugar* que impide reconocerla y valorarla, aun cuando esté materialmente presente. En este sentido, el poder presentar esta comunicación en un ámbito académico constituye un auspicioso primer paso en el desarrollo del proyecto.

³⁵ *ibid*

³⁶ Tarpino, A. (2017) Per un' ecología della memoria: territori tra passato e futuro.

³⁷ *ibid*

³⁸ Del original: “Così da concludere (...) che ogni forma di ri-territorializzazione è, metaforicamente, anche un'operazione di memoria.”

A modo de conclusión

Algunos ejes de investigación - acción

A continuación, a modo de conclusión preliminar, se enuncian sintéticamente algunas reflexiones acerca de esta investigación, y acciones que podrían dar continuidad al desarrollo de este trabajo en territorio; entendiendo éste como un devenir dinámico, en el cual nuevas dimensiones y actores sociales podrían ser incluidos, como parte sustantiva del mismo.

En primer lugar, el contacto con familiares del artista supone una dimensión tan valiosa como plena de sutilezas. Dado que no se había realizado nada similar hasta el momento, el trabajo sobre las memorias familiares abre un espacio mental - emocional que requiere respeto, empatía y atenta paciencia.

La reconstrucción biográfica del artista da cuenta de una de las familias protagonistas del desarrollo industrial de Bahía Blanca. Este hecho conduce naturalmente (entre otras acciones) a trazar un puente con investigaciones del Dto. de Economía de la UNS, ya en curso. Éste, como otros puentes entre instituciones afines, son sumamente necesarios para construir redes de conocimiento, redescubrir la ciudad y resignificar el paisaje urbano.

En un segundo plano (aunque no menos importante), podría ubicarse la experiencia de *trabajo de campo*, casa por casa, conociendo a quienes allí habitan o sus descendientes. El registro de esos relatos, constituyen valiosos datos respecto a la dimensión sociológica de las obras y la conformación del territorio.³⁹

Para finalizar (casi a modo de anexo), el *cuadro 2* esboza algunas operaciones a desarrollar a futuro, como modelo posible de *re-alfabetización* territorial.

³⁹ Las relaciones de esta investigación con la obra de Pierre Bourdieu, supone un desarrollo más extenso; y por este motivo, sólo se enuncia aquí como ineludible eje de análisis.

Cuadro 2. Algunos ejes de investigación - acción a futuro	
Registrar y organizar un archivo de la obra cerámica urbana de acuerdo a cuatro ejes principales:	· Viviendas de privado · Instituciones religiosa · Íconos religiosos en vivienda · Organizaciones laica
Visibilizar su producción local y regional a los efectos de poder instrumentar políticas públicas que permitan su conservación y preservación.	
Dinamizar la investigación académica para reunir material acerca de su vida y obra.	
Señalizar el domicilio de Donado 815, adonde vivió y trabajó el artista; y/o la sede comercial de Cerella Hnos., Thompson 550.	
Promover el análisis estético de su producción cerámico mural, a partir de una mirada contemporánea multidisciplinar:	<i>Pierre Bourdieu</i> <i>Gastón Bachelard</i> <i>Clemente Greenberg, etc.</i>
Impulsar proyectos artísticos que permitan <i>activar</i> o <i>performar</i> la obra del artista, articulando disciplinas: literatura, danza, diseño, video, arte digital etc.	

Bibliografía

- Antúñez, R. - *Arte de la Argentina: Pintura*. Disponible en: <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/reinaldo-antunez-> consultado en marzo 2024 -
- Azzurro N., L. (s/f) *Pinceladas del Arte en Bahía Blanca a través del tiempo*. Profertil
- Bachelard, G. (1992) *La Poética del Espacio*. Fondo de Cultura Económica S.A. Bourdieu, P. (2014) *El Sentido Social del Gusto*. Siglo XXI.
- Gimenez G. (1999) Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. Época II. Vol. V. Núm. 9, Colima. Disponible en <http://www.economia.unam.mx/academia/inae/pdf/inae5/516.pdf> - consultado en ag. 2024 -
- Greenberg, C. (2002) *Arte y Cultura*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Kraft, G.. (1964/65). *Anuario Kraft. Gran guía de la República Argentina provincias y territorios*, Tomo III.
- López P., J. (2016) *Arte y Trabajo. Imaginarios regionales, transformaciones sociales y políticas públicas en la institucionalización de la cultura en Bahía Blanca*. Prohistoria Ed.
- Tarpino, A. (2016). *Il Paesaggio Fragile. L'Italia vista dai margini*. Einaudi.
- _____. (2017) Per un' ecología della memoria: territori tra passato e futuro. *Scienze del Territorio* N°5. Firenze University Press.

_____. (2019) I territori fragili e la memoria. En Scienze del Territorio N°7. Firenze University Press.

Tiempo Industrial N° 13 (2007) “Más que una vocación...” - entrevista a Franco Cerella.

Fuentes periodísticas - Archivo de notas diario La Nueva Provincia

Arte, artistas y obras - Hoy: Domingo Cerella (28.05.1995) LNP

Domingo Cerella - Pintores bahienses 10... (04.10.2000) La Nueva Provincia (LNP)

Donación de una obra pictórica (27.11.1983) LNP

Homenaje al Ingeniero Pronsato (06.11.1981) LNP

Personal - Las Cerámicas del Descubrimiento (21.08.1992) LNP

Prado, H. (1984) Plásticos bahienses - Cerella y la pintura figurativa. Nota XXI (XXXII se publicó por error XXI) (20.03.1984) LNP

Anexo Imágenes



Fig. 1 - B° San Martín, B. Bca. - Foto Vero Valli©

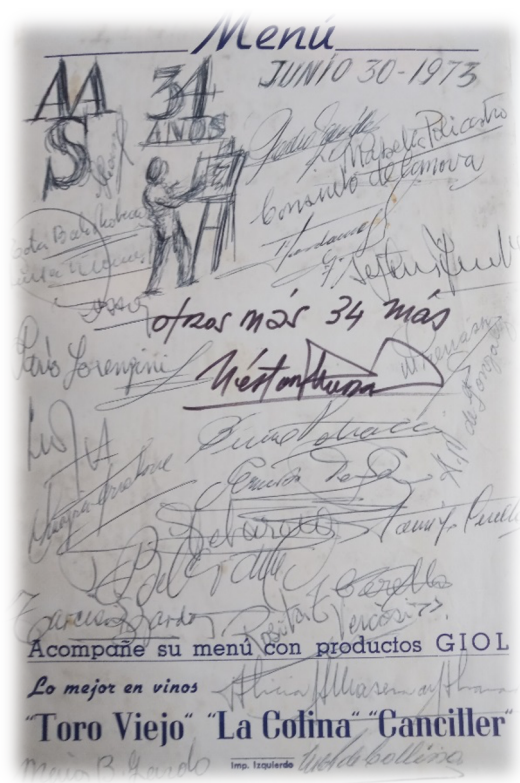


Fig. 2 - Primer registro de D. Cerella en Archivo AAS
Firma del artista en hoja de Menú, junio 1973



- fig. 3 - Donación a La Nueva Provincia, 1983
D. Cerella junto a N. Balbi Robecco - Archivo AAS



- fig. 3 - B° Universitario, B. Bca. - Foto Vero Valli©

El abordaje del texto dramático en las técnicas actorales de Raúl Serrano y de Silvina Sabater

Mariano Nicolás Zucchi

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),
Instituto de Investigación en Teatro, Universidad Nacional de las Artes (IIT-UNA)

marianonzucchi@gmail.com

Introducción

A lo largo del siglo XX se han desarrollado múltiples y variadas técnicas actorales (Aslan, 1979; Ruiz, 2008). La reflexión sistemática sobre el arte de la actuación, cuyo origen se remonta a los primeros trabajos de Stanislavski (1997a; 1997b), ha dado lugar a metodologías diversas, que responden a –y, a la vez, incidieron en la conformación de– las distintas estéticas teatrales que se sucedieron desde finales del siglo XIX. En efecto, directores y pedagogos como Adler, Brecht, Chéjov, Copeau, Meisner, Strasberg, entre muchos otros, construyeron sus métodos dialogando con los cambios y las innovaciones que se fueron produciendo en la escena occidental. En particular, los modelos prototípicos de personaje de cada movimiento artístico tuvieron un rol fundamental en la definición de las características singulares que asumieron cada una de las propuestas de estos maestros.

En el caso específico de Argentina, la hegemonía del denominado “realismo reflexivo” (Pellettieri, 2003, p. 251), que se comenzó a instalar a mediados del siglo XX a partir de las representaciones de piezas de Gorostiza, Cossa y Hallac, tuvo una incidencia notable en la conformación de las técnicas actorales locales. Efectivamente, las metodologías de los principales exponentes de la disciplina (Alezzo, Gandolfo, Fernández y Serrano) se fundaron en esta corriente estética. Si bien todas estas propuestas comparten una matriz similar, lo cierto es que cada una de ellas posee cualidades específicas que la vuelven –relativamente– autónoma del resto.

Con todo, y en la medida en que tienen en común no solo una plataforma de origen, sino también un contexto de producción, es posible identificar entre ellas puntos de contacto, y también, en muchos casos, disputas y controversias. Los hacedores teatrales, tal vez por su

conexión con la propia práctica, suelen ser conscientes de los límites de cada “método” y de las discusiones que se establecen entre ellos. No obstante, hasta el momento, la academia no ha explorado en detalle esta cuestión.

Conforme a lo anterior, la presente ponencia pretende arrojar luz sobre el problema indagando en algunas de las relaciones dialógicas que se establecen entre las técnicas actorales argentinas contemporáneas. En particular, e inserto en una línea de investigación ocupada del estudio de los presupuestos epistemológicos de la pedagogía teatral relativos a las prácticas discursivas (Zucchi, 2017; 2023; 2024),¹ este trabajo aspira a identificar diferencias en la manera en la que algunos métodos de actuación le proponen al intérprete interactuar con el texto dramático durante el proceso de ensayos.

Concretamente, y por una cuestión de extensión, nos limitaremos aquí a analizar dos técnicas: la de Raúl Serrano, plasmada en su libro *Nuevas tesis sobre Stanislavski* (2004), y la de Silvina Sabater (2020; 2021; 2024a; 2024b; 2024c). En cuanto a esta última, como Sabater todavía no ha desarrollado su metodología por escrito, utilizaremos como fuente entrevistas en las que la maestra de actuación se dedica a explicar su lógica de trabajo.

Específicamente, se buscará probar que, si bien ambas propuestas jerarquizan la identificación de la *situación dramática* como punto de partida del proceso creativo, cada una propone una conceptualización distinta de esta categoría. Por otra parte, la ponencia pone de manifiesto que existen diferencias notables en la manera en la que las técnicas fijan el rol que cumple el texto dramático en el montaje de las escenas y la forma en la que conviene abordarlo. El examen crítico que aquí se realiza de estas metodologías evidencia la presencia de algunas inconsistencias —sobre todo, teóricas— que, consideramos, afectan su productividad. En ese sentido, el presente texto pretende poner sobre aviso a actores, directores y pedagogos que utilizan estas técnicas de algunos de sus límites, para que puedan, en la propia práctica, superarlos.

En lo relativo a los antecedentes, como se mencionó, no hemos podido relevar investigaciones ocupadas de abordar de forma comparativa las técnicas actorales argentinas,

¹ Titulado “La interpretación del texto dramático en la pedagogía teatral argentina contemporánea: el abordaje de la obra teatral en las técnicas de actuación de Serrano y de Sabater”, el proyecto, financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, pretende contribuir a la optimización de la manera en la que los métodos de actuación locales configuran la metodología que el actor debe seguir al momento de construir una escena a partir de una obra dramática.

ni tampoco trabajos dedicados a examinar específicamente cómo los métodos proponen interactuar con la literatura dramática. No obstante, en el caso específico de Serrano, cabe destacar que existen numerosos artículos en lo que se reseña su propuesta y también, en ocasiones, se la pone en relación con otros marcos teórico-epistemológicos (cf, entre otros, Alonso, 2018; Arcas Olivera, 2014; de Santo, 2008; Mauro, 2012; Prenz, 1994; Rauschenberg, 2016; Reyes y Segismondo, 2014; Rosenvaig, 2001).²

Finalmente, respecto al marco teórico, esta investigación asume una naturaleza cualitativa y utiliza como técnica el análisis del discurso de tradición enunciativa. En particular, esta ponencia se inscribe en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2023), teoría de corte no referencialista, ideal para el estudio de diferencias semánticas en la utilización del léxico (en este caso, en el empleo particular que se realiza de la noción de *situación dramática*). Por otra parte, al tratarse de una perspectiva especializada en el estudio de los aspectos dialógicos de la significación, representa un encuadre particularmente productivo para examinar cómo las distintas técnicas dialogan –y discuten– entre sí, en muchos casos, de forma implícita.

El trabajo tiene el siguiente orden: en (§2), se explica la propuesta de Serrano y se analiza, en particular, el lugar que le otorga al texto dramático en el proceso de ensayo. Luego, en (§3), se realiza un estudio similar de la metodología de Sabater. Esta descripción pretende no solo caracterizar su aproximación, sino, sobre todo, contrastarla con la de Serrano. Finalmente, en (§4), se detallan las conclusiones de la investigación y algunas futuras líneas de trabajo.

El abordaje del texto dramático en la técnica acto nadie va al club de Serrano

Raúl Serrano (1934-2023) fue un pedagogo, director y actor argentino formado en la década de 1960 en la Universidad de Bucarest, Rumania (Rauschenberg, 2016, p. 10). En 1970, a su regreso a la Argentina, comienza a dictar clases privadas de actuación y una década después funda su propio centro formativo: la Escuela de Teatro de Buenos Aires (ETBA). Esta escuela posee un programa de estudios de tres años de duración, que se centra, básicamente, en una pedagogía fundada en la estética realista. Al respecto, cabe mencionar que la técnica de

² Creemos que el hecho de que la técnica de Sabater no esté aún elaborada por escrito es la principal causa de que la academia no haya podido desarrollar todavía una reflexión sistemática sobre su propuesta. En ese sentido, esta ponencia se presenta como una modesta contribución que pretende comenzar a saldar la cuestión.

Serrano está fuertemente inspirada en la propuesta stanislavskiana,³ quien, como se sabe, construye su teoría pensando en la interpretación de textos que se inscriben en este movimiento artístico.

Ahora bien, es importante recalcar que Serrano no recupera la primera versión del “sistema” Stanislavski, que propone un trabajo intelectual e introspectivo previo a la actuación. Por el contrario, el pedagogo argentino elabora su técnica reformulando el método de las acciones físicas (en adelante, MAF), creado por el director ruso en la etapa final de su vida. Concebido en un contexto dominado por la estética constructivista y el pensamiento marxista (Mata y Masgrau Peya, 2010, p. 18), el MAF insta al actor a abordar el papel a partir de la recreación de los aspectos exteriores del rol a representar. Específicamente, entiende que, si el intérprete en los ensayos experimenta desde su propia subjetividad la misma situación que atraviesa el personaje, esto lo conducirá a una comprensión –intelectual y, sobre todo, emocional– profunda de la obra. Desarrollada esta comprensión y este tránsito sensible, podrá después incorporar las réplicas (*i.e.*, los textos creados por el dramaturgo para cada uno de los personajes) *tal como fueron escritas* de forma orgánica.

La técnica de Serrano reproduce esta lógica de trabajo. En efecto, para generar una actuación verosímil, sugiere que el hacedor escénico debe, en el marco de improvisaciones, “actuar en nombre propio” (Serrano, 2004, p. 83) las circunstancias del papel “como si” fueran reales. La realización efectiva de estas acciones (físicas) es aquello que desencadena la emoción. Así, esta deja de ser el elemento articulador de la escena (su causa, como sucedía en la primera versión del “método” de Stanislavski) y se convierte en el resultado del acto de creación (Mauro, 2012, p. 130).

En términos operativos, la técnica de Serrano establece, al igual que el MAF, que el artista se debe ocupar, en principio, de comprender y reproducir en escena la *situación dramática* que transita su personaje. Ahora bien, en este marco, ¿qué se entiende por *situación*? Para iluminar esta cuestión, oscura en el planteo original de Stanislavski, el pedagogo argentino propone el concepto de *estructura dramática* (ED). Definida como un sistema cerrado, compuesto por cinco elementos (los conflictos, el entorno, las acciones, los sujetos y el texto) entre los que se establecen diversos vínculos de sentido, la ED se propone como una

³ De hecho, según de Santo (2008, p. 193), Serrano es el primer pedagogo argentino que se ocupó de introducir, traducir y sistematizar la obra de Stanislavski en Argentina.

herramienta que pretende organizar el proceso de montaje: funciona para el actor como punto de partida para la creación y como guía que encuadra y limita las futuras improvisaciones. Dicho en otras palabras, la ED ayuda a prefigurar el diseño general de la *situación dramática* a escenificar.

Si bien Serrano nunca define el concepto nítidamente, el desarrollo anterior permite inferir que la *situación* no sería otra cosa que el marco conflictivo que presenta una obra, en el cual un conjunto de individuos realizan una serie de acciones (físicas y verbales) en un entorno específico buscando resolver las contradicciones que poseen.⁴ Nótese, al respecto, el carácter general de esta conceptualización. En efecto, la técnica no especifica los atributos distintivos de esta categoría ni si existen distintos tipos de situaciones que permitan establecer una suerte de categorización que ponga de manifiesto la necesidad de abordarlas de forma diferencial. Sea como sea, lo que interesa indagar aquí es la forma en la que Serrano le propone al intérprete reconocer la *situación* previo al comienzo de la etapa de improvisación. En cuanto a este punto, de acuerdo con la técnica, solo basta una descripción muy general de la fábula presente en el texto dramático (Prenz, 1994, p. 194). En efecto, el pedagogo argentino descarta un análisis exhaustivo de la obra escrita y también la memorización del texto en la etapa inicial del proceso. De hecho, opta por eliminar el llamado “trabajo de mesa”, esto es, el examen y discusión grupal que en ocasiones se realiza antes de abordar las primeras improvisaciones. Dice al respecto:

- (1) Creo que hay que desterrar, definitivamente aquel “trabajo de mesa” en el que se establecía todo lo que, posteriormente, debía efectuarse sobre la escena a partir del conocimiento exclusivo del “diálogo” y “a partir” de él. No es a partir de lo que se dice que puede conocerse la conducta. (Serrano, 2004, p. 42)

La cita pone de manifiesto que el diálogo teatral no debe ser considerado el punto de partida del proceso creativo. No obstante, no queda claro entonces cómo identificar la *situación*, que, para esta perspectiva, está inscripta en el texto dramático (Mauro, 2012, p. 140).⁵ Cabe recordar, al respecto, que la literatura dramática constituye un género en el que la diégesis se

⁴ En términos del EDAP, la argumentación interna (Carel y Ducrot, 2005) del lexema *situación* se podría definir como “contexto conflictivo por lo tanto necesidad de realizar acciones para resolver el problema”.

⁵ Si bien, por una cuestión de extensión, no podemos desarrollar aquí la idea en detalle, interesa también hacer notar que para la técnica la *situación* se concibe en términos unívocos, esto es, con un único sentido, como si el posicionamiento asumido por el lector no incidiera en el proceso de interpretación.

construye principalmente desde las réplicas (Elam, 1980). En ese sentido, solo un análisis detallado de lo que los personajes dicen permitiría identificar el suceso dramático.

En última instancia, descartar un examen profundo del texto previo al inicio de las improvisaciones atenta contra el desarrollo del montaje. En efecto, conduce a que, en el fondo, las improvisaciones realizadas no cuenten con restricciones fundadas y, en consecuencia, aquello que los actores “descubren” en ellas puede después no guardar relación con los sentidos habilitados por las réplicas de sus personajes. Al respecto, es importante recordar que la técnica exige que el diálogo escrito por el dramaturgo sea reproducido de forma literal y supone que esa anexión, en la etapa final del proceso, estará libre de conflicto. Sin embargo, nada garantiza que esto sea así. De este modo, el diseño de la técnica propicia la posibilidad de que se generen asimetrías entre las acciones verbales realizadas por los intérpretes y aquellas codificadas convencionalmente en sus discursos. Esto, por su parte, atenta contra la actuación verosímil que la propia propuesta pretende fundar.

Ahora bien, ¿por qué Serrano toma este rumbo metodológico? Como mostramos en Zucchi (2024), la técnica se apoya en una serie de presupuestos epistemológicos imprecisos respecto a la naturaleza del objeto *texto dramático* y del lenguaje en general. En cuanto a este último, lo considera solo en su dimensión literal (*i.e.*, entiende que el significado tiene un carácter meramente denotativo/referencial). En consecuencia, descarta el examen de la obra, puesto que no encuentra que este arroje pistas sobre el verdadero suceso dramático, e insta al intérprete, tal como hace Stanislavski, a buscar el sentido de la escena por fuera del texto (en las improvisaciones). Este movimiento, no obstante, como mencionamos en el párrafo anterior, vuelve la técnica inconsistente, al menos en términos metodológicos. Es más, al eliminar la instancia de análisis textual, la metodología priva al actor de elaborar una interpretación autónoma del material y, así, limita su contribución al proceso de construcción de sentido.

En el próximo apartado, se examinará el posicionamiento que Silvina Sabater, quien realizó parte de su formación con Serrano, asume frente al lugar que la obra dramática tiene en el proceso de ensayos y en la formación del actor.

Silvina Sabater es una actriz y maestra de actores egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Además de dictar talleres privados, fue Profesora Titular de las asignaturas *Actuación II y III* de la Lic. en Actuación (DAD-UNA). Cuenta con una vasta carrera en teatro, cine y televisión. Debutó en teatro a los 24 años de la mano de Alfredo Alcón (Sabater, 2024a, 0:13). Trabajó con prestigiosos directores y actores, entre los que se destacan Norma Aleandro, Daniel Veronese, Juan Carlos Gené, Anahí Berneri, entre otros. En 2024, recibió el Premio Trinidad Guevara a la Trayectoria.

Como la pedagoga declara (2024b, 22:34), su formación actoral fue diversa. Al margen de su tránsito por el Conservatorio (en donde cada año entró en contacto con el “método” de un maestro distinto), realizó numerosos seminarios con referentes locales e internacionales, entre los que se encuentran Carlos Gandolfo y Raúl Serrano. Su técnica, de hecho, retoma distintos elementos de estas propuestas. No obstante, Sabater también confronta con estas (2024c, p. 3). En particular, y en lo relativo al “método” de Serrano, objeto también de esta ponencia, critica la ausencia de un trabajo profundo con el cuerpo del actor y el espacio reducido que el pedagogo le dedica a la devolución personal. Estos cuestionamientos, vale aclararlo, son explícitos en el discurso de Sabater. En ese sentido, se puede afirmar que establece un vínculo polémico manifiesto con su maestro: si bien reconoce su importancia en la escena local, toma distancia de su enfoque.⁶

Hay que decir, además, que comenzó a dictar clases de forma muy temprana (desde 1979). Es el marco de esos cursos en donde desarrolló su metodología de trabajo. De hecho, esta no constituye una propuesta que surge fruto de la indagación teórica o del proceso de montaje de espectáculos, sino, por el contrario, de la práctica de enseñanza. Es más, en sentido estricto, su aproximación no constituye una “técnica de actuación”. Se trata de una técnica pedagógica, que pretende desarrollar en los estudiantes algunas de las competencias básicas del arte dramático. En efecto, no está interesada en el resultado (*i.e.*, en arribar a un montaje “correcto” y atractivo). Más bien, se concentra en propiciar que los actores en formación asuman un nuevo posicionamiento frente a la tarea de encarnar un papel (Sabater, 2024b, 48:26).

⁶ En términos del EDAP, la enunciación “porque en esa época él no trabajaba el cuerpo ni incorporaba una devolución personal” (2024c, p. 3) constituye un caso de *negación metadiscursiva* (García Negroni, 2016) que insta a recuperar un *marco de discurso* polémico (Dice_(Serrano) X *sin embargo* X no ser así para mí) sobre el que se funda el enunciado crítico.

Hechas estas aclaraciones, a continuación, se intentará proponer una caracterización general de la propuesta, que permita luego evaluar el lugar que se le atribuye al texto dramático en el proceso de montaje de las escenas. En principio, es importante decir que se trata de una técnica que insta a los estudiantes a iniciar un camino de autoconocimiento, orientado a reconocer sus limitaciones y resistencias y a cuestionar –y dismantelar– el discurso crítico que cada uno de ellos tiene sobre sí mismo y que funciona como un obstáculo en la actuación (Sabater, 2024c, p. 1). De hecho, como afirma Carrizo (en Sabater, 2024b, 39:19), se trata de una “pedagogía del fracaso”, que habilita y celebra el “error” como signo de un “permiso” que el actor se da para experimentar por fuera de las fronteras de lo conocido.

Por otra parte, es, al igual que la metodología de Serrano, una propuesta que tiene como fin arribar a una actuación verosímil. Para ello, plantea una serie de ejercicios que buscan entrenar la capacidad de conexión con el presente escénico (*i.e.*, el “aquí y ahora”) y con el compañero. Específicamente, la técnica concibe la actuación siempre en términos conflictivos: invita a los intérpretes a identificar las contradicciones de sus personajes y a determinar cómo estas se expresan en sus cuerpos (Sabater, 2021, 4:13). Para garantizar la organicidad del proceso, Sabater entiende que es necesario reconstruir constantemente el pensamiento del personaje. Es este el que le da sustento dramático a la *performance*.

Para favorecer la adquisición de estas herramientas de trabajo, los cursos dictados por la pedagoga argentina proponen, además, abordar el montaje de escenas clásicas del teatro universal, en especial, obras que se inscriben en el género drama (*e.g.*, textos de Chéjov, Ibsen, Lorca, entre otros). Como se mencionó más arriba, la representación de estas piezas no tiene un fin resultativo, sino que funciona como una excusa para entrenar las competencias detalladas en el párrafo anterior.

Ahora bien, ¿qué tipo de interacción propone la técnica con la literatura dramática? Al igual que en el caso de Serrano, el punto de partida es el reconocimiento de la *situación dramática* (Sabater, 2024b, 1:04:38). A pesar de que la pedagoga tampoco provea una definición precisa del concepto –solo la describe como una realidad “implícita” en el texto (Sabater, 2024c, p. 2)–, de sus dichos se infiere que concibe esta noción en el mismo sentido que Serrano. No obstante, y aquí radica una diferencia fundamental, le da un alcance distinto. Dice al respecto:

(2) Ayer estaba viendo *Yerma*. El primer texto de la vieja es: “Tú dime que estás haciendo”.

Y le digo al estudiante: “¿Por qué dice “tú”? ¿Qué está queriendo con este “tú”? ¿Cuál

es la **situación** de este “tú?” [...] Después avanzo y le digo que “dime” es otra **situación**: el personaje está tratando de “arrancarle” una confesión al otro. Entonces, son dos **situaciones** en un texto. (Sabater, 2024c, 33:50)⁷

Como se observa en (2), Sabater entiende que las situaciones están estrictamente ligadas al decir imputado a lo personajes, incluso, a nivel léxico: “para mí es importante examinar texto a texto e ir descubriendo la situación que cada uno de ellos encierra” (Sabater, 2024c, p. 2). En términos del EDAP, la *situación*, entonces, no sería otra cosa que una imagen que se construye en el enunciado de la *escena de enunciación* (Maingueneau, 1999) y del vínculo intersubjetivo. Esta representación se construye, esencialmente, a partir de la orientación argumentativa que asume la expresión, esto es, las continuidades discursivas habilitadas (mostradas) en el empleo específico.⁸ En otras palabras, y para retomar el ejemplo, la *situación* evocada en “dime” instala un contexto de demanda al interlocutor, que queda marcado a partir de la utilización del modo imperativo (“forma imperativa *por lo tanto* alocutario obligado a responder”). Nótese que, en el fondo, Sabater parecería estar usando este concepto para aludir a las *indicaciones ilocucionarias* (Ducrot, 1986, p. 188), es decir, las acciones –dramáticas– vehiculizadas de forma convencional por las réplicas de los personajes. De hecho, en una de las entrevistas realizadas, utiliza las palabras como si fueran sinónimos: “uno actúa situaciones, actúa acciones” (Sabater, 2024c, p. 2).

Identificada la forma en la que la pedagoga concibe el concepto de *situación*, queda pendiente relevar la manera en la que estipula cómo esta se determina en el proceso de ensayos. A diferencia de Serrano, Sabater entiende que es necesario realizar un estudio exhaustivo del texto antes del montaje:

- (3) Cuando abordamos escenas de textos clásicos, para mí es importante trabajar con la obra en papel e ir identificando –y marcando– no solo dónde hay un quiebre en el personaje, sino cuáles son las distintas situaciones de la escena. **No se trata de comprender solamente el argumento de la obra.** Hay que identificar la situación

⁷ Las negritas son nuestras. Se aclara, además, que este fragmento se extrajo del audio completo de la entrevista que nosotros le realizamos a Sabater en 2024 para *Territorio teatral* (2024c). Por una cuestión de extensión, la secuencia no terminó formando parte del diálogo publicado.

⁸ En términos técnicos, nos estamos refiriendo aquí a las *argumentaciones externas* a la derecha (Carel y Ducrot, 2005)

implícita que emerge de un texto. Y para eso **es fundamental realizar previamente un análisis.**⁹ (Sabater, 2024c, p. 2)

Este examen, de hecho, es esencial para que el actor pueda ir desarrollando un pensamiento conflictivo que acompañe su ejecución escénica. Por ello, Sabater le asigna un rol fundamental en el proceso creativo. En última instancia, esta aproximación polemiza fuertemente con la de Serrano, para quien, como se recordará (cf. §2), la actuación no requiere un abordaje intelectual previo del texto. Para la pedagoga argentina, en cambio, “uno no puede actuar lo que no entiende. Se tiene que comprender qué pasa, qué dice [el personaje], qué quiere decir” (Sabater, 2024b, 1:00:44). A pesar de este señalamiento, lo cierto es que Sabater no propone, al menos en las entrevistas realizadas, herramientas específicas para identificar el sentido de los enunciados de un texto dramático. Este vacío en su metodología resulta, sin duda, problemático. Con todo, desde estas páginas consideramos productiva su aproximación, puesto que permite salvar algunas de las dificultades relevadas a propósito de la técnica de Serrano.

A modo de conclusión

Las técnicas actorales, además de sugerir una metodología de trabajo para encarnar o representar un papel, se fundan en una determinada concepción sobre lo que implica el arte de actuar. Estas distintas miradas contrastan entre sí –muchas veces, de forma implícita– y configuran un escenario discursivo plagado de vínculos dialógicos entre las distintas propuestas.

En este marco, la presente ponencia intentó identificar algunas similitudes y diferencias entre dos de las técnicas actorales argentinas contemporáneas: la de Raúl Serrano y la de Silvina Sabater. En particular, nos interesó evaluar cómo ambos pedagogos conciben la manera en la que el actor debe interactuar con el texto dramático durante el proceso de ensayos. Para ello, e inscriptos en una perspectiva polifónica y dialógica de la enunciación (el enfoque

⁹ Nótese cómo la negación metalingüística “No se trata de comprender solamente el argumento de la obra” establece un vínculo polémico –esta vez, implícito– con la técnica de Serrano. En efecto, el enunciado se funda en un *marco de discurso* que retoma y, a la vez, descalifica la forma en la que el pedagogo argentino propone trabajar con el texto: Dice_(Serrano) X (para identificar la situación solo se debe comprender el argumento de la obra) *sin embargo* X no ser así para mí. Este marco es el que explica el posicionamiento subjetivo confrontativo que queda mostrado en la enunciación.

dialógico de la argumentación y la polifonía), nos ocupamos de analizar una de las principales publicaciones de Serrano (2004) y un conjunto de entrevistas en las que Sabater comenta su metodología de trabajo.

En cuanto al primero, su técnica, una reelaboración del método de las acciones físicas, de Stanislavski, llama a los actores a experimentar mediante improvisaciones las mismas situaciones que enfrenta su personaje. En ese sentido, entiende que el punto de partida de la creación escénica es el reconocimiento de esa *situación*. Si bien no define este concepto, aporta una herramienta –la *estructura dramática* (ED)– que serviría, de acuerdo a este planteo, para determinar el suceso dramático que el intérprete debe explorar en escena. No obstante, como mencionamos, la determinación de la ED se presenta como una acción transparente, que se desprende de una lectura superficial del texto. Desde nuestra perspectiva, la eliminación del examen exhaustivo inicial de la obra literaria representa un problema en esta metodología por varios motivos. En primer lugar, impide que los intérpretes identifiquen de forma fundada las restricciones que operan sobre la futura improvisación. En segundo lugar, anula la posibilidad de que los actores desarrollen una lectura autónoma de la escena, que se diferencie de la del maestro o director y que pueda enriquecer la indagación. Finalmente, en tercer lugar, atenta con la organicidad de la performance actoral: como señalamos, como el análisis de las réplicas no constituye el punto de partida, nada garantiza que haya un correlato entre los sentidos previstos por estas y los “descubiertos” en las improvisaciones. En consecuencia, la anexión del “texto” en la etapa final del proceso podría dar lugar a una composición artificial o poco realista.

Sabater, por su parte, también considera que el primer paso del proceso de construcción escénica es la identificación de la *situación*. A pesar de que tampoco proponga una definición clara del término, sus dichos permiten inferir que para la pedagoga este concepto se debe entender en un nivel micro: como las circunstancias que fundan los personajes a partir de las acciones realizadas con sus discursos. Para reconocer estas circunstancias, Sabater apuesta a un examen exhaustivo del texto dramático previo al inicio de los ensayos. Si bien hasta el momento no hay registro (ni escrito ni oral) de la naturaleza específica de ese análisis, creemos desde estas páginas que su aproximación resulta más consistente con los objetivos que persigue la técnica.

Al respecto, y para terminar, sabemos que Sabater y su equipo están planificando una publicación que pretende presentar los pormenores de la técnica. Esperamos en futuros artículos dedicarnos a estudiar ese texto en detalle. De todos modos, consideramos que esta ponencia representa en sí misma un aporte que contribuye a comenzar a sistematizar algunos de los principios fundamentales de esa técnica actoral.

Referencias

- Alonso, S. (2018). Repensando la pedagogía teatral: Una lectura de los aportes de Stanislavski en relación a la ciencia cognitiva actual. En *Actas de las X Jornadas Nacionales y V Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* (pp. 171–179). AINCRIT.
- Arcas Olivera, R. (2014). Procedimiento práctico de enseñanza para el desarrollo de la memoria corporal en el actor a través de las acciones físicas. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 28, 116–134.
- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX*. Editorial Gustavo Gili.
- Carel, M., y Ducrot, O. (2005). *La semántica argumentativa: una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. Colihüe.
- de Santo, M. (2008). Entre lo imaginario y lo real, la imagen teatral. Interpretación de Lo imaginario de J. P. Sartre . En *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Ducrot, O. (1986). Esbozo de una teoría polifónica de la enunciación. En *El decir y lo dicho* (pp. 175–241). Paidós.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. Routledge.
- García Negroni, M. M. (2016). Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno. Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación. *Letras de Hoje*, 51(1), 7–16.
- _____. (Ed.) (2023). *Las causas del decir*. Prometeo.
- Mata, A., y Masgrau Peya, L. (2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavski* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad de Barcelona.
- Maingueneau, D. (1999). Ethos, escenografía, incorporación. En R. Amossy (Dir.), *Images de soi dans le discours* (pp. 75-100). Lausanne: Delacahux el Niestlé.

- Mauro, K. (2012). El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 15, 127–148.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen IV*. Galerna.
- Prenz, A. (1994). Raúl Serrano: dialéctica y creación teatral. *Verba Hispánica*, 4(1), 193–201.
- Rauschenberg, N. (2016). Pensar la sociología del teatro argentino hoy. Notas sobre el campo del teatro independiente porteño. En *Actas del V Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales*. FCPYS-UNCUYO, Argentina.
- Reyes, M., y Segismondo, P. (2014). La estructura dramática y sus componentes. En *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*. Universidad Nacional de la Plata, Argentina.
- Rosenvaig, M. (2001). *Técnicas actorales contemporáneas*. Capital Intelectual.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Artezblai.
- Stanislavski, C. (1997a). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Quetzal.
- _____. (1997b). *La preparación del actor*. Quetzal.
- Zucchi, M. (2017). El discurso pedagógico sobre el arte del actor. *Revista Entrepalavras*, 7(1), 232–248.
- _____. (2023). El trabajo del actor con el texto dramático en el método de las acciones físicas, de Stanislavski. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 37, 41–57.
- _____. (2024). La interacción con el texto dramático en la técnica actoral de Raúl Serrano. Un análisis crítico de la metodología de abordaje de la literatura dramática desde una perspectiva no referencialista de la significación. *ESCENA*, 84(1), 147–177.

Corpus

- Sabater, S. (2020). Entrevista para El Espi3n Teatro Escuela. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=HIXn3cb1kY&ab_channel=ElEspi%C3%B3nTeatroEscuelaCuentaOficial
- _____. (2021). *Maestras. Capítulo 3: El otro es un universo en sí mismo*. Centro Cultural Ricardo Rojas. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XiyqPYWQMD8&list=WL&index=16>

_____. (2024a). *Mujeres. Capítulo 1: La plenitud de la vida*. Universidad Nacional de las Artes. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=W9W-TJN0i5I&ab_channel=UNAO oficial

_____. (2024b). Entrevista para el V Congreso Internacional y VII Congreso Nacional de Teatro. Universidad Nacional de las Artes. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=YQ-FiCYVrmg&t=28s&ab_channel=UNAO oficial

_____. (2024c). Entrevista para *Territorio Teatral*, 23 (en prensa)

Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Atuel.